

Carlos Nogueira[♦]

A todos os imperadores de hoje, que insistem em querer “matar palavras no falar de cada um”.

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte – disse o contador de histórias à sua filha Riinha.

Contou mais o contador, falando de certo Reino onde nos velhos outroras vivia um imperador astuto, diabo e ladrão – imperador esse que, à força de matar palavras no falar de cada um, finou os seus ricos dias em paralisia da mentira, de sorte que não se sabe se afinal ele era homem, se era estátua ou apenas descrição. Que o saiba quem quiser saber, é questão de procurar (disse o dito contador) pois se afirmar bem a vista vê-lo-á no horizonte como um vulto de destroços, arrecife ou praga seca, engalanado em discursos e ossadas.

Paz à sua alma – se é que continua vivo. Porque se trata de alguém a quem roubaram a morte própria, em castigo da mentira com que ele mesmo se inventou.

José Cardoso Pires, “Dinossauro Excelentíssimo” (1972), in *A República dos Corvos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, p. 109.

1. A publicação, em 2008, de uma “Coleção de clássicos da literatura portuguesa contados aos mais jovens”, organizada em duas séries de doze títulos cada, suscitou algum debate entre estudiosos da literatura, críticos literários, professores, especialistas de diversas áreas e o público em geral. Fizeram-se ouvir sobretudo aqueles que não concordam com a iniciativa das Edições Quasi, que contou com o apoio do Millennium BCP e do semanário *Sol*. Para além de comentários por vezes confrangedores de pessoas que se dedicam a emitir no ciberespaço opiniões sobre tudo, e que, no caso, não vêem neste empreendimento mais do que dissimulados e vis interesses económicos, há também posições mais reflectidas e científicas, que, como procuraremos mostrar, padecem contudo não raro de uma evidente falta de moderação. O que prejudica estas últimas vozes, no seu zelo intelectualista e afinal nos seus preconceitos, não é só o modo pouco didáctico como aquilo que se considera o erro é apontado – erro de abordagem do clássico, metodologia, conteúdo, forma ou até linguístico¹ –, mas acima de tudo a insistência em caracterizar estes vinte e quatro títulos como um macrotexto atravessado pelo mesmo tipo de pensamento, procedimentos narrativos, dramáticos ou poéticos, linguagem e estilo. Ora, a leitura

Universidade de Lisboa. <carlos_nogueira@aeiou.pt>

¹ Infelizmente, há títulos em que não se cumpre o propósito de incentivar a leitura e o gosto pela língua portuguesa através de um discurso sem erros. Não é exagerada a indignação de Maria Helena Damião e Maria Regina Rocha a propósito do que, na adaptação de *Os Maias*, é, demasiadas vezes, uma expressão apressada e descuidada, a ponto de se poder praticamente delinear uma tipologia de erros: «Isto para não falar dos erros de pontuação (por exemplo, vírgula entre o sujeito e o predicado e entre o predicado e o complemento directo), do deficiente emprego do participio passado (“não tinha aceite o casamento”), dos constantes erros na utilização dos tempos verbais (por exemplo, “Ega veio ao seu encontro, desesperado, e contou-lhe que aconteceu o pior”; “Entretanto, acabou por saber que Castro Gomes foi para o Brasil”), de erros de regência (“expressiu todos os seus ciúmes para com Carlos”), de repetições e construções fráscas arrepiantes (“Ega contou-lhe a forma como esse livro iria contar toda a história da humanidade”; “Carlos decidiu partir numa longa viagem, onde visitou grande parte do mundo”; “voltou então a reencontrar amigos”))» (www.digestivocultural.com/upload/fabiosilvestrecardoso/classicos.jpg).

de alguns títulos é mais do que suficiente para se concluir que não há neste *corpus* homogeneidade no tratamento das diversas estruturas formais e de sentido. Parece-nos óbvio que em certos títulos se procedeu a uma simplificação abusiva e noutros a uma multiplicidade de perspectivas que resultam num tecido incoerente e confuso; mas na maioria das obras a adaptação impõe-se-nos como original e rica. Em relação a esses textos, não é pois de esperar que o leitor construa do hipertexto uma imagem virtual de obra menor ou simplesmente desinteressante; e do hipotexto poderá talvez dizer que é uma das obras mais interpelantes e enriquecedoras que já leu.

É por isso que uma oferta de literatura como esta exige, num cenário ideal, a participação de adultos esclarecidos que, em casa, na escola ou noutros espaços educativos, sejam capazes de, em função do conhecimento que têm dos potenciais jovens leitores, sugerir um determinado percurso de leitura; e que possam mesmo implicar-se na sensibilização para uma certa obra ou autor, sem obviamente incorrerem naquela intolerância que determina o que deve e o que não deve ser lido. Porque, como observa Malte Dahrendorf, referindo-se à intervenção do adulto durante o processo de leitura, “todas as medidas que redundam em interdição, repressão e discriminação contrariam a intenção de educar, tendo em vista um comportamento emancipado no que respeita à leitura”².

Dizer que os clássicos são intocáveis, que há uma idade para os ler em bloco, rejeitando-se a importância de um conhecimento ou contacto prévio, é condenar todas as adaptações que, um pouco por todo o mundo, têm sido feitas de obras como as *Mil e Uma Noites* ou *As Viagens de Gulliver*; e é portanto negar uma oportunidade valiosa de livros como *A Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil*, de Pêro Vaz de Caminha, ou *O Bobo*, de Alexandre Herculano, conhecidos apenas por uma minoria infelizmente cada vez mais reduzida, serem um pouco mais divulgados, mesmo em versões adaptadas a pensar num público específico. Não se pense que estes livros interessam apenas às crianças dos, *grosso modo*, 8 aos 12 ou 13 anos; como acontece em toda a boa literatura para a infância e a juventude, pré-adolescentes, adolescentes e adultos de quaisquer idades encontram motivos de diálogo construtivo com estes textos, que não constituem meras chaves de acesso inconsequente aos intermináveis labirintos do chamado mundo real. Livros como estes permitem que o leitor viva fases marcadas por uma sensação (provisória) de poder de omnisciência e ubiquidade. Essa experiência revela-se fecunda porque cada uma destas textualidades é susceptível de se constituir numa renovada viagem iniciática que suscita novas e imprevistas viagens de conhecimento (em todos os sentidos da palavra, do saber mais cultural ou científico à vivência mais estética e afectiva). Dir-se-á, em relação aos leitores destes livros ou de alguns destes títulos, que, neles, se actualiza a noção de que a realidade é entendida através da literatura, não é tanto a literatura que imita a realidade.

Precisemos o conceito de *conhecimento* usado no parágrafo anterior com o adjectivo *humanístico*. Num tempo que é cada vez mais de tecnologização dos instrumentos de acesso ao conhecimento e à cultura (inculta), a leitura do livro de literatura de qualidade, adaptado ou não de um clássico da literatura portuguesa ou universal, constitui uma espécie de reduto sagrado para o processo de humanização integral do leitor. Humanismo no sentido de autoconhecimento e reconciliação do sujeito consigo e com os outros, não no mero sentido de candura e bons sentimentos (reconciliação enquanto busca de respostas para perguntas e ambiguidades sucessivas,

² *Apud* Lothar Bredella, *Introdução à Didáctica da Literatura*, tradução de Maria Assunção Pinto Correia, Hannelore Araújo, Imtraud May e Aires Graça, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989 (1.^a ed., 1976), p. 69.

não enquanto simples consolação); humanismo no sentido de construção dinâmica de saber, de articulação de universos do passado, do presente e do futuro, não no sentido de mero enciclopedismo e erudição; humanismo no sentido de valorização do espírito crítico, não no mero sentido de competência pura e dura numa área disciplinar específica (hiperespecialização e competência técnica, entenda-se, desumanizadas, como infelizmente é muito comum entre nós, por exemplo, no campo da saúde em geral e sobretudo da prática médica em particular); humanismo no sentido de monumentalização activa do humano pela palavra, não no sentido de defesa da ortodoxia através da palavra instrumentalizada.

2. Em títulos como a *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil*, *O Bobo* ou *A Cidade e as Serras* mantém-se o essencial do *estilo clássico* dos originais e por isso não se perde proporcionalmente a intensidade das obras de Pêro Vaz de Caminha, Alexandre Herculano e Eça de Queirós. A brevidade, se se lhe associa uma expressão desenvolta, estruturalmente polifónica e rica em imagens e sentidos, é força. Sentido da proporção é talvez uma fórmula apropriada para caracterizar a transposição daqueles textos longos em textos consideravelmente menores. A esta definição genérica deve acrescentar-se que a quantidade verbal é enriquecida por um tratamento muito cuidado da materialidade gráfica. Cada livro é um objecto estético que surpreende tanto pela inventividade das imagens e respectivas cores como pela diversidade da cor quer de cada página de texto quer de algumas frases e segmentos de frase (que por vezes apresentam dimensões mais ou menos superiores às do restante texto, com o que também se quebra a monotonia da página convencional e se apela à leitura). Esta é sem dúvida uma evidência que primeiro se impõe a quem quer que folheie os livros destas duas séries; livros que, suscitando desde a corporeidade pictórica e gráfica a apreensão de um ritmo, de uma medida e de uma respiração, poderão por isso mesmo ser encarados pelo leitor como peças de colecionador. Este contacto funcionará certamente como uma iniciação à leitura que, nalguns casos, poderá converter-se em culto pelo livro e em práxis voltada para uma interpretação mais completa do mundo.

3. A adaptação da *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil* é, dentro dos textos em prosa, aquela que se mantém mais próxima da extensão do original. A versão de João de Melo apresenta cerca de um terço do volume da narrativa-fonte, o que tem a ver, obviamente, mais com a medida da obra de Pêro Vaz de Caminha do que com opções técnico-compositivas do autor da paráfrase. A adaptação deve obedecer aos limites impostos pelo formato da colecção, que, com 24 cm por 22,5 cm, consiste praticamente num quadrado, em que se disponibilizam entre 16 a 20 páginas para texto. Através, fundamentalmente, da articulação entre duas técnicas da intertextualidade – a supressão ou eclipse, que actua na sintagmática narrativa e por vezes na sintaxe frásica, e a repetição sinonímica –, pôde João de Melo reescrever um discurso eufónico e imgeticamente sedutor, mas em muitas passagens ilegível para o leitor infantil e juvenil ou mesmo para o receptor comum, sem desvirtuar o que é essencial na estilística de Vaz de Caminha: a alternância entre a frase dilatada e oratória, muito própria do estilo clássico, e a cadência menos durativa ou muito breve. No *incipit* estabelece-se desde logo esse compromisso com uma linguagem sintacticamente marcada e semanticamente rigorosa, despojada de excessos e dilatações inconsequentes: “Senhor, o capitão-mor desta frota e outros capitães das naus dar-vos-ão notícia sobre a descoberta da terra a que agora chegámos. Ainda assim, dir-vos-ei por palavras minhas como tudo se passou. Não sei grande coisa de navegação, perdoe-me a ignorância. Mas creia Vossa Alteza que em

nada do que escreverei se faltará à verdade do que vi ou me impressionou”³. Uma comparação rápida com o *incipit* da *Carta de Caminha* é suficiente para se concluir que o trabalho de conversão do texto para os padrões do português actual implicou o recurso a algumas variantes lexicais⁴, o fraccionamento e o encurtamento das duas frases longas que constituem os dois primeiros parágrafos: “Posto que o capitão desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que nesta navegação agora se achou, não deixarei também de dar minha conta disso a Vossa Alteza, o melhor que eu puder, ainda que – para bem contar e falar – o saiba fazer pior que todos”; e “Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para alindar nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu”⁵. A nova construção é menos discursiva mas nem por isso perde em rigor formal e solenidade, sobretudo porque não se evitam as formas de cortesia “Senhor”, “Vossa Alteza” e “Vós”, neste caso através da forma oblíqua “vos”. Imprime-se assim ao relato adaptado o tom e o volume comunicativo do original, que continua portanto a dialogar com a sensibilidade e a inteligência do leitor, atraído por uma arquitectura estilística e por uma dimensão semântica que o surpreendem e interpelam.

Num tempo que é cada vez mais de atracção pelo Brasil, pelo exotismo da sua Natureza, dos seus povos e tradições, o conhecimento deste texto vem colocar o leitor na sintonia dos portugueses que primeiro contactaram com um mundo novo e exuberante de cores, cheiros, paisagens, fauna e flora; um mundo cujo naturalismo até aí nunca visto transparece na nudez dos indígenas, notada várias vezes numa narrativa que inaugura o que podemos designar como lugar mítico e soberano do Brasil no imaginário português: “Traziam nos lábios furados, além dos ossos que já referi, placas entaladas e exibiam os corpos pintados com tintura negra ou azul, uns meio corpo e outros só partes. Apareceram aí umas moças, bem bonitas por sinal, com cabelos pelos ombros, tão nuas quanto eles, o que foi coisa digna de ver-se”⁶. Da plasticidade e do visualismo da expressão decorre aliás grande parte do magnetismo desta obra, que, como dissemos, cruza uma linguagem e um pensamento aparentemente espontâneos, simples e naturais com um estilo solene e laborioso que, por isso mesmo, não incorre em monotonia e erudição pretensiosa. O episódio relatado – o encontro não premeditado entre povos e culturas diferentes, à luz de uma visão etnocentrista do outro, própria dos portugueses e europeus da época, em que todavia pontifica a racionalidade humanista – apresenta os tópicos semânticos e as funções narrativas essenciais de uma aventura discursificada (no caso, para mais, uma aventura a que se liga uma verdade histórica que se transforma, através da linguagem literária, em verdade de ficção): viagem, desconhecido, incerteza, perigo, imprevisto, resolução de conflitos, apoteose final.

³ *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil*, adaptado para os mais novos por João de Melo, ilustrações de Carla Nazareth, II.ª série, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008. Sem numeração de páginas, tal como sucede nos restantes títulos da colecção.

⁴ Nesta operação parafrástica inscrevem-se substituições, que não alteram o sentido do texto, como “achamento” por “descoberta”, embora pensemos que, neste caso, teria sido correcto manter o primeiro termo, talvez assinalado em itálico, para se transmitir a ideia de que há palavras que, pela sua expressividade, devem ser recuperadas, pelo menos no contexto em que eram (e podem ser) usadas; é o que acontece com o sintagma “achamento do Brasil”, bem mais significativo do que “descoberta do Brasil”, pelas circunstâncias históricas que todos conhecemos.

⁵ *Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*, estudo introdutório e notas de Maria Paulo Caetano e Neves Águas, Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d. [1987], p. 59.

⁶ *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil*, adaptado para os mais novos por João de Melo, ed. cit.

No contexto ideal a que aludíamos no início deste artigo, esperar-se-á que um adulto forneça ao jovem leitor pontos de referência para a compreensão da realidade extra-textual de que a narrativa é a representação; o jovem leitor que não poderá perceber este relato em toda a sua amplitude, e o mesmo é dizer que terá sido em larga medida inútil a publicação deste livro como reconstituição do passado e compreensão do presente, se não souber que a evangelização dos povos indígenas era uma prática europeia considerada necessária e justa: “Mande Vossa Alteza alguém com vagar para os ensinar e com eles aprender; e venha um clérigo para os baptizar”; “Até agora, não pudemos saber se nela existe ouro, prata ou outros metais. Tem bons ares, ora frios ora temperados como os de Entre Douro e Minho. Mas o melhor que nela se fará é salvar a gente. Essa semente, Vossa Alteza deve lançá-la”.

4. Mas esse prazer da narração que coincide com o prazer da poética da aventura é proporcionado, como em nenhum outro livro das duas séries, pela adaptação do romance histórico *O Bobo*, assinada por José Jorge Letria, um dos escritores mais produtivos e criativos da nossa literatura para a infância e a juventude.

O excuro inicial de uma página sobre o bobo na Idade Média e sobre o bobo Dom Bibas não é determinado por um mero zelo pedagógico de esclarecimento do sentido contextual preciso de um termo e de um conceito. Também no original de Alexandre Herculano se procede à definição dessa figura marginal que seduziu tanto os escritores românticos, portugueses e europeus, a começar por Walter Scott, autor daquele “que é considerado pela generalidade da crítica como o primeiro romance histórico”⁷. Interessado, como sabemos, em estabelecer um diálogo intenso entre os universos da Literatura e da História, reserva o escritor romântico para tal o segundo capítulo da obra, a que dá o título de “Dom Bibas”. Dessa figura, depois de se referir com pormenor à arquitectura, funcionalidade e história do Castelo de Guimarães, diz o narrador, que salienta “a fascinação irresistível” “que em todos aqueles espíritos um único homem produzia”: “E não era lá nenhum grande homem: era um vulto de pouco mais de quatro pés de altura; feio como um judeu; barrigudo como um cônego de Toledo; imundo como a consciência do célebre arcebispo Gelmires, e insolente como um vilão de beetria”⁸. A paráfrase, que não compromete o sentido original, visa, através da comutação sinonímica de expressões e termos nalguns casos hoje incompreensíveis, a legibilidade do enunciado do texto-fonte: “O bobo de que esta história fala chamava-se Dom Bibas e estava de acordo com aquela descrição, por ser de muito baixa estatura, por ter uma barriga saliente, por ser feio como uma noite de chuva e trovoada e por ter atrevimento bastante na linguagem para fazer corar até um sargento da guarda”. Atraído por esta caracterização, o leitor terá em breve outros motivos para se deixar surpreender por esta figura, cuja densidade psicológica e destreza comportamental dão consistência fabular à lição de história que esta adaptação também, em grande parte, é. Dom Bibas revela-se-nos um herói em cuja vida o sublime e o trágico se cruzam, técnica, aliás, extensível à narrativa de Alexandre Herculano e à adaptação de José Jorge Letria. Valores como a coragem e a lealdade, próprios de D. Afonso Henriques e dos seus seguidores, convergem no bobo em níveis que não deixam dúvidas sobre a sua excepcionalidade (provam-no as palavras irónicas e cruas que dirige ao conde de Trava e ao cavaleiro D. Garcia Bermudes, seguidores de D. Teresa: “Dizia eu, mais que humilde criatura, que vós, mui nobre D. Garcia, sois parvo em perseguir com vossos ridículos amores a minha boa Dulce; e que vós, senhor conde de Galiza, nos faríeis especial mercê em irdes visitar as corujas do vosso castelo de Faro...”; e “Deixaríeis assim, com os vossos

⁷ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 11.

⁸ *O Bobo*, 2.^a ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d. [1988], p. 24.

galegos brutais e com os vossos aragoneses estúpidos, os nobres paços de Guimarães àquele que os herdou de seu pai!”). É devido a Dom Bibas e à sua *marginalidade* que a narração ultrapassa o estatuto de romance de tipo exortativo convencional e pode reforçar o seu núcleo ideológico de celebração da portugalidade nascente. Sem esta personagem ou sem o relevo que lhe é dado na versão de José Jorge Letria, a diegese não seduziria tanto os leitores mais jovens; é que, “com uma agilidade que quadrava mal com o seu peso e a forma bizarra do seu corpo, conseguia esgueirar-se e levar informações aos que apoiava e cujas ideias defendia”, já que conhecia no castelo de Guimarães “passagens e portas secretas”.

Na versão de José Jorge Letria, a caracterização física e moral de Dom Bibas é, como no original, articulada com um pequeno tratado sobre o “truão”, cuja importância política e social, parece-nos, deveria ter sido um pouco mais iluminada, tal como acontece no texto de Alexandre Herculano (que sublinha bem a ética da risibilidade do bobo, numa época em que “o sistema de hierarquias mal consentia os gemidos: como seria portanto possível a condenação?”: “Mas no meio do silêncio tremendo de padecer incrível e de sofrimento forçado um homem havia que, leve como a própria cabeça, livre como a própria língua, podia descer e subir a íngreme e longa escada do privilégio, soltar em todos os degraus dela uma voz de repreensão, punir todos os crimes com uma injúria amarga e patentear desonras de poderosos, vingando assim, muitas vezes sem o saber, males e opressões de humildes”⁹). Seja como for, resulta em pleno o destaque dado a uma personagem que, pelo estranhamento que produz, magnetiza de imediato os leitores mais novos: “Não havia, naqueles tempos, Corte que se prezasse que não tivesse um bobo ao seu serviço. Do bobo, ao qual também se chamava truão, esperava-se que fizesse rir os nobres da Corte e os seus convidados vindos de longe. Que fizesse piruetas e dissesse disparates que as pessoas educadas e de bom senso não era suposto dizerem. E ainda que apimentasse as conversas com uns versos brejeiros e com intrigas que circulavam pelos corredores dos palácios e castelos”.

O bobo Dom Bibas é portanto um operador de verdade e ficção. Através dele, o livro situa o leitor nas fundações de Portugal, fornecendo-lhe um tratado de história em que entram personalidades ligadas, por motivos muito diferentes, à ideia de nacionalidade portuguesa. Ao mesmo tempo, a obra não se coíbe de sugerir que há nos recantos da História nomes que merecem ser valorizados e dignificados pela verdade ou verosimilhança da ficção. O discurso oficial da História é assim revisto à luz de uma trama que nos ensina que nenhum passado, incluindo o que se relaciona com a construção de um país, se constrói sem a participação de personagens ditas menores ou aparentemente insignificantes: Dom Bibas, por um lado, com os seus actos individuais de vontade e intervenção social que a ficção equipara a factos históricos, e D. Afonso Henriques, Egas Moniz ou Gonçalo Mendes da Maia, por outro, com a autoria de grandes acontecimentos históricos, são, cada um à sua maneira, responsáveis por uma ideia de país de que todos somos afinal herdeiros.

Mas esta adaptação não se esgota nas aventuras e desventuras de Dom Bibas, nem se limita a cantar o nascimento de Portugal e dos heróis que se lhe associam. Dialogando subtilmente com o leitor, orientando-o através da intriga e explicando-lhe os actos extremos das personagens, a obra apresenta um último capítulo que é integralmente uma reflexão metanarrativa; nela, para além de uma síntese explicativa,

⁹ *Idem*, pp. 26 e 26-27. Também com o mesmo intuito de reforçar a cientificidade da obra, observa-se: “O leitor que não conhecesse por dentro e por fora, como se usa dizer, a vida da Idade Média riria da pequice com que atribuímos valor político ao bobo do conde de Portugal. Pois o caso não é de rir. Naquela época, o cargo de truão correspondia até certo ponto ao dos censores da República Romana”

a traços largos, da diegese e do sentido profundamente humano dos acontecimentos narrados e das personagens, entra uma definição da poética que subjaz ao livro e uma nota biográfica de Alexandre Herculano: “Falta dizer que esta história, retirada, num exercício de imaginação, das entranhas da própria História, foi escrita à maneira romântica, com muita paixão, sofrimento e emoção pelo meio, por um homem chamado Alexandre Herculano, escritor, historiador, combatente pelos valores da liberdade, bibliotecário, poeta e pensador, que, um dia, farto da política e das outras coisas da vida pública, se retirou para a sua quinta de Vale de Lobos, onde passou a viver dos produtos da terra sem se cansar com as intrigas da Corte e com a falta de rumo de um país tantas vezes à deriva”. O autor Alexandre Herculano, evocado no limiar final da obra como pessoa de excepção, por ter dedicado a sua vida ao pensamento, à escrita e à sociedade, sai literalmente glorificado nesta reivindicação dos direitos da emoção e da paixão.

O que no epílogo se aplica à linguagem e ao estilo do original serve também para definir a expressão do texto de José Jorge Letria, que, sem ceder a simplismos sintácticos, lexicais e retórico-estilísticos, se aproxima sem afectação do discurso romântico (numa escala que torna esta versão de leitura proveitosa para crianças, jovens e adultos). É aliás evidente que se trata de uma linguagem que, à semelhança do que se verifica no romance histórico canónico, se questiona continuamente a si mesma, procurando um equilíbrio entre o rigor gramatical e a espontaneidade da emoção mais irruptiva e natural. Cada uma das personagens heróicas deste romance e desta adaptação incute à sua linguagem a ética e a força de uma interioridade que se glorifica no acto de se dizer verbalmente: “– Devo declarar-vos, senhor, que, se recusais a paz, amanhã, diante deste castelo, ou sobre os seus próprios muros, se pelejará brava lide, lide que durará até que o juízo de Deus resolva de que lado está a justiça, de que lado está a injustiça” (palavras de Egas Moniz dirigidas ao conde de Trava). A esta eloquência polifónica não fica por certo indiferente o leitor, seduzido por uma frase que é nobre sem ser afectadamente altissonante e coloquial sem ser excessivamente prosaica ou simplificada. Dir-se-á por isso que este registo interessa tanto ao leitor mais experimentado como àquele que é pouco mais do que iniciado na leitura de textos literários; e dir-se-á que um tal sentido da proporção verbal, a par de uma intriga bem desenhada a que confere a necessária densidade, é um contributo decisivo para o desenvolvimento do gosto pelo livro e pela leitura.

5. *O Bobo* é o único texto das duas séries desta colecção de clássicos da literatura portuguesa contados aos mais novos em que a tematização do amor, embora relevante para o desenvolvimento e interesse da intriga, não constitui o único operador semântico e sintagmático de fundo: Dulce é santificada pelo amor puro e pela honestidade conjugal (“Pouco durou Dulce depois do sofrimento desta perda, que fora a de dois homens e não apenas de um. Perdera aquele com quem fora forçada a casar-se para que o outro se salvasse; e perdera também aquele que tanto amara e que, cego de ódio, se transformara no assassino do seu marido. Que outra saída lhe restava agora que não fosse a morte? E assim morreu”), mas essa linha narrativa não coincide com a estrutura semântica global do romance; é uma das microestruturas e um dos vários motivos de magnetismo textual. Já obras como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, *A Morgadinha dos Canaviais*, *As Pupilas do Senhor Reitor* e *Uma Família Inglesa*, de Júlio Dinis, em que a temática amorosa é o núcleo de todos os acontecimentos, são, em toda a sua amplitude, romances ou novelas passionais que, na adaptação, apresentam praticamente a configuração de um conto.

5.1. O amor, força natural, mágica e transcendente, é o eixo destas narrativas, que, no seu conjunto, apresentam o sentimento amoroso nas duas situações-limite de

felicidade e, mesmo se os agentes se encontram sintonizados numa espiritualização que é simultaneamente de sublimação e perda, sofrimento absolutos. Inscrevem-se, neste último caso, as personagens camilianas Simão, Teresa e Mariana de *Amor de Perdição*, “Uma história de amor que não acaba da melhor maneira, é verdade, mas que revela bem a força e o poder do amor ou as muitas maneiras possíveis de amar”, afirmação que se lê no penúltimo parágrafo da adaptação de Pedro Teixeira Neves; e sobressaem também Marta e José Dias do romance *A Brasileira de Prazins*, adaptado por Francisco José Viegas, cuja trama se centra igualmente no tema do amor contrariado por convenções e preconceitos (“José Dias, o estudante que se apaixonara por Marta, via a vida a andar para trás. A sua mãe soube do namoro com a rapariga – e não o aprovou. Em primeiro lugar, porque a família de Marta era mais pobre; depois, porque ela tinha outra noiva em vista. Enfim, não queria aquele casamento”; “O seu irmão Bento, que fora para o Brasil em busca de fortuna, regressava agora ao Minho – e voltava rico, muito rico, e em busca de noiva. Simeão não hesitou e viu ali uma oportunidade de enriquecer rapidamente. Apenas tinha de casar o irmão com a filha...”). Tal como na adaptação de *Amor de Perdição*, também aqui há uma história amorosa trágica que põe em evidência a oposição romântica entre o amor como ideal e o materialismo mais desprezível. O formato e os destinatários da coleção implicam, como nos outros títulos, a valorização de valores semânticos relacionados com o sentimento amoroso, em detrimento da acção social mais ampla, que, contudo, é delineada esquematicamente ao longo das narrativas¹⁰, que em parte se constituem como tratados romanescos sobre o amor. Não é pois por acaso que os elementos privilegiados na estruturação diegética destas obras, como o casamento por conveniência, a morte ou o enlouquecimento por amor, têm um enquadramento teórico que o narrador faz questão de enunciar enfaticamente. Na adaptação de *Amor de Perdição* de Pedro Teixeira Neves, à fórmula citada acima, junta-se esta definição, que, como o amor, é tão hesitante quanto afirmativa: “Mas, apesar de ser uma história um pouco triste, como já vos disse, gostei tanto dela e achei-a tão bonita que resolvi contá-la. Para quê? Se calhar para que os meninos e as meninas tenham cuidado com o amor, se calhar para mostrar que o amor, quando é amor, quando é puro e verdadeiro, nunca morre, se calhar para nos lembrarmos todos de que o amor é a força maior do universo!”.

5.2. O desenvolvimento do ser pelo amor redentor, se bem que no mais alto grau de elevação trágica, é ainda o que se conclui da leitura de *Frei Luís de Sousa*, drama de Almeida Garrett que José Jorge Letria reescreve em prosa (assinalando, todavia, em vários exercícios de metalinguagem, a sua constituição genológica original: “*Frei Luís de Sousa* é um dos grandes momentos de sempre do teatro português”, ou, imediatamente a seguir, a concluir a adaptação, «Esta é uma história bela e triste, como são muitas vezes as grandes histórias humanas. Vai acabar com a palavra “Fim”, mas ganhará vida sempre que alguém a voltar a ler e a contar e sempre que houver actores que lhe saibam dar vida sobre as tábuas de um palco»). *Frei Luís de Sousa* é um drama romântico e uma tragédia moderna que apresenta ao leitor personagens cujas almas sensíveis e fiéis a um paradigma ético as impedem de se contentarem com um mundo quieto e satisfeito (por isso é que, conhecida a identidade do romeiro, Maria morre de vergonha e de dor, D. Madalena e D. Manuel, que

¹⁰ Apenas um exemplo: “A guerra civil opusera os partidários de um e de outro príncipe, D. Miguel e D. Pedro, tendo sido derrotado o primeiro, que abandonou o país de barco. Mas os seu apoiantes não ficaram convencidos da derrota – e alguns deles continuaram a lutar, esperando que o príncipe regressasse um dia e entrasse no país pelo Minho, onde se passa esta nossa história. Um desses apoiantes era Zeferino das Lamelas, que se alistou num pequeno exército, desorganizado e quase sem armas – pensando que, mal os combates terminassem, ele regressaria e casaria com Marta”.

morrem para a vida, enveredam pela profissão religiosa, e D. João de Portugal, «se agora era “ninguém”, como ninguém deveria desaparecer na bruma, igual ao rei de que fora súbdito fiel e que morrera no campo de batalha»: “Chegara, com o romeiro, o terrível momento da verdade. D. Madalena e D. Manuel caíram nos braços um do outro, como se quisessem despedir-se de uma vida que deixara de fazer sentido. Estavam comovidos mas serenos. Os seus piores receios tinham-se confirmado. D. João de Portugal estava vivo e voltara de muito longe, feito peregrino da Terra Santa, para se juntar à mulher, que o tempo e a ausência haviam transformado em viúva e depois em esposa de outro homem que muito amava”. A honestidade de D. Madalena confirma-se com uma revelação que aponta para a complexidade e tragicidade do amor: “Mas D. Madalena quis que nada ocultasse a verdade naquela hora terrível e deu a saber que o seu interesse por D. Manuel de Sousa Coutinho nascera mesmo antes de D. João desaparecer em Alcácer-Quibir. Não podia, pois, haver perdão para a escolha que fizera de voltar a casar e de ter uma filha do segundo marido”); e, sendo a história da ruína de uma família portuguesa e, metaforicamente, a história da agonia e catástrofe do mundo português, é também uma história de todos os tempos e lugares, um caso mítico e exemplar sobre a condição humana que suscita indagações e perplexidades perante a insondável (des)ordem dos acontecimentos.

A relação entre o fim de uma família íntegra e o fim do império português de finais do século XVI é estabelecida no início da versão de José Jorge Letria por um narrador interpelante que se dirige ao leitor suscitando a sua cumplicidade e atenção para uma breve contextualização histórica: «Àqueles que gostam de perguntar, no princípio de uma história ou de um filme, “quem é o herói”», apetece responder que há, neste relato, vários heróis mas que o principal, bem vistas as coisas, dá pelo nome de Portugal, como mais adiante se há-de ver, pois é de um país e do seu destino que acabaremos por falar”. Firma-se ainda nesta fase introdutória um paralelismo tácito entre o desaparecimento de D. Sebastião e o de D. João de Portugal, cujo destino sebástico vem a significar a sua anulação ou destruição (“Comecemos pelo princípio, e esse princípio foi no ano de 1578. Era então rei de Portugal um jovem de nome Sebastião, de cabelos loiros e olhar incendiado por sonhos de glória que o acompanhavam desde a infância”); perda da mulher de quem se separara “em nome da defesa da pátria”, “Já nada queria em troca, pois nada nem ninguém poderia reparar a sua imensa perda. Tal como Portugal, ele sentia-se perdido e sem esperança, depois de tantos anos de sofrimento”. E estabelece-se ainda uma analogia entre a espera de D. Madalena de Vilhena, “que levou muito tempo a admitir que se tornara viúva, pois todos os dias ficava à janela e ia até à beira do Tejo na esperança de que chegassem notícias do homem com quem se casara”, e a espera de Portugal, que aguardou “dois anos pelo regresso do seu rei, ou por uma solução que lhe permitisse manter-se reino soberano e independente”, até “ser derrotado pelas tropas de Filipe II de Espanha, que, definitivamente, ocuparam o território português em 1580, ano em que Portugal deixou de ser livre e passou a obedecer às ordens e vontades de Madrid”. Esta articulação entre História e Literatura ilustra bem a relação que sempre existiu entre o texto literário e a história do seu tempo; ou, dito de outro modo, a correlação íntima entre as mais profundas transformações da história social e a literatura como construção de mundos e memória imprescindível para a edificação de universos materiais, mentais e espirituais: *humanos*. Literatura como salvação, reduto final do sujeito num mundo que é sempre de dispersão, procura e passagem; literatura como voz errante do passado que subverte as ideologias totalitárias e coloca os leitores perante a possibilidade de uma unidade, a um tempo individual e colectiva (unidade-*pátria*); uma unidade irredutivelmente teórica, como é óbvio, a que o livro, enquanto

objecto mítico de perguntas e respostas que suscitam outras perguntas e outras respostas, dá a consistência de projecto em concretização: eis o que, mais ou menos conscientemente, não passará despercebido aos destinatários mais competentes desta adaptação, a quem não parecerá estranho dizer que a literatura é um dos lugares mais intensos, significativos e expressivos do espírito e do conhecimento humanos.

5.3. Na adaptação das *Viagens na Minha Terra*, realizada por Rui Zink, é também a dimensão trágica do amor o que mais despertará a atenção do jovem leitor. A história dos amores de Carlos, Joanhina e Georgina não constitui o único eixo diegético do original de Garrett, que, como bem se sabe, apresenta o romance como relato de uma sua viagem factual de Lisboa a Santarém; a “história da Menina dos Rouxinóis”, ou o plano da novela, surge encaixada no plano da viagem. Mas, por se tratar de uma adaptação destinada aos mais jovens, no título que agora nos ocupa o narrador não nos relata o que viu e ouviu até ao momento em que surge “a janela da menina dos rouxinóis”, nem portanto se compraz em digressões e divagações, a não ser já dentro do segundo nível narrativo (veja-se a conhecida distinção entre o frade e o barão, a que se dá um destaque especial porque nela convocam-se personagens que os jovens leitores conhecem de diferentes registos: “Ora bem. Pois frei Dinis era frade. Frades... Frades... Devo dizer que não gosto de frades. Mas ainda gosto menos de barões. É muito mais poético o frade que o barão. O frade era, até certo ponto, o Dom Quixote da sociedade velha. O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova, só que sem a piada do original”).

Uma reprodução mais proporcionada da arquitectura e do discurso proteiformes do texto de Almeida Garrett, em que se cruzam elementos da autobiografia, da narrativa de viagens e do diário, da reportagem, da crónica social e política e da novela sentimental, resultaria muito provavelmente num tecido demasiado híbrido e por isso ilegível para a generalidade dos destinatários. Rui Zink diminuiu a variedade dos apontamentos com que o narrador-autor das *Viagens* surpreende o leitor mas não descurou o estilo digressivo da sua versão, no que isso tem a ver com o diálogo estabelecido com o leitor; um diálogo, que ocupa os capítulos 1, 7, 8 e o epílogo, em que se reproduz a mestria de Garrett na arte de cativar a curiosidade do leitor e de o fazer sentir-se dentro da textualidade da novela: dentro do labirinto das relações humanas, dentro do passado e dentro do seu presente de protagonista ou de observador de vidas com história. As implicações do diálogo, que parte de considerações metanarrativas, são da ordem das relações entre a literatura e a realidade, entre o mundo textual como construção da nossa vida e a nossa vida como construção do mundo textual. Entre a escrita do texto e a escrita da vida de cada um de nós há uma semelhança: a incompletude e a ambiguidade, condições que no texto de Rui Zink são anunciadas no intertítulo do capítulo 8, “O que é feito de todos. O autor pede desculpa de, mais do que dar uma explicação, fazer algumas perguntas”, e enunciadas tacitamente na pergunta que antecede o epílogo: “Mas, então, por que ficaram aqui estes fantasmas? Por que me contaram eles esta história – a que agora tens diante de ti? Por que me fizeram eles parar diante desta janela, a meio destas minhas viagens pela nossa terra?”.

Ler é assumir que a vida e os textos, viagens inconclusivas e mutáveis em que nos (re)escrevemos para decifrar enigmas, se constituem mutuamente por ecos, identificações e cisões. Frei Dinis, a avó, Georgina, Joanhina são personagens que suscitam a nossa compaixão; contudo, a mensagem que decerto mais impressionará os leitores será a do destino de Carlos (ícone da tragicidade do amor): nele, que ama intensamente várias mulheres ao mesmo tempo, o amor é a afirmação da sua própria impossibilidade (Carlos “Tornou-se frio. Indiferente. Barão”).

5.4. O tema que se impõe na adaptação de *Os Maias*, da autoria de José Luís Peixoto, é também o amor trágico, cuja amplitude de tratamento acarreta prejuízos evidentes para a representação das personagens e dos acontecimentos que fazem a variedade e a riqueza da obra; prejuízos praticamente inevitáveis, deve dizer-se de passagem, em virtude do número de páginas disponíveis em cada livro para texto e ilustrações, isto é, 30, cabendo uma média de 10 para imagens. O que não significa que não possamos lamentar a ausência de uma sequência essencial para a compreensão da atitude crítica do romance: a do reencontro entre Carlos e Ega, dez anos após a saída do primeiro de Portugal, que é ao mesmo tempo o reencontro com uma Lisboa que ostenta os mesmos vícios e erros, apesar das tentativas, pouco mais do que estereis, de evolução urbanística e mental. Do parágrafo que começa com “Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital” e onde se diz, imediatamente a seguir, lacónica e enfaticamente, “Nada mudara”, haveria que aproveitar passagens como “A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havanesa, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando” ou como “E Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras, com colarinhos à moda”¹¹ (até porque aqui é evidente alguma da mais sedutora inventividade expressional de Eça de Queirós, de que, infelizmente, não há quase eco neste texto de José Luís Peixoto: a frase modulada ritmicamente e construtora de uma espacialidade pictórica que, com humor e ironia, dá do real quadros dinâmicos e sugestivos; o neologismo – “politicando” – que incute a uma temática comum novidade na nomeação e por isso mais impacto de sentidos no leitor; a adjetivação binária com valor físico e psicológico-moral ou psicológico-comportamental; a, numa fórmula simples, versatilidade de uma linguagem e de um estilo cuja esteticidade não obsta a que se instaurem múltiplos efeitos de comunicação social, cultural e ideológica).

Pela sua extensão, este é o título das duas séries cuja elaboração implicou o recurso mais intensivo a duas técnicas do âmbito da duração narrativa, no caso, como se compreende, aplicadas não sobre uma história que se relata pela primeira vez mas sobre o texto (o discurso) de base: a elipse e o resumo (por exemplo: “Ega ficou aterrorizado porque conseguiu prever toda a catástrofe daqueles dois que se amavam como marido e mulher e que, afinal, eram irmãos”; ou “Ega ainda duvidou dessa história. Pensou que não podia ser. Mas, depois de procurar e encontrar os documentos, teve de se render aos factos. Nesse dia, profundamente triste, Ega não se atreveu a voltar ao Ramalhete, a jantar diante de Carlos e a ver-lhe a alegria e a paz. Acabou por ser outra pessoa, também um amigo próximo de Carlos, a contar-lhe essa notícia tão arrasadora. Carlos Ficou completamente transtornado”). De *Os Maias* perde-se pois obrigatoriamente a complexidade da estrutura e a profundidade da abordagem de tipos humanos, espaços, ambientes e mentalidades; a que se acrescenta, como dissemos, a perda da riqueza musical e plástica da prosa queirosiana, que se transforma aqui num discurso esteticamente neutro, sem, para referirmos um procedimento típico do autor, os contrapontos entre o puramente descritivo e o humor irónico ou satírico mais ou menos burlesco, com que surpreende contínua mas inesperadamente o leitor e o confronta com novas escalas de olhar e de pensamento. Permanecerá contudo no leitor a ideia de senso comum mais divulgada da obra (que

¹¹ *Os Maias*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, 2003, p. 697.

poderá significar mais tarde uma leitura bem mais interessada e completa, até porque *Os Maias* integram os programas de Português do 11.º ano de escolaridade): a de uma história de paixão espiritual e carnal cujo desfecho assombra pela ironia do destino e pelo modo como Carlos responde, num misto de desalento, tédio e acomodação irónica, à experiência involuntária e depois dolorosamente voluntária do incesto, que não é referida na adaptação, e à inconsumação em si do amor; resposta enfatizada lapidarmente na frase “– Não vale a pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma”, que Eça completa com um apontamento que adensa a fecunda ambiguidade do episódio final: “– Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...”.

5.5. Já n’*O Crime do Padre Amaro*, adaptado por Eduardo Pitta, não se transforma o hipotexto naquilo que o original não é. A equilibrada economia narrativa deste texto de Eça de Queirós permite uma transposição sem desvios do desenho da intriga: a história de amor entre o jovem padre Amaro e a jovem devota Amélia, que se desenrola num contexto de preconceitos e hipocrisias de padres e crentes beatas, sobretudo, mas também de condes, marquesas, jornalistas e políticos desonestos. A crítica de costumes incide principalmente no par amoroso Amaro-Amélia, que, através de um amor carnal vivido em encontros furtivos, instauram para si durante algum tempo um novo universo e numa nova ordem; mas nesta versão não se descuram as referências irónico-satíricas e cómicas à gula e à concupiscência do clero, que, como no texto de Eça, beneficia do efeito atenuante do investimento humorístico textual, pelo qual se patenteiam mais as vicissitudes geradoras do riso inquiridor do que se fixa um inflexível e austero quadro condenatório. Trata-se, desde o primeiro parágrafo, de um humor direccionado e impiedoso, a que se reconhece um propósito satírico revelador e (re)construtor, não, portanto, meramente insubordinado e destrutivo¹²: “O padre José Miguéis era um glutão. Na paróquia de Leiria até lhe chamavam o *comilão dos comilões*. Um dia, a seguir a uma lauta ceia, morreu”¹³); e também não se deixa de mitigar, na parte final, o acentuado anticlericalismo da obra, através da inclusão de um abade que se distingue dos outros que comparecem na diegese: “O que valeu a Amélia foi ter conhecido o abade Ferrão, um homem simples com quem achou que podia abrir o coração. O abade Ferrão era o pároco de Poiais, um homem de bons costumes, mais velho que os outros padres que Amélia conhecia. Ele mesmo pintara o confessionário de azul-escuro, com cabecinhas de anjos e asas no lugar de orelhas. Foi com ele que Amélia se confessou, contando a razão de estar ali na Ricoça, sem a companhia da mãe, afastada de todos os amigos e conhecidos”.

Na última sequência do texto de Eduardo Pitta estabelece-se, como se exige em qualquer adaptação deste título, o contraste entre as palavras eufóricas do conde de Ribamar sobre Portugal e o estado decadente do país, que, no original, é dado pela descrição que o narrador faz do “Largo do Loreto, que, àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade”, “um mundo decrépito” que “se movia lentamente”; recordemos uma parte dessa unidade descritiva, para percebermos que

¹² Helena Cidade Moura nota que “Não é a religião – e o subtítulo prova-o bem –, não são as instituições que Eça ataca aqui, nem serão nunca as instituições que Eça atacará. Este romance inicia uma série de romances em que apenas se procede à revelação de uma sociedade analfabeta e medrosa, encolhida atrás de conceitos e preconceitos que nem sequer consciencializa”. Para provar a sua tese, a autora cita um excerto da “carta de Antero que se publica como prefácio neste livro”: «“Aquilo no fundo é uma pobre gente, uma boa gente, vítimas da confusão moral no meio em que nasceram, fazendo o mal inocentemente, em parte, porque não entendem mais, nem melhor, em parte, porque os arrasta a paixão, o instinto, como pobres seres espontâneos, sem a menor transcendência”» (“Nota final”, in Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, s.d., p. 502).

¹³ Sublinhados no original.

na versão de Eduardo Pitta falta um enquadramento que permitiria compreender sem equívocos e ambiguidades a observação “– Não admira realmente que sejamos a inveja da Europa”: “Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica de uma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos”¹⁴. A prescindir-se deste momento fundamental para a compreensão dos significados profundos do romance, poder-se-ia ter optado por inserir outro comentário do conde de Ribamar, que se havia encostado à estátua de Camões (o que dá a este episódio um simbolismo que não deve ser menosprezado em qualquer adaptação e apresentação didáctica da obra): “– A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... E o que vou dizer não é para lisonjear a Vossas Senhorias: mas enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como Vossas Senhorias, Portugal há-de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fê, meus senhores, é a base da Ordem!”¹⁵. Não se conclua daqui que defendemos que sem uma destas passagens um leitor competente não apreenderá os sentidos do texto; é certo que ele estará apto para a desmontagem da estrutura que veicula dois significados, mas perde-se um espaço *memorável* do romance que é decisivo para a construção de uma coerência textual e de uma legibilidade mais integrais.

5.6. As adaptações dos romances de Júlio Dinis *A Morgadinha dos Canaviais*, por Possidónio Cachapa, *As Pupilas do Senhor Reitor*, por Albano Martins, *Uma Família Inglesa*, por Manuel Jorge Marmelo, e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, por Francisco José Viegas, instalam nesta colecção uma poética do amor que dir-se-á corresponder em praticamente tudo aos gostos dos destinatários: o amor como absolutização do ser pela comunhão de dois espíritos e dois corpos que acreditam na eternidade de cada instante, passado, presente e futuro, a que o sentimento amoroso dá uma densidade em que convergem, nas suas manifestações mais intensas, vividas ou talvez sobretudo intuídas, todas as sublimidades. Mas o prazer da leitura não se estabelece apenas porque em cada narrativa se verifica a auto-regeneração do humano através do amor. Não se trata de um amor ensimesmado que se esgota no universo dos *amantes*. A sedução exercida por estes textos decorre também da relevância social do amor, decisivo, na cosmovisão dinisiana, em termos de “espacialidade socioeconómica”, expressão a partir da qual Maria Lúcia Lepecki afirma que o romance de Júlio Dinis é «um claríssimo “reflexo” (no sentido marxista do termo) dos modos como as classes tradicional ou recentemente dirigentes no Portugal do século XIX *produziam*, com maior ou menor “revolução” e democratização de princípios, os *modos essenciais da sua autopreservação*»¹⁶. O amor de Júlio Dinis, que pretende acolher no mesmo eros ilimitado pessoas e estruturas sociais, é redentor e santificante, integral: salva quem o vive directamente e quer ainda salvar a sociedade como um todo. Recordemos que o “ideal social” deste escritor consiste sem dúvida em “Fundir numa espécie de nova aristocracia o trabalho, a riqueza, a ilustração e a nobreza”, nas palavras de Isabel Pires de Lima, que se refere também ao “comovente desejo de harmonização universal”, à “veemente vontade de conciliação dos contrários de que o autor, utópica e romanticamente, acredita ser expressão a sociedade liberal em vias de

¹⁴ *Idem*, pp. 499-500.

¹⁵ *Idem*, p. 500.

¹⁶ *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, “Biblioteca Breve”, 1979, p. 93. Sublinhados no original.

construção ou sedimentação”¹⁷. Não é portanto por acaso ou por opção concertada dos autores que as adaptações daqueles quatro romances apresentam uma configuração estrutural e semântica semelhante ou equivalente em alguns dos seus elementos à da dos contos de fadas, com a diferença assinalável de que as personagens, os espaços e o tempo se inscrevem numa dimensão de maior reconhecibilidade e *verdade*.

5.7. O amor dinisiano, figura imprescindível para o processo de transcendência do sujeito, que através dele se realiza no verdadeiro, no belo e no bem, é hoje uma lição, tal como era no século XIX: não há propriamente amor, há utopias de amor. É esse o ensinamento e o valor da resposta dos romances de Júlio Dinis aos “conflitos que avassalam o mundo seu contemporâneo”, resposta, “não confirmada pelas forças da História”, em que muitos não vêem senão pejorativamente romantismo, utopia e optimismo¹⁸. Dos livros do autor e destas adaptações, cujo sucesso e carácter inovador advém igualmente das técnicas narrativas e da articulação entre princípios românticos e realistas, continua por isso a sair um olhar sobre as pessoas e sobre o amor que é um olhar de desejo do próprio leitor sobre si-mesmo-e-o-outro. Uma história mínima como a de *A Morgadinha dos Canaviais*, narrada num estilo desafectado, fluido e oralizante, é afinal uma história de amor universal (a que, curiosamente, reduzindo a chamada *felicidade* dinisiana, não falta o motivo da morte que vem impossibilitar a união de um dos pares do romance: Ermelinda e Ângelo); uma história, com a essencialidade de um mito bíblico, que congrega a exaltação do campo como espaço de virtudes e ideal para o trabalho como realização cristã: “Como todas as histórias românticas, esta acaba bem. Com toda a gente casada e feliz para sempre. Henrique dedicou-se à agricultura e não voltou a Lisboa, sendo saudável e feliz na terra a que chegara no meio da escuridão”. Uma história que o leitor reescreverá dentro do texto da sua vida, que assim será também reescrita¹⁹.

5.8. Do amor, que nos faz experimentar a mais elevada das sublimações ou a miséria mais aguda e insuportável, dizem-nos estas obras, com desfechos infaustos ou eufóricos, que ele é afinal a lei das leis, um êxtase, vivido empiricamente, intuído ou experimentado nos universos onírico e mental, que se concretiza sempre enquanto elemento de um maravilhoso real ou ideal.

6. Se, como escrevemos noutra lugar, a sátira é uma constante da literatura portuguesa porque é uma constante do ser português (e por certo da condição humana), compreende-se que Gil Vicente figure nesta colecção com dois títulos que cabem nesse âmbito: o *Auto da Índia* e o *Auto da Barca do Inferno*, obras adaptadas por Rosa Lobato Faria.

Sátira como lição, sátira cómica e didactismo: eis a equação aplicada por Gil Vicente nestas peças e eis portanto a lógica a que a autora da adaptação obedece, reorganizando as falas e os versos, comutando palavras e expressões, adaptando o discurso ao horizonte de expectativas dos leitores (para o que adverte a voz que introduz a entrada em cena dos *actores*: “Vou transformar o que ele fez/ em linguagem de hoje em dia/ e mostrar o entremês/ como dantes se dizia,/ e diz, em bom português”). No essencial, garante-se que os destinatários recebam estas versões como jogos de engenho manifestamente lúdicos mas também instruídos de um sentido muito pungente do que no original é indignação dirigida contra excessos, vícios e injustiças. Destas adaptações ressalta por conseguinte a imagem de um Gil Vicente

¹⁷ “Dinis, Júlio”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, organização e direcção de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 168.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Enquanto formulávamos a relação entre o texto do romance de Júlio Dinis e o texto da vida do leitor, ocorreu-nos a frase de Roland Barthes, que lemos algures: “Não há dúvida de que a leitura é isto: reescrever o texto da obra dentro do texto da nossa vida”.

infantil e juvenil que sabe que a denúncia e a libertação de constrangimentos e opressões se operam através da libertação da palavra.

O sucesso do texto vicentino vem precisamente da autoridade não autoritária do julgamento satírico e da possibilidade de cada leitor (ou ouvinte) poder assumir virtualmente essa voz tribunícia que seduz porque tem a força da convicção e a sabedoria do humor e da ironia. Na retórica da sátira vicentina, a figuração da extenuação do outro resulta muitas vezes de uma crueza e impressão de instantaneidade da linguagem que não é incompatível com a exibição de uma sólida lógica discursiva. O presente do pensamento impõe-se como marca de verdade, de indignação pré-verbal e verbal longamente valorizada numa consciência que combina sátira e inquirição moral. As falas do Diabo provam por si só que a sátira de qualidade é, regra geral, um texto de poder que não prescinde de uma desenvoltura temática e estilística; as do anjo acrescentam que há uma alética da e pela sátira, quer dizer, a procura e a exposição da verdade do mundo pela verdade (integridade) da sátira, que se expressa pela articulação entre o satírico ático expurgado de impetuosidade textual e uma ironia humorística que progride até ao limiar do escárnio tonificado por uma espécie de ética e estética populares (“Para fidalgo tão nobre/ esta barca é muito pobre./ Enquanto na vida andaste,/ os pequenos desprezaste; e como nós temos menos/ que aquela barca enfeitada,/ vai-te, que tens preparado/ um bom barco com dois remos/ e uma almofada de penas/ pra sentar o vosso rabo”); e Joane não dissimula ou atenua o seu direito à indignação vazada verbalmente sem constrangimentos, num movimento de truculência predadora em que o sarcasmo mais directo é a praga mais imediata: “Já vejo que é coisa má,/ cara de porco beijudo/ grandessíssimo cornudo./ Entrecosto de lagarta/ venha um raio que t’a parta/ marido da cabra velha/ rato da fonte da telha/ filho da grande aleivosa/ tua mulher é tihosa/ e hás-de parir um sapo/ sentado num guardanapo!/ T’arrenego, Belzebu!/ Nessa barca malcheirosa/ não hei-de pôr o meu cu”. A irradiação cantante e encantatória deste discurso, através do qual Gil Vicente entronca na tradição da cultura popular que mais genuinamente opera a distorção do mundo representado, é da ordem da *obsenitas*. A obscenidade é degradante, reduz os homens à igualdade, humilhando os poderosos, relegados, em virtude de uma nudez súbita e não desejada ou do império da utilidade funcional excretora dos órgãos genitais, à condição animalesca, dentro da qual qualquer pretensão de distinção social e mesmo divina parece ainda mais ridícula. Naquela fala, em que são evidentes as concepções características do mundo carnavalesco, recorre-se a coordenadas que afinal constituem o municiação da essência da textualidade instável que é o satírico: a expulsão de males individuais, a inversão das regras e do mundo, a obscenidade sexual, o insulto, o riso dessacralizante²⁰.

A corporalidade expansiva desta sátira fere contundentemente o objecto na sua identidade, extenua-o através da combinação de técnicas de expressão próprias da ironia e do humor (essencialmente enquanto riso desencadeado pelo dito de espírito, em que é mestre o Diabo, e pelo burlesco, inscrito no discurso e nos comportamentos das personagens satirizadas: Fidalgo: “Aonde é que vai esta barca/ que assim está toda enfeitada?/ Eu sou fino, sou fidalgo,/ sou amigo do monarca./ Não ando em barca barata/ que não esteja preparada/ para viagem bonita./ No banco, que é de madeira,

²⁰ Recordemos que o russo Mikhail Bakhtin, no trabalho *Rabelais and His World* (segundo o título da tradução inglesa de 1968) – redigido nos anos 30 e apresentado como tese de doutoramento em 1941, com a primeira edição a surgir apenas, na Rússia, em 1965, seguindo-se depois a sua ampla divulgação no Ocidente –, desenvolve o seu conceito de grotesco, entendido como um dos elementos mais proeminentes da “cultura popular”, enquanto território de conhecimentos e práticas comunais independentes da cultura institucionalizada.

quero já uma almofada,/ de penas, com uma fita,/ para sentar bem sentada/ a minha parte traseira”. Diabo: “É tudo à vossa maneira./ E ainda uma fogueira/ que lá vos espera à chegada”). Tal versatilidade discursiva não é indissociável, como se sabe, da mobilidade de tipo mimético transfigurativo do texto vicentino em geral e, em especial, do *Auto da Índia* e do *Auto da Barca do Inferno*. Essa impressão de naturalidade e esse olhar dinâmico sobre quadros de imagens em movimento, que Rosa Lobato Faria transpõe para as suas versões, asseguram aos jovens leitores um diálogo com a vocação da sátira vicentina para isolar pormenores que são reconstituídos e amplificados dentro de uma dimensão imaginativa e simbólica; e garantem-lhes ainda uma compreensão dos mecanismos e da neurofisiologia da sátira vicentina (ou de um dos tipos de sátira): raciocínio com emoções (Aristóteles), energia mental que progride de um ponto para outro.

De Gil Vicente há ainda a moralidade *Auto de Mofina Mendes*, numa versão de Ana Luísa Amaral, que optou por fazer do entreacto pastoril que separa as duas partes do original, a Anunciação e a Natividade, o único núcleo com significado propriamente dito. A temática religiosa da peça de Natal de Gil Vicente, que envolve figuras como a Virgem, as suas damas de honor, as alegorias da Pobreza, da Humildade, da Fé e da Prudência e o anjo Gabriel, é referida sumariamente nas estrofes iniciais: “A peça tem muita gente,/ como um Frade, um Paio Pais,/ pastores, Anjo, São José.../ E ainda tem muitos mais:/ um Braz Carrasco e até/ figuras como a Pobreza.// [...]// Porque a representação/ foi em manhã de Natal,/ fala a peça de pastores/ que vêm em adoração/ do nascimento de Deus,/ ali feito Deus-Menino”. Mofina Mendes não é pois a única personagem desta obra de Gil Vicente, mas nenhuma outra atrai tanto o leitor ou o *espectador*, nenhuma suscita a mesma perplexidade e tantos questionamentos. Não admira por isso que ela seja a única personagem da adaptação (os outros não são mais do que aludidos, mesmo no episódio final: “Mofina fica outra vez/ como sempre foi: pastora./ Vai-se de novo a bailar./ Enquanto [sic], Nossa Senhora deu à luz Jesus Criança/ e entram todos a cantar”): “E fala de outros pastores,/ entre os quais nossa Mofina,/ essa que tu aqui vês./ Criada de Paio Pais,/ trabalha como pastora/ e de todas as figuras/ é a que se lembra mais”. A sua história, que parece resumir-se a desventuras e a uma credulidade ou ingenuidade de que lhe advém contudo uma inegável simpatia, suscitará no leitor primeiro um sorriso de cumplicidade e compaixão e depois porventura alguma inquietação: “Mofina”, que, como se sabe, significa “infelicidade” (importará que o jovem leitor disso seja informado por um adulto, a que já nos referimos, que com ele explore esta colecção), para além de perder os animais que tem a seu cargo, deixa partir o pote de azeite, que lhe fora dado pelo patrão, ansioso por se afastar dela. Esse pagamento haveria de garantir-lhe um futuro de felicidade, se se concretizasse o que ela vê no seu devaneio: «“Vou à feira, vou à feira/ e de lá rica hei-de vir./ Ah, deste pote de azeite/ mil coisas hão-de sair:/ muita jóia, muito enfeite,/ e o mais que virá por vir!”// Pois assi canta Mofina: “Vendo o azeite e com ele/ compro ovos redondinhos,/ ovos de pata serão,/ deles, belos como mel,/ mil patinhos nascerão,/ que a seguir hei-de vender.// E se, por pato, um tostão/ eu conseguir receber,/ muita rica vou casar,/ vou ter mais do que um milhão,/ roupa linda vou comprar.// E o marido que arranjar/ há-de ser um namorado/ também muito ataviado,/ e hei-de sair a bailar,/ a cantar belas cantigas/ de dentro deste bailado”.

Por detrás da fascinação lúdica que irradia da personagem mesmo depois da perda do pote de azeite (“Vai-se de novo a bailar”), impõe-se essa figura inquietante que sempre acompanha a existência humana: a infelicidade, a que, mais ou menos conscientemente, os destinatários da adaptação não serão indiferentes (desde logo

porque são mobilizados para uma representação entre cômica e trágica da ruína de toda uma vida simbolizada na perda do pote de azeite): “Mas no sonhar acordada,/ Mofina Mendes tropeça,/ cai-lhe o pote da cabeça,/ e lá se vai o azeite,/ e os brilhos, e os enfeites,/ e os patos que ia comprar,// e lá se vão os ovinhos/ que as patas iam chocar,/ e lá se vai o milhão,/ o marido ataviado,/ que era um rico namorado,/ o baile, o sonho e a dança...”

Paul Teyssier, no estudo *Gil Vicente – O Autor e a Obra*, releva essa intencionalidade profunda, que, na obra e na adaptação, aparece como um luto às avessas que é um modo de aprender a viver com a certeza trágica de que não há uma salvação absoluta para a *nossa* vida (pensamento que Freud difundiu largamente, suscitando críticas e ódios): “Mofina Mendes é a alegoria da Infelicidade e a perda do seu pote de azeite é para ela mais uma catástrofe entre muitas outras”²¹. No original, a última intervenção de Mofina Mendes, que sai “cantando”, acentua esse sentido pungente da tragicidade da vida, a infelicidade e a morte como entidades espectrais e diabólicas (que, tendo em conta a faixa etária dos destinatários privilegiados, a autora da adaptação terá preferido suprimir): “Por mais que a dita m’enjeite/ pastores nam me deis guerra/ que todo o humano deleite/ como o meu pote d’azeite/ há de dar consigo em terra”²².

6.1. Com a adaptação de *A Queda de um Anjo*, de Camilo Castelo Branco, realizada por Albano Martins, e de *A Relíquia*, de Eça de Queirós, a cargo de Ana Luísa Amaral, ilustra-se de novo a rica e caudalosa tradição literária portuguesa da sátira. Adoptou-se, portanto, no conjunto das duas séries, uma escala que sugere com o rigor possível a importância quantitativa e qualitativa dos textos satíricos ao longo da história da nossa literatura.

6.2. *A Queda de um Anjo* é um exemplo acabado de sátira enquanto acto memorável e emancipador, a que não se liga uma tese inequivocamente definida, nem a defesa de uma postura ética explícita e ortodoxa²³; sátira como percepção flagrante da instabilidade e caducidade, nos planos individual e social, de qualquer pensamento ou sentimento considerados invioláveis e definitivos; sátira de descoberta que, em vez de impor uma visão do mundo, propõe uma perspectiva sobre o mundo essencialmente humorística e irónica. A única linha nítida de sátira é a da política de Oitocentos, em particular no que se prende com a oratória verbosa e as intrigas dos deputados. Essa crítica parte do próprio protagonista, cujo nome, Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, prolonga a ironia do título: «E, ao mesmo tempo que censurava o uso duma linguagem que, no seu dizer, “tresandava a bafio”, condenava, em nome da pureza da língua, o emprego de galicismos, que é como quem diz, de palavras de origem francesa). O pitoresco do nome e a técnica combativa de Calisto Elói, primeiro na Câmara Municipal de Miranda e mais tarde no Parlamento, conferem desde o início à personagem uma singularidade que a torna atractiva para os leitores da adaptação: Calisto, sem se deixar inibir pela modernidade falsa dos

²¹ Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e das Universidades, “Biblioteca Breve”, 1982, p. 66.

²² *As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, vol. I, Lisboa, Centro de Estudos do Teatro / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, pp. 125-126.

²³ O próprio Camilo escreve, na “Advertência da 2.^a edição”, em 1873, que “O autor cuidou, quando escreveu esta novela, que alguma intenção moralizadora se transluzia da contextura histórica. Hoje, por lho haver dito um amigo franco, está persuadido que [sic] o seu livro não morigerou; mas também não escandalizou ninguém. Isto é consolativo, ainda assim” (*A Queda de Um Anjo*, s.l., Publicações Europa-América, s.d., p. 22). Quase a concluir o romance ou novela extensa, lê-se, no mesmo sentido, em metalepse: “Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apouquetado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto” (*idem*, p. 171).

opositores, ostenta sem hesitações a vernaculidade da sua linguagem e faz o elogio dos produtos e dos valores cristãos e nacionais de verdade, justiça e fidelidade conjugal.

A notoriedade e a raridade de Calisto são aliás notadas no *incipit* por um narrador que antecipa a complexidade do morgado de Agra de Freimas e a simpatia que ele, apesar de tudo, lhe inspira: “Nem todos os anjos têm asas, nem todos vêm do céu, onde se diz que eles moram. Os anjos bons, naturalmente. Alguns habitam connosco, sentam-se à nossa mesa, tornam-se nossos amigos. Conheço um, que me acompanha há muitos anos. Veio lá de cima, do Norte, de Trás-os-Montes, da aldeia de Caçarelhos, no termo de Miranda, onde nasceu em 1815”. Este *incipit* não existe no original mas nem por isso constitui uma extrapolação do autor da adaptação (lembramos que não custa perceber que o narrador, ou o autor implícito, de *A Queda de um Anjo* partilha de muitas das ideias de Calisto Elói). À medida que se conhecem as alterações profundas e inesperadas na mentalidade e no comportamento da personagem, o sentido do *incipit* tornar-se-á cada vez mais ambíguo, contribuindo para a sugestão de que é ao leitor que cabe formular um juízo. Calisto, ao conhecer a paixão na figura da “bela Adelaide” e o verdadeiro amor na figura de uma “nobre dama”, que, “pelos apelidos do marido (Teles, Teive), veio afinal a reconhecer como sua prima”, não se torna apenas incertamente clownesco: passa a intuir e a representar a complexidade do mundo, a pluralidade paradoxal do que se apresenta como irredutivelmente homogéneo e portador legítimo da verdade.

Subjazem ao discurso e à estrutura diegética, em que pontificam episódios como a conversão à opulência e a outros prazeres mundanos e a adesão ao partido do governo liberal em detrimento da oposição miguelista, uma ironia e uma comicidade generalizadas que são operadores da independência de um narrador lúcido: em vez de uma modalidade de sátira visceralmente edificante, ele trata de perseguir uma interpretação do seu tempo envolvendo tudo e todos numa cumplicidade em que todos são ao mesmo tempo inocentes e culpados. Constrói-se uma visão sobre o que é, não necessariamente sobre o que deveria ser. Uma sátira assim é uma mensagem aberta e exigente, um convite à responsabilidade do jovem leitor, um estímulo e um repto para a inteligência, para a compreensão das coisas, para a competência de percepção e decisão (por exemplo: «Mas lá que se espantava, e muito, isso é verdade. E até se escandalizava com o facto de algumas senhoras casadas andarem, dizia ele, “com os braços nus fora das alcovas do seu leito nupcial”. Tudo em nome da decência e da pureza dos costumes, alterados pelas modas». Esta ortodoxia é contrariada pelos sucessos narrados no parágrafo seguinte, que iniciam a queda do anjo, cuja *marginalidade* final não chega a fazer esquecer a sua inocência e ingenuidade iniciais. Dir-se-á dele que é em parte um pícaro que actualiza a fórmula que, a partir de Shakespeare, se tornou universalmente célebre: a vida é um teatro e por isso há que ser um mestre a envergar máscaras, de modo a ser possível não só desmascarar os outros como a si próprio. Isso consegue-se através do discurso meticulosamente cínico do narrador, que adopta a perspectiva de uma sociedade na qual o que importa é o que parece, não a interioridade ou a essência do que é: «Tais escrúpulos não evitaram, todavia, que o nosso homem-anjo, rigoroso defensor da moral tradicional e dos bons costumes, fosse um dia inesperadamente atacado pelo “dragão do amor”, quando jogava à sueca com Adelaide, a filha mais nova do desembargador Sarmento». [...]. “Este seu estado de espírito provocou uma imediata e profunda alteração do seu vestuário. Substituiu a casaca de saragoça que trouxera da província, as calças rematando em polainas abotoadas de madrepérola e as botas aguçadas no bico por trajo mais de acordo com a moda”).

6.3. Com a *Relíquia*, cumprindo o que enuncia na epígrafe “Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”, Eça também associa sátira e compromisso com uma verdade não dogmática, sátira enquanto gestualidade que diminui ou destrói um objecto através de uma ética da e pela palavra. Sátira social contra os exageros da religiosidade fanática e o excesso de participação de religiosos na vida quotidiana de devotos abastados, não sátira de sentido meramente destrutivo e unilateral, esta adaptação de *A Relíquia*, que faz convergir na figura da “Noite em camisa” grande parte da componente onírica e alegórica inscrita no realismo subjectivante do original, abre-se igualmente à capacidade interpretativa do leitor. A moralidade ambígua e enigmática final constitui um desafio para os leitores, um convite à sua capacidade de avaliação de questões de moral: “Mais tarde, contudo, como se tratava de facto de um raposo, começou a achar graça ao que se passara e só se arrependia de não ter dito à titi que tudo tinha sido, afinal, uma confusão. Teve pena de não ter inventado que a Noite roubara a camisa a Maria Madalena, que tudo aquilo acontecera sem que ele soubesse, que... A imaginação de Teodorico tornou-se tão rica que ele deixou de conseguir separar a verdade da mentira”. O apontamento sobre o padre Negrão ajuda a relativizar a hipocrisia de Teodorico e a enquadrar a verdade do seu arrependimento heterodoxo: “A herança foi para um daqueles amigos da titi, ao lado de quem Teodorico até não era má pessoa. Um senhor que se chamava Negrão e que tinha o coração mais negro do que a noite, de um negro feio, diferente do negro que tinha a Noite em camisa”). O texto de Ana Luísa Amaral, que mantém “o tema entranhadamente queirosiano da hipocrisia”²⁴, constitui-se numa espécie de tratado sobre a dissimulação enquanto resultado da dicotomia mentira / auto-engano (ou erro, que é aliás elemento irreduzível da consciência, com que o próprio sujeito se questiona e constrói a si mesmo).

Prova-se, com textos como estes, que a essência da portugalidade não compreende apenas a melancolia, o sentimentalismo, o queixume ou o saudosismo; são também elementos dessa construção teórica que é a identidade portuguesa a sátira, o pensamento e o sentimento satíricos: sinais tanto de uma pulsão incontrolável mas episódica como, numa fase subsequente e evoluída, de uma deriva penetrante e contínua superiormente pensada e sistematizada.

7. No romance *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós e na adaptação de António Torrado o riso é também estruturador do discurso. Trata-se contudo de riso paródico, não propriamente de riso satírico: parodia-se humorística e criticamente tanto a mecanização imoderada da vida civilizada na cidade como a ideia de uma vida no campo em perfeita felicidade. Todo o discurso narrativo de *A Cidade e as Serras* visa, como afirma Orlando Grossegeese, “realizar a terapia do riso através da leitura”²⁵. O regresso de Jacinto a Portugal e a sua conversão à paz e harmonia do campo não se fazem sem incidentes que convocam o riso do leitor. Entre o Jacinto apologista da super-civilização e o Jacinto que na terra rude alto-duriense dos seus antepassados recobra a energia há referências ou episódios que são contextos de risibilidade como o das avarias das “maravilhas da civilização”, o da preparação da viagem, que “equivale para ele a uma expedição a terras remotas e selvagens”, o do extravio dos “imensos caixotes” que transplantariam para Tormes a civilização de Paris ou o da primeira ceia, em que o “enfadado morador do 202 dos Campos

²⁴ Óscar Lopes, “Eça de Queirós. 2. O narrador de *A Relíquia*”, in *Cinco Motivos de Meditação: Luís de Camões. Eça de Queirós. Raul Brandão. Aquilino Ribeiro. Fernando Pessoa* cit., p. 126.

²⁵ «Sobre a “re-carnavalização” em *A Cidade e as Serras*, in *Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e a Sua Geração*, n.º 1, Baião / Tormes, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, Dezembro de 1991, p. 56.

Elísios”, comendo o caldo de galinha, de que primeiro “provou uma colherada tímida” (note-se a hipálage queirosiana), dava já sinais de recuperar, “nas serras, o apetite da juventude”. Tal como o original, o texto de António Torrado não se esgota numa mera celebração eufórica e acrítica da ruralidade: Jacinto, que não aceita a miséria que se vive nas suas propriedades, não só declara que “É necessária uma reforma (Construir casas novas para todos. Mobilá-las, dar roupa a essa gente...)” como encomenda “a um arquitecto de Paris o plano de uma escola, para erigir junto à capela restaurada, que acolhia, de novo, os ossos dos seus antepassados”.

Mas também não há uma recusa radical da civilização, antes uma conciliação que é uma síntese exemplar: Jacinto “inaugurou no Douro uma importante conquista do Progresso, o telefone, com uma linha para o sogro, outra para o médico e outra para a minha casa de Guiães (ignorando com ironia o que trouxera de Paris: “O resto da tralha de maquinismos estranhos, que enchiam as prateleiras do 202 dos Campos Elísios, manteve, prudentemente, nos seus respectivos caixotes, a cobrirem-se, nos sótãos de Tormes, do pó da inutilidade”). Esta valorização da territorialidade campestre, dentro de um quadro equilibrado de conforto e modernidade *tecnológica*, faz todo o sentido nos nossos dias, em que é cada vez mais urgente transmitir aos mais novos a noção de que a cidade e o campo não são mundos inconciliáveis: no campo, Jacinto “criara seiva, engrossara de tronco, atirara ramos, rebentara em flores e em frutos, forte, sereno, ditoso como só ele, o meu Príncipe da Grã-Ventura”.

7.1. *Nª Ilustre Casa de Ramires*, romance de Eça também adaptado por António Torrado, o riso é de novo um elemento que concorre para a densidade e para o magnetismo da obra. Esta versão breve, escrita para um público infantil e juvenil, dá, mais uma vez, a substância do original precisamente porque o leitor reconhece na ironia e no humor que lhe desencadeiam o riso um admirável poder de observação da realidade social, a que se sente associado como cúmplice convocado para a decifração da mensagem arguta e clarividente: a obra desvia-se de radicalismos ideológicos e intui a pluralidade do ser humano, a diversidade irreduzível e imprevisível das acções humanas, através de uma personagem, Gonçalo Mendes Ramires, que é sem dúvida uma das mais ricas da longa galeria de figuras queirosianas.

O contraste entre a personalidade dolente e o comportamento débil e cobarde da personagem principal, visíveis na narrativa de primeiro nível, e a personalidade forte e a conduta heróica do antepassado Tructesindo Ramires, patentes no episódio “Torre de D. Ramires”, que integra a narrativa de segundo nível de que é autor o próprio Gonçalo Mendes Ramires, é estabelecido em episódios burlescos: a fuga perante o desvario, provocado pelo vinho, do primeiro caseiro da quinta da Torre, que agredia a “Rosa cozinheira” (“Como a berraria continuasse, o último dos Ramires, temendo o pior, fugiu atarantado da biblioteca e fechou-se no quarto –cuja porta defendeu arrastando de encontro a ela uma pesada cómoda. De joelhos a tremer, pôs-se à escuta. Os gritos cessaram, mas o fidalgo da Torre, aterrorizado, não arredou pé do seu refúgio a noite toda”); a quebra de um acordo verbal que deveria ter conduzido ao arrendamento de uma terra (“– Sabe, Pereira... Não houve compromisso... Só conversa... Nem sequer contrato firmado”); a cobardia perante a reacção daquele com quem se comprometera verbalmente, que lhe diz que “A palavra dada vale tanto como um papel assinado”, e que ele procura intimidar ameaçando-o com a “Justiça” (“Gonçalo Mendes Ramires, num lampejo, viu uma das cancelas da quinta aberta e por ela se esgueirou, numa correria doida”); a mentira com que altera a seu favor esse caso (“Não foi bem assim que, mais tarde, contou ao Gouveia o que se tinha passado. Aldrabou a aventura com traços mais pesados, onde até uma espingarda despontava, enquanto ele, um valentaço, espantava o bruto com uma bengala de cana”), e, com o

objectivo de ser eleito deputado, a reconciliação estratégica com o político André Cavaleiro, que queria seduzir-lhe a irmã (“De início a frieza, depois o embaraço, enfim o abraço a selar a amizade reencontrada”).

No final, dir-se-á que Gonçalo Mendes Ramires beneficia da benevolência da sátira: punido do primeiro capítulo até metade do quarto pelo riso do discurso e punido enquanto ser pela sua própria consciência, salva-se porque não recusa uma metamorfose moral e pragmática. No texto de Eça, tal transformação segue-se a uma reflexão de Gonçalo Mendes Ramires sobre as suas debilidades e a um sonho, em que lhe surgem imagens dos seus antepassados, que é tanto uma auto-absolvição desses pecados como o princípio do seu renascimento. Na adaptação, percebe-se que os episódios heróicos narrados na novela escrita pelo próprio Gonçalo Mendes Ramires são a motivação que lhe infunde novos valores e novos comportamentos (é o caso da vingança concretizada “no lodoso Rego das Bichas, atulhado de sanguessugas, gulosas de sangue fresca”, onde Tructesindo mergulha “o maldito até à cintura”): assim se explica o castigo exemplar que inflige a um indivíduo que o insulta descaradamente (“Uma névoa turvou os olhos esgazeados do fidalgo. Numa rajada de orgulho e força atirou uma vergastada do chicote silvante, que colheu o valentão na face e lhe despegou a orelha. Outra vergastada rasgou-lhe a boca, despedaçando-lhe os dentes”). O burlesco afirma-se de novo como um fundamento dinâmico e expressivo de captação do real: rapidamente se espalha a notícia, desfocada mas que não desmente a vitória do fidalgo sobre o medo, de que “Gonçalo abatera sozinho um bando de malfeitores, armados até aos dentes”. Mas a transfiguração da personagem não termina aqui: depois de eleito para o Parlamento, rejeita a carreira política e embarca “num paquete com destino a Moçambique, onde obtivera a concessão de um vasto espaço ainda por desbravar”. Um último apontamento lapidar do narrador, que fornece uma explicação para a renúncia a esse cargo, reforça ainda consideravelmente a aura de integridade de Gonçalo Mendes Ramires na avaliação das relações sociais, políticas e culturais: “A vida em Lisboa, naquele ano de mundanidade forçada, enjoara-o”.

No último parágrafo do texto de António Torrado há um segmento que resume o discurso de uma personagem, João Gouveia, que, no original, numa conversa com dois amigos, disserta exemplarmente sobre o significado de Gonçalo Mendes Ramires, semelhante, segundo ele, nos vícios e nas qualidades, a Portugal: “Gonçalo, último dos Ramires, mais antigos do que o próprio Portugal, tão semelhante ao país onde nascera, decalcado dele nos defeitos e nas virtudes, tão desconfiado dos seus méritos umas vezes, tão destemido noutras, Gonçalo Mendes Ramires ainda terá muita história a percorrer”. Do que se trata é de provar o postulado, que o próprio Eça enfatizou, de que “o homem é um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem”.

Da linguagem da adaptação, de sintaxe ágil e de léxico rico e imprevisto nas combinações, decorre também o envolvimento de prazer entre texto e leitor próprio de toda a escrita de Eça. Esse envolvimento é aliás o primeiro sinal da liberdade de expressão literária e mental do romance, que, na polifonia que o caracteriza, transporta um sinal misto e problematizante, a um tempo de distanciamento e de comunhão ou de participação mais ou menos comovida ou condescendente com as misérias e as grandezas de Gonçalo Mendes Ramires.

8. Há nesta colecção mais dois títulos de Eça de Queirós em que a moralidade é inscrita no fundo da história não pelo gesto satírico mas por uma ironia não raro indecível: *O Mandarin* e *O Primo Basílio*.

8.1. Em todos os níveis da versão d’*O Mandarin* de Gonçalo M. Tavares actua uma figura da intertextualidade, a contracção, que, contrapeso da elipse, é responsável pela arquitectura basilar da adaptação. A redução textual não implica aqui a anulação de linhas temáticas, motivos ou instâncias narrativas fundamentais; permanecem não só a viagem insólita e exótica e a presença de um diabo convincente e inflexível mas também a vida monótona do protagonista, o arrependimento perante a morte do mandarim e a moralidade final ambígua que convida a uma reflexão sobre o problema do determinismo ou da autodeterminação das acções humanas. Mas há ainda a assimilação neste intertexto do essencial da ironia, da linguagem e do estilo queirosianos, o que significa que nele os códigos semântico e retórico-estilístico convergem num apelo incessante de contacto entre a palavra, a mensagem e o leitor. Poder-se-á sem exagero caracterizar a frase desta adaptação de Gonçalo M. Tavares, em que ecoa quase sempre literalmente o redimensionamento que Eça incutiu à prosa literária, através destas considerações de Óscar Lopes: “O que primeiro impressiona, talvez, à primeira leitura de Eça de Queirós é a claridade intelectual que transparece da sua expressão. Uma análise mais atenta do seu estilo confirma, efectivamente, que uma aguda racionalidade desempenha um papel primacial na construção da sua prosa e que Eça passou todas as frases ao crivo da reflexão, eliminando a obscuridade resultante de sincretismos afectivos ou de noções trivializadas”²⁶. A arquitectura da frase, que não se conforma aos velhos modelos tradicionais, seduz pelo sentido da clareza e musicalidade. À sintaxe ágil e cadenciada, a uma gramática lexical que funde o concreto e o abstracto, o físico e o psicológico e moral, associa-se um compromisso entre a objectividade e a subjectividade, a verdade e a mentira, o dito e o não-dito, a certeza e a impressão. Com a ironia e o humor, que não prescrevem uma verdade única, visa-se a problematização das contradições que em si se divisam, sem se cair na tentação de resolver as incompatibilidades numa síntese definitiva; é o que acontece numa passagem como esta, em que a moralidade se questiona a si mesma no acto de cruzar o sério e o caricato, a enunciação grave e ao mesmo tempo tendencialmente cómica: “Depois assaltou-me uma amargura maior: comecei a pensar que Ti-Chin-Fu tinha decerto uma vasta família, netos, bisnetos tenros, que, despojados da herança que eu comia à farta em pratos de Sèvres, numa pompa de sultão perdulário, iam atravessando na China todos os infernos tradicionais da miséria humana – os dias sem arroz, o corpo sem agasalho, a esmola recusada, a rua lamacenta por morada...”.

Na versão de *O Mandarin* de Gonçalo M. Tavares não se perde também a qualidade do volume prosódico e rítmico de cada frase, nem a polifonia de conjunto que advém da alternância entre o andamento breve, que pode ser por vezes particularmente lacónico, e o movimento mais alargado e lento, em que é muitas vezes visível um compromisso com o fôlego oratório do discurso clássico (veja-se a citação anterior), controlado por uma pontuação disciplinadora: “Atulhei as algibeiras, devagar, aos punhados. Sentia-me gordo, sentia-me obeso; tinha na boca um sabor de ouro: as paredes das casas pareciam-me faiscar como longas lâminas de ouro: e dentro do cérebro ia-me um rumor surdo onde retilintavam metais”. O procedimento adoptado é, como dissemos, não a repetição sinonímica ou a paráfrase, mas a transposição repetitiva, que implica por vezes alguns cortes nos períodos ou em frases intermédias (técnica que, em menor escala, também é usada na adaptação das *Viagens na Minha Terra*).

²⁶ Eça de Queirós. Evolução da sua obra”, in *Cinco Motivos de Meditação: Luís de Camões. Eça de Queirós*. Raul Brandão. Aquilino Ribeiro. Fernando Pessoa, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 120.

O interesse desta obra reside em grande parte na sagacidade e na vastidão do diálogo activo que ela institui com os contrastes – o bem e o mal, a razão e o desconcerto – que marcam a vida do ser humano de todas as épocas. Eça sistematizou literariamente esse princípio estético com a criação de Teodoro, dividido entre a materialidade física e o conteúdo espiritual. Não resistimos a notar aqui o óbvio: se são evidentes as vantagens da convivência na cultura infanto-juvenil de registos que hiperbolizam a cisão entre os que estão do lado do bem e os que encarnam o mal, como acontece na literatura de transmissão oral ou nas fábulas de um La Fontaine e na produção autoral inspirada na matriz tradicional, não são menos importantes aqueles registos em que a alma humana se presta a uma cartografia incerta, oscilante nas suas verdades mais profundas. Desse modo se incute na comunidade em formação um pressuposto exemplar: é verdade que há valores supremos na base da formação do ser humano, mas não é menos certo que as duas linhas de orientação com frequência se tocam, confundem e impugnam, tornando difícil ou impossível, nas múltiplas especificações contextuais, a distinção objectiva e inequívoca entre os dois campos. Na sondagem das relações humanas assim organizada, percebe-se como o mundo é uma imparável comédia trágica onde o ser humano oscila entre a abjecção e a grandeza; daí, no universo mental de Eça de Queirós, a oscilação entre a ânsia de libertação absoluta do espírito humano e uma visão do mundo que descrê da bondade e salvação da humanidade.

O Mandarin de Gonçalo M. Tavares é por conseguinte um livro que não se esgota no cumprimento de uma das funções a que literatura para a infância e a juventude, de um modo ou de outro, sempre obedece: o entretenimento. À leitura como prazer associa-se a perplexidade, a inquietação e a indagação, o questionamento da relação do jovem leitor com o social, o enriquecimento do seu quadro de referências éticas, estéticas, ideológicas e espirituais. Obviamente: o contacto do leitor com a moralidade da obra nem sempre será de identificação. Poder-se-á aliás prever que muitos dos que dialogarem com a obra hão-de ver nestas palavras as provas de uma patologia que afectou o bom senso de Teodoro, quando, cruzando-se com o diabo vestido de homem que lhe dera livre acesso àquela fortuna, percebe que não mais poderia corrigir o seu erro: «Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demónio; pertencem-lhe. E a vós, homens, lego-vos, sem comentários, estas palavras: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim”». Mas o que importa é a activação da consciência, mais ou menos organizada, da precariedade e falibilidade de todos os juízos, e o exercício de dialéctica entre a certeza e a dúvida, entre o pensamento antigo, retrospectivamente iluminado pela nova experiência, e o pensamento novo, que, desencadeado pela cena histórica do sujeito que lê num determinado contexto, pode todavia ser eliminado definitiva ou temporariamente pelo primeiro conceito.

Livro de moralização que coloca o leitor perante a descoberta de que o ser humano não tem muito com que se congratular, *O Mandarin* oscila entre a culpabilização de Teodoro, ávido de glória e riqueza fáceis e intermináveis, mesquinho, banal e ridículo na feira das vaidades caseiras e universais, e a sua absolvição. O arrependimento sincero não o salva da voragem imparável do quotidiano, que, como todos sabemos por experiência pessoal e (in)transmissível, arruina a verticalidade que sempre se espera de cada um de nós; mas a verdade é que esse acto de contrição acaba por reabilitá-lo moralmente. A inclusão do memorável pensamento final contribuiria por certo para suscitar nos jovens leitores a discussão sobre uma questão de moral tão sensível: “E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do norte ao sul e do oeste a leste, desde a Grande a

Muralha da Tartária até às ondas do mar amarelo, em todo o vasto império da China, nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!”²⁷.

8.2. Esta fecundidade do erro ou engano é porventura a mensagem mais importante dos livros que sugerem a disponibilidade para avaliar sem intransigências a diversidade do social e a pluralidade do livre-arbítrio de cada indivíduo. *O Primo Basílio* que Fernando Pinto do Amaral adaptou não é apenas uma história de amores adúlteros, de enganamentos e perversidades; é uma história que ilustra bem como o sistema de crenças e valores de cada um não se encontra imune ao contingente e à adversidade. Luísa não põe em causa o amor ao marido nem a ortodoxia do casamento, que é considerado sã, necessário e vital para os dois e para a sociedade; mas, incapaz de ignorar as solicitações de Basílio, envolve-se numa relação de que mais tarde se arrepende: “A frieza de Basílio deixou-a completamente destroçada e, quando se separaram, Luísa ficou cheia de remorsos. Sentia-se culpada pelo que tinha feito e nessa tarde, mal chegou a casa, pegou numa fotografia do marido e exclamou, enquanto chorava: – Perdoa-me, Jorge, meu querido Jorge, Jorge da minha alma!”. Perante uma passagem como esta, nada nos autoriza a prever uma identificação completa entre personagem e leitor ou a avaliação do caso dentro de critérios de verdadeiro e falso; contudo, poder-se-á colocar a hipótese de que o receptor não será alheio a uma experiência cognitiva e ética que implicará nele uma transformação, mesmo se inconsciente e apenas actuante nas estruturas do consciente muito mais tarde. A realidade extra-artística inscrita no livro, ao mesmo tempo que é iluminada pela função estética, activa o complexo de representação constituído pelos binómios educação estética / educação ética e identidade / alteridade. O final, com Basílio a reagir com indiferença à notícia da morte de Luísa, confirma a vocação do texto para suscitar um diálogo tenso e intenso com as vivências, sentimentos, concepções e normas do leitor: “Basílio voltou para a carruagem de cabeça baixa, retorcendo o bigode. A morte de Luísa era para ele um contratempo desagradável, uma contrariedade, mas não um grande desgosto. Nunca sentira por Luísa verdadeiro amor. Lembrou-se de uma namorada francesa que deixara em Paris e, quando falou com Reinaldo, disse-lhe apenas: – Podia ter trazido a Alphonsine!”.

9. Do título *Sermão de Santo António aos Peixes*, do Padre António Vieira, vem uma ressonância infantil que atrai de imediato a atenção dos mais novos. A adaptação de Rui Lage, que não reduz o discurso de Vieira a um simplismo mais ou menos confrangedor, não se despoja da complexidade de texto erudito mas também não dá deste clássico da literatura portuguesa uma ideia de ilegibilidade. Na adaptação, o original não é transformado semanticamente recorrendo ao resumo ou ao comentário. O significado do primeiro texto mantém-se nas suas principais linhas de força porque Rui Lage usa fundamentalmente a elipse e a paráfrase de acção muito circunscrita, que, nalguns casos, é exigida pela continuidade e coerência do segundo texto. Veja-se, por exemplo, este segmento da versão de Rui Lage: “Ia Jonas, pregador do mesmo Deus, embarcado num navio, quando se levantou uma grande tempestade. Como o trataram os homens e como o trataram os peixes? Os homens lançaram-no ao mar para ser comida de peixe, e o peixe que o comeu levou-o às praias de Nínive, para que aí falasse e salvasse os homens. É possível que os peixes ajudem à salvação dos homens, e os homens lancem ao mar aqueles que os querem salvar?!” Como se percebe, são pontuais as transformações sintagmáticas e

²⁷ *O Mandarin*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, s.d., p. 155.

paradigmáticas a que se submete o primeiro texto: “Ia Jonas, pregador do mesmo Deus, embarcado num navio, quando se levantou *aquela* grande tempestade; e como o trataram os homens, como o trataram os peixes? Os homens lançaram-no ao mar *a ser comido dos peixes*, e o peixe que o comeu levou-o às praias de Nínive, para que *lá pregasse* e salvasse *aqueles* homens. É possível que os peixes *ajudam* à salvação dos homens, e os homens *lançam* ao mar *os ministros da salvação?!²⁸*”. O que se pretende com as alterações microestruturais é, obviamente, viabilizar a transposição da escrita fluida e da destreza argumentativa do discurso de Vieira para a realidade linguística dos destinatários. O tema é elevado e complexo, o método engenhoso mas claro: eis a relação que faz com que o jovem leitor adira com deslumbramento a um texto que é uma lição ética e estética, no sentido mais sublime da expressão; uma lição de humanismo total, de defesa da dignidade humana e de declaração, a um tempo pessoal e colectiva (cristã, bíblica), dos direitos humanos mais inalienáveis.

A metáfora, neste sermão, não é simples transferência ou substituição: é metamorfose de uma metamorfose. Os peixes são metáforas dos seres humanos, cujas maldades se estenderam aos peixes: “Nesta viagem pelos mares e costas do Brasil, e em todas as vezes que passei a linha do equador, vi o que muitas vezes tinha visto e notado nos homens e fiquei admirado de que as suas maldades se tivesse pegado também aos peixes”. Melhor: as virtudes e os vícios dos peixes têm uma correspondência directa nas virtudes e nos vícios humanos, de que, note-se, procedem. Tal correspondência não deixa de ser previamente enunciada no texto, que é um aparelho discursivo em que nada existe por acaso: “Ouvi também agora as vossas repreensões. A primeira coisa que me entristece, peixes, é que vos comeis uns aos outros. E não só vos comeis uns aos outros, como os grandes comem os mais pequenos. (...). Também os pequenos são comidos na terra, como acontece no mar. (...). A maldade é comerem-se os homens uns aos outros, e os malvados são os maiores, que comem os pequenos”. Ora, essa metamorfose é, para o espírito livre e imagetivamente informado dos leitores mais novos, a mais natural das ambivalências: os peixes são e não são seres humanos, os seres humanos são e não são peixes.

Eis por que não escapará aos destinatários, em tempos de sensibilização ecológica, que o que se persegue no texto de Vieira é a construção de um modelo moral a partir de mundos do universo natural. O sermão, em última instância, não exalta qualidades nem sublinha defeitos nos peixes; cria antes alegorias que são representações expressivas do modo de ser e de fazer do humano: “E, debaixo desta aparência tão modesta, o polvo é o maior traidor do mar. E que traição é a sua? Veste-se ou pinta-se das mesmas cores de todas as coisas a que está pegado. Se está nos limos, faz-se verde; se está na areia, faz-se branco; se está no lodo, faz-se cinzento, e se está nalguma pedra, como é costume estar, faz-se da cor dessa pedra. O que é que acontece? Acontece que um peixe qualquer, saber da armadilha, vai a passar distraído, e o salteador, que está de emboscada, disfarçado, lança-lhe os braços de repente e fá-lo prisioneiro”. A analogia estabelece-se no parágrafo seguinte, mais uma vez num registo que o orador equipara ao de um autêntico diálogo porque é capaz de perceber o que os peixes, que “ouvem e não falam”, pretendem dizer: “Vejo, peixes, que, pelo conhecimento que tendes das terras em que batem as ondas dos vossos mares, me quereis responder que também nessas terras há fingimentos, ciladas e falsidades, e traições ainda maiores”. No espaço do sermão enquanto palavra e imagem, essa projecção simbólica de referentes do campo marítimo é vitalizada simultaneamente em termos plásticos, visuais e sonoros (obviamente: a sonoridade, no caso da leitura silenciosa, verifica-se ao nível da materialidade mental do significante). Isto é, o

²⁸ Sublinhados nossos.

simbolismo dessa referencialidade constrói-se através de uma combinação em que interagem a estrutura sólida de cada uma das sequências, partes de um todo que contém um exórdio, um núcleo argumentativo e uma peroração, o ritmo da frase e a sugestividade das construções pictóricas.

10. Os textos que se reportam a duas obras de Fernando Pessoa, *O Banqueiro Anarquista* e *Mensagem*, adaptados respectivamente por Clara Pinto Correia e por Mafalda Ivo Cruz, são aqueles em que a correspondência entre os originais e as adaptações se estabelece não tanto a partir de procedimentos de transposição e transformação como a citação, a elipse, a paráfrase ou o resumo mas principalmente a partir de um trabalho de exegese que visa explicar a estrutura profunda da obra aos destinatários.

10.1. Do discurso da *Mensagem* de Pessoa há apenas neste livro algumas citações que visam ilustrar a busca de sentidos, perceptíveis aos leitores infantis, a que Mafalda Ivo Cruz submete a obra. Dizemos *infantis* e não *infantis* e *juvenis* porque parece que desde o início se define equivocadamente um leitor. Começa aqui uma contradição que é um erro metodológico de que a adaptação há-de ressentir-se. Trata-se o leitor com paternalismo, por se considerar implicitamente que há um modo de expressão e universos exigidos pelo seu horizonte de expectativas: “Durante a viagem fartou-se de brincar e correr no grande barco a vapor que o levava, mas às vezes ficava só a olhar para o mar. Porque atravessar o mar é uma coisa muito boa”. Ao mesmo tempo, tem-se bem presente que a obra, que “conta a história de Portugal”, é sugestiva mas de difícil compreensão e explicação; daí o discurso confusamente digressivo, hesitante, interrogativo, que a cada passo recorre às reticências: «“... o homem sonha e a obra nasce”. Há o momento mágico em que nasce uma ideia. Depois passamos que tempos a pensar nela. E depois pomo-la em prática. E é a obra que nasce». Os dois parágrafos seguintes, em que se procura responder à pergunta “Mas que obra é essa?”, não fazem senão transmitir a ideia de que a *Mensagem* é um livro sem unidade, confuso, e por conseguinte a rejeitar: “Já não estamos outras vez a perceber nada. A obra? Mas o que é isso da obra que nasce?”; “A obra... é a história de todos... que todos vamos fazendo acontecer. Às vezes quase sem dar por isso...”.

Poderíamos acrescentar mais passagens elucidativas do tipo de construção deste texto, mas pouco adiantaríamos relativamente às dúvidas que esta adaptação nos suscita enquanto desejado contributo para a promoção da leitura, para o conhecimento de uma obra de Fernando Pessoa e para o fortalecimento dessa construção instável que é a identidade portuguesa.

Reconhecemos que adaptar ou explicar a um público infantil uma obra com a densidade da *Mensagem* não é uma tarefa fácil; mas parece-me que há que dizer que teria sido preferível seleccionar alguns poemas, que, nalguns casos, como acontece com “O Mostrengo” ou “Mar Português”, poderiam ser apresentados integralmente ou apenas com ligeiras adaptações. Dar-se-ia uma imagem mais exacta da dimensão de uma obra que não se limita a ligar epicamente Portugal à sua vocação marítima: ensinaria desde logo aos mais novos que “... Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”; que há projectos que nos libertam, enquanto indivíduos e enquanto elementos de um universo social, da nossa condição mesquinha, insignificante e *excessivamente* mortal. A experiência estética que se associa a um poema como “Mar Português” é de pacificação e equilíbrio, de verdade e vida (a que apenas os nossos alunos do 12.º ano têm *obrigatoriamente* acesso): desse *continuum* decorre o dizer da *Mensagem*, cuja legitimação (valorização, dignificação) autêntica – institucional, pública e inequívoca – significaria a expansão das suas formas e a potenciação dos seus sentidos, dentro de um quadro de promoção da auto-estima e identidade de todos

os que partilham os valores da portugalidade; um caminho de conhecimento, enfim, e, conseqüentemente, de construção de caminhos de entendimento entre gerações e culturas nacionais e estrangeiras (ou não soubéssemos que o capital simbólico adquirido através da leitura é construtor de um ambiente não só nacional mas também internacional mais democrático, pluralista e dinâmico).

10.2. Também na adaptação de *O Banqueiro Anarquista* se adota desde o início um registo excessivamente paternalista e coloquial que pode ter como efeito imediato o afastamento dos destinatários que não se integram no universo etário definido tacitamente: “Eram dois senhores que estavam a almoçar, e um deles escrevia imensos poemas, que eram todos muito bons, e inventava constantemente tantos versos que até os assinava com vários nomes diferentes. Mas, durante o dia, também tinha *assim* uns empregos normais *daqueles* que servem para ganhar o dinheiro com que se pagam as contas ao fim do mês” (os termos enfáticos presentes nesta frase não são meramente pontuais: encontramos outros ao longo do texto, como na sequência “pagava essas *tais* contas arranjando uns empregos *daqueles* normais em que ninguém repara”)²⁹. Este intróito coloca abruptamente Fernando Pessoa no centro de um texto de que é *autor* mas não necessariamente *actor*, incorrendo-se por isso numa interpretação biografista de *O Banqueiro Anarquista* que só se compreende se entendermos o texto de Clara Pinto Correia como uma exegese muito livre dessa obra, escrita para um público infantil.

A segunda frase do texto, citada atrás, abre uma longa exposição sobre o lugar e o valor do dinheiro na nossa sociedade, a que o segundo parágrafo dá uma continuidade de novo em tom paternalista (mas em que há que notar um jogo de palavras bem conseguido: “pagar as contas” e “por nossa conta”): “Isto de pagar as contas é das coisas mais aborrecidas que nos acontecem quando deixamos de ser meninos e passamos a ser crescidos, porque, a partir daí, os nossos pais já não cuidam de nós e então fica tudo por nossa conta: é preciso pagar o carro, pagar a casa, pagar a luz, pagar a água, pagar o gás, pagar o telefone, pagar a roupa, pagar a conta do supermercado”. Até ao segundo grande momento do texto, aquele em que o banqueiro anarquista se apresenta como o único anarquista autêntico, falar-se-á sobre o “poeta desta história que estava a almoçar com o outro senhor” e, acima de tudo, sobre o “outro senhor do almoço”, que “pagava “as contas sem sequer dar por isso, porque tinha tanto dinheiro que nem era ele quem o contava”: define-se, com demasiados pormenores, preconceitos e devaneios, o perfil do banqueiro tipo³⁰ e até da banqueira³¹; e disserta-se sobre o conceito de anarquia, de modo a que se possa

²⁹ Sublinhados nossos. Não queremos incorrer em purismos de atitude e linguagem mas não podemos deixar de considerar que o uso do verbo *curtir* nesta frase, já perto do final do livro, revela pelo menos algum mau gosto, para além de ser impreciso semanticamente (nas camadas mais jovens o termo apresenta regra geral uma significação sexual que logicamente não se quer desencadear aqui): “Eu, por exemplo, enquanto estou a escrever esta história para ganhar dinheiro, não estou a namorar, nem a viajar, nem a curtir com os meus filhos”.

³⁰ Nas cinco páginas que tratam do perfil comportamental, psicológico e físico de um banqueiro típico há apontamentos como estes: “Os charutos fumam-se muito mais devagar do que os cigarros, e apagam-se sozinhos com alguma frequência, o que é bom para os banqueiros, porque assim aproveitam para mostrar mais vezes que o isqueiro com que acendem também é todo em ouro”; “Por aqui, já estamos a perceber que um banqueiro, para poder ser mesmo considerado banqueiro, não pode ser só muito rico: também precisa de ser muito rico, e isso tem de se notar em tudo o que ele possui, em tudo o que ele usa, e até em tudo o que ele diz. Um verdadeiro banqueiro, por exemplo, nunca diz *fui à costa*, mas sim *fui passar uns dias à minha ilha particular nas Maldivas*; assim como em vez de dizer *fui à Serra da Estrela* tem de dizer *fui a St. Moritz com a Princesa Stéphanie*”. Sublinhados no original.

³¹ «Vocês se calhar a esta hora já estão a pensar que um banqueiro, com estas particularidades todas, tem obrigatoriamente de ser um homem. Mas não é verdade. Também há banqueiras. Distinguem-se sobretudo por não terem barriga porque fazem ginástica com Treinadores Pessoais, por não terem

perceber claramente em que medida este banqueiro se diz anarquista (por exemplo: “Os anarquistas acreditam que podemos ter uma sociedade bem organizada com tudo a funcionar, com hospitais, com estradas, com escolas, com fábricas, com pomares, com roupa e comida e conforto para todos, mas que nada disto deve acontecer por mandarem em nós e fazerem-nos obedecer e calar”).

A ironia e a sátira do discurso sobre o banqueiro fazem todo o sentido nos nossos dias, por razões sobejamente conhecidas, mas há um prolongamento da vindicta que acaba por prejudicar a parte final da segunda parte do texto, que não será suficientemente desenvolvida. Perante a evidência de que o anarquismo integral é impossível, fica por dizer que o banqueiro encontra uma solução que apenas o beneficia a si: só ele se liberta pelo dinheiro, só ele vive uma experiência anárquica, só ele é anárquico na teoria e na prática. Consciente do fracasso da sua tentativa de mudar o mundo, consciente de que a transformação social é impossível, resta ao banqueiro anarquista, no original, o poder de uma argumentação que, todavia, no limite, é falível: o comportamento deste “grande comerciante e açambarcador notável” reifica o dinheiro como produtor de desigualdades sociais, de dilatação das convenções sociais e enfraquecimento das qualidades naturais de cada um.

Na adaptação, contrariando o sentido do texto de Fernando Pessoa, conclui-se que o banqueiro continuará a trabalhar para “criar à sua volta um mundo maravilhosamente anarquista”: um mundo em que o anarquista pessoano não acredita, porque sabe que só uma “revolução social pode destruir as ficções sociais”, como sabe que os anarquistas, sempre que trabalham em conjunto e se influenciam, acabam por criar outra “tirania”. O banqueiro anarquista de Clara Pinto Correia define pois um projecto que da conquista pessoal de liberdade avança para a libertação colectiva; o que, considerando os critérios largos da adaptação, se entende, porque “A ideia é vocês, agora, também ficarem a pensar”.

11. O mérito desta colecção reside também, como já sugerimos, na articulação que se estabelece em cada livro entre o texto e a imagem. Devido ao virtuosismo dos ilustradores André Letria, Carla Nazareth, Gabriela Sotto Mayor, Marta Martins, Helena Simas e Sandra Serra, cada uma destas obras é um corpo animizado tanto por signos linguísticos como por signos pictóricos, dando-se ao leitor ou ouvinte como palavra e imagem, voz e mundos de imagens apelativos. É uma relação que se institui como poética que diz e revitaliza tanto o comum como o inominável, a existência que sufoca pela vulgaridade e repetição, mas também o que não pode ser visto nem dito senão através da palavra e da imagem artísticas: palavra e imagem que são enquanto livro, enquanto álbum ilustrado, uma nova etapa no caminho interminável rumo à salvação nunca consumada que nasce do desejo pelo livro; palavra e imagem que estabelecem um diálogo de interdependência, não uma relação em que o texto impera sobre a imagem, que não se limita a representar visualmente o que diz o texto. Signo do visível e do invisível, a imagem cria mundos que potenciam a expressividade e o significado dos mundos de cada leitor de imagens e palavras, inscrevendo-o no que o processo pós-moderno de pensamento e comunicação tem de mais dinâmico: processo de personalização que prefere à autoridade das verdades totalitárias a escolha livre e a liberdade criadora.

Não é este o lugar para fazermos um estudo das ilustrações desta colecção; mas deve desde já dizer-se que há títulos que são até certo ponto álbuns de pintura em

cabelos brancos porque os pintam de outras cores, e por andarem vestidas com uns conjuntos de saia e casaco de aspecto muito composto que se chama “tailleur”, que é uma palavra francesa, porque a senhora que inventou esta roupa era francesa, e até se chamava Coco, que se vê logo que não é português».

que se reconhece o melhor do traço que distingue o autor das imagens. Nos livros ilustrados por André Letria, por exemplo, encontramos uma expressão pictural que sugere sempre sensações tácteis ou associações sinestésicas, tal é a consistência e a combinação das cores, a, numa fórmula elementar, rugosidade e visualidade da matéria significante cromática. Trata-se de uma ilustração com *textura* que é capaz de representar a vida interior das personagens e das coisas, o calor ou o frio dos sentimentos ou dos espaços, a estrutura mais profunda do real e do imaginário. Tanto nas figuras humanas e animais como nas paisagens naturais, rurais ou urbanas representadas no *Sermão de Santo António aos Peixes*, n'*A Morgadinha dos Canaviais* e n'*Os Maias* é perceptível de imediato um ritmo de artesão estilisticamente forte que quer esteticizar a matéria bruta da realidade sem lhe retirar a essência modulada pelo uso e pelo desgaste de um olhar que, por força da repetição, já não vê.

Diferentemente, para nos referirmos a um segundo caso exemplar, os universos criados por Carla Nazareth, que ilustra *A Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil*, *O Bobo* e *O Crime do Padre Amaro*, têm muito a ver com o imaginário dos contos de fadas, em parte construídos pelas séries em desenho animado cuja matriz é o traçado elegante e seguro, de cor bem definida e evocativa de estados afectivos e espirituais. A límpida claridade e os contrastes das cores de cada figura, colocadas sobre um fundo harmonioso que parece mover-se levemente devido à subtil variação tonal, a leveza dos traços finos e alongados, ou a, por consequência, dignidade luminosa que se garante a cada elemento pictórico, geram um arrebatamento feérico e surrealizante que é ligação sensorial e intelectual entre o leitor e o tecido de imagens.

12. Entre o fazer da vida *com* livros e o fazer da vida *sem* livros, ou entre uma enciclopédia cultural, civilizacional e humana que tem nos livros um horizonte de partida e chegada e uma enciclopédia de vida que se faz sem livros, não temos dúvidas em querer construir para os mais novos um mundo em que o livro seja um bem de primeira necessidade. Um bem, aliás, que deveria ser reconhecido enquanto tal por todos eles, tal como é para a protagonista de *Olá, Eu Sou um Livro*, de Rui Grácio, que, no início e no fim da narrativa, reage aos comentários irónicos e amargos do livreiro com a inteligência e a sabedoria de quem lê:

– Pois é, menina, os livros não são um bem de primeira necessidade... – lamentou o livreiro, erguendo as sobrancelhas e encolhendo os ombros.

– Não são?

– Então a menina já alguma vez viu alguém a comer um livro quando tem fome?

– Não, realmente nunca vi. Mas, às vezes, quando os meus pais me contam uma história, eu fico tão feliz que nem penso em comer. Fico só muito atenta a ouvir, a imaginar coisas...

– Pois é, mas olhe que a imaginação não enche a barriga.

– A mim, a imaginação ajuda-me a pensar. Pensar não é um bem de primeira necessidade?³² (...)

– Por favor, queria que me embrulhasse este. Acho que é o princípio de uma boa amizade. Não acha que a amizade é um bem de primeira necessidade?³³

Em jeito de sistematização e de manifesto breve por uma cultura da leitura para os mais novos, por uma prática que é sempre iniciação ao espaço e ao tempo do sujeito e ao espaço e ao tempo dos outros, diremos: o livro de literatura, sem ter as preocupações de exaustividade e normatividade de ciências como a história, a

³² Ilustrações de Catarina Fernandes, 2.^a ed., Coimbra, Pé de Página Editores, 2008 (1.^a ed., 2003), pp. 2-6.

³³ *Idem*, p. 32.

sociologia, a antropologia, a linguística, a filosofia, a psicologia ou a psiquiatria, faz-se com contributos de todos os campos, reescrevendo-se a cada leitura e marcando indelevelmente a vida de quem o lê; os livros e o *silêncio dos livros*, na fórmula de George Steiner, são uma medicina contra o ruído que impera nos nossos dias³⁴, uma medicina integral que é salvação do leitor *com* conhecimento do mundo, imprescindível para, em períodos de *crise* ideológica e de valores como os que vivemos hoje, garantir uma descodificação mais competente das táticas e das estratégias das doutrinas totalitárias que se auto-intitulam democracias; a «leitura (...) não é um puro “face a face linguístico”, nem apenas um acontecimento intersubjectivo, mas uma *complexa interacção* transdiscursiva e social, individuada e individuante, – histórica»³⁵; o espaço da leitura é por isso um lugar único a partir do qual o sujeito constrói a sua identidade por via tanto de uma alteridade que apazigua e desassossega como de um sistema de pensamento cada vez mais evoluído em que se reconhece livre e actuante.

³⁴ No ensaio *Esse Vício Ainda Impune*, que acompanha o texto de George Steiner, Michel Crépu ilustra a ideia de que há “uma espécie de impunidade para a leitura” com este caso, de significado afim do da menina do livro de Rui Grácio, citado acima: “Um privilégio de clandestinidade que permite, afinal, prosseguir as operações com toda a tranquilidade. O tio chegou, a família está sentada em volta da mesa, fala-se da situação e o rapazinho que estava no fundo do jardim [com um livro em cima dos joelhos] finge que está a prestar atenção. Mas dispõe de um silêncio só seu, tem assuntos apenas seus, como a cavalgada invisível de Miguel Strogoff através das estepes, tudo isso no meio da confusão dos jarros de vinho, dos guardanapos, das vozes e das gargalhadas. Obedeceu ao chamamento, uma simples mudança de lugar, mas continua a desobedecer pensando noutra coisa. À mesa não se lê? Não faz mal, o livro continua a ler-se na cabeça dele. Só mais um bocadinho de paciência e lá estará o quarto e o silêncio da luz coada pelas persianas” (*O Silêncio dos Livros*, tradução de Margarida Sérvulo Correia, Lisboa, Gradiva, 2007, p. 54).

³⁵ Manuel Gusmão, “Da literatura como transporte e travessia dos tempos”, in Maria Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves, *Ensino da Literatura. Reflexões e Propostas a Contracorrente*, Lisboa, Edições Cosmos / Departamento de Línguas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 61. Sublinhados no original.