



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

José Carlos Magalhães Pereira

**ADAPTAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE  
NA OBRA INFANTOJUVENIL  
*CONTOS GREGOS,*  
DE ANTÓNIO SÉRGIO**

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos – Poética e Hermenêutica, orientada pela Professora Doutora Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira e pela Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2022

# FACULDADE DE LETRAS

## ADAPTAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE NA OBRA INFANTOJUVENIL *CONTOS GREGOS,* DE ANTÓNIO SÉRGIO

### Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Adaptação e intertextualidade na obra infantojuvenil <i>Contos Gregos</i> , de António Sérgio
Autor	José Carlos Magalhães Pereira
Orientadoras	Doutora Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete
Júri	Presidente: Doutor António Manuel Ribeiro Rebelo Vogais: 1. Doutora Paula Cristina Barata Dias 2. Doutora Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Estudos Clássicos
Especialidade/Ramo	Poética e Hermenêutica
Data da defesa	25-10-2022
Classificação	17 valores



## **Dedicatórias**

À memória da minha querida mãe, Ana da Conceição, que, infelizmente, não vê a concretização deste meu trabalho – porém, foi a primeira pessoa que me incentivou a inscrever neste curso de mestrado.

Ao meu querido pai, Alberto Pereira, pela sua admirável paciência de ficar privado, durante as horas de estudo, das nossas agradáveis cavaqueiras.

Aos(às) estimados(as) docentes do 1.º e 2.º ano, incluindo a Coordenadora do mestrado e as Orientadoras desta dissertação, pela atenção assídua que sempre me prestaram.

Às estimadas amigas Lília de Castro e Costa, arquiteta e mentora das minhas atividades literárias, e Filomena Costa, professora do ensino básico e também cúmplice cultural, que muito me apelaram para a conclusão deste mestrado.

## **Agradecimentos**

Muito reconhecidamente, agradeço às Professoras Doutoradas Susana Marques e Maria Fernanda Brasete – Orientadoras desta dissertação – o acompanhamento contínuo e bastante dedicado, que foi fundamental na superação das dificuldades próprias de um trabalho académico.

## Resumo

### Adaptação e intertextualidade na obra infantojuvenil *Contos Gregos*, de António Sérgio

António Sérgio (1883-1969), escritor e pedagogo, figura multifacetada do século XX português, publica, em 1925, a coletânea *Contos Gregos*, composta por três narrativas inspiradas na tradição clássica destinadas a um público infantojuvenil.

A obra compreende três partes distintas: *Filémon e Báucis*, uma recriação da fábula idílica constante nos versos 611-724 do Livro VIII de *Metamorfoses*, de Ovídio; *História dos Argonautas* (com 13 subcapítulos), inspirada, principalmente, no Livro IV d' *A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes; e *O cão de Ulisses*, que é uma adaptação baseada nos versos 290-327 do Canto 17 da *Odisseia* homérica.

Estudar estes três recontos implica ter em conta as suas raízes clássicas, se bem que eles surjam como produções independentes das obras antigas.

No presente trabalho, observamos que a tradição clássica não é só memória, mas também presença e pertença da nossa contemporaneidade, numa confluência temporal do passado com o presente; constatamos também a sua riqueza temática e mitológica, que favorece as faculdades de leitura das crianças de hoje. As reflexões apresentadas nesta dissertação têm como ponto de partida o conceito de intertextualidade e os mecanismos de adaptação, na linha do pensamento de Gérard Genette e de Linda Hutcheon. O estudo prossegue tendo em conta os critérios assumidos por António Sérgio no seu ideário pedagógico, está presente no cerne de *Contos Gregos*, com objetivos bem definidos quanto à receção das narrativas por parte dos pequenos leitores: o entretenimento, através da exploração lúdica das histórias narradas, e, só depois, a transmissão de valores ético-morais.

O nosso estudo tem como objeto, essencialmente, a compreensão dos referidos mecanismos de prática intertextual entre as mencionadas obras clássicas e cada um dos três recontos sergianos – por exemplo, a redução, a concisão, a supressão, a simplificação e a condensação de certas passagens e até de episódios –, reescritas estas que ganham autonomia discursiva e literária. Por outro lado, como dissemos, chegamos à compreensão também de que essa prática intertextual vai ao encontro do ideário pedagógico do autor/adaptador.

**Palavras-chave:** estudos de receção, mitos clássicos, literatura infantojuvenil, *Contos Gregos*, António Sérgio

## Abstract

### **Adaptation and intertextuality in a children's tale *Contos Gregos*, by António Sérgio**

António Sérgio (1883-1969), writer and pedagogue, a multifaceted Portuguese person of the twentieth century, published, in 1925, the collection *Contos Gregos* (*Greek Tales*), composed by three narratives inspired by the classical tradition and destined for children.

The work comprises three distinguish parts: *Filémon e Báucis* (*Philemon and Báucis*), a recreation of the idyllic fable which is in verses 611-724 of Book VIII of *Metamorphoses*, by Ovid; *História dos Argonautas* (*History of Argonauts*) (with 13 subchapters), mostly inspired by Book IV of *A Argonáutica* (*The Argonautica*), by Apollonius of Rhodes; and *O cão de Ulisses* (*Odysseus Dog*), which is an adaptation based on verses 290-327 of Song 17 of the Homer's *Odyssey*.

Studying these three re-tales, it implies taking into account their classical roots, even if they emerge as independent productions of the ancient works.

In the present study, we note that the classical tradition is not only memory, but also presence and belonging of our contemporaneity, on a temporal confluence from past to present; we also found its thematic and mythological richness, which support the reading ability of today's children. The reflections presented in this dissertation have as a starting point the intertextuality and adaptation mechanisms, as Gérard Genette and Linda Hutcheon thoughts. The study follows the criteria assumed by António Sérgio in his pedagogical ideal, present at the core of *Contos Gregos*, with well-defined goals regarding the reception of narratives by children: the entertainment, through the playful exploration of storytelling, and the transmission of ethical-moral values.

The main goal of this work it is substantially, bring insights to the understanding of these of intertextual practice mechanisms, between the aforementioned classical works and each of the three short stories by António Sérgio – such as the reduction, conciseness, suppression, simplification and condensation of certain passages and even episodes –, rewritten to gain discursive and literary autonomy. On the other hand, as we said, we also conclude that this intertextual practice meets the pedagogical idea of the author/adaptor.

**Keywords:** reception studies, classic myths, children's literature, *Contos Gregos*, António Sérgio.

# Índice

Introdução.....	1
1. Intertextualidade e adaptação de obras clássicas na literatura infantojuvenil: enquadramento teórico.....	6
1.1.Sobre o conceito de intertextualidade .....	6
1.2.Adaptação de obras clássicas na literatura infantojuvenil.....	13
1.2.1. Adaptação como <i>adaptação</i> .....	13
1.2.2. Os mitos clássicos na literatura infantojuvenil.....	20
2. O ideário pedagógico de António Sérgio .....	29
2.1. O enquadramento histórico e político do pedagogo.....	30
2.2. As influências filosóficas .....	32
2.3. <i>Uma escola para a vida</i> .....	34
2.4. Do pensamento à ação.....	36
2.4.1. Modelo de gestão escolar <i>self-government</i> .....	40
3. Adaptação e intertextualidade na obra infantojuvenil <i>Contos Gregos</i> ...	46
3.1. A literatura infantojuvenil de António Sérgio.....	46
3.2. Metodologias e critérios literários infantojuvenis de António Sérgio na génese do seu ideário pedagógico.....	51
3.3. Exploração de três adaptações na obra <i>Contos Gregos</i> .....	55
3.3.1. <i>Filémon e Báucis</i> .....	56
3.3.2. <i>História dos Argonautas</i> .....	69
3.3.3. <i>O cão de Ulisses</i> .....	84
Notas conclusivas.....	89
Bibliografia.....	95
Webgrafia .....	100
Webvídeos.....	103

*Eu...*

*Faço,*

*desfaço*

*e refaço*

*o poema que em mim me gerou.*

*E, no sonho desse regaço,*

*Poeta jamais eu sou...*

*In Vertentes da mesma luz (1992)*

*José Carlos Pereira*

## Introdução

Nesta dissertação, procederemos à exploração da prática intertextual em três adaptações para a literatura infantojuvenil, da autoria de António Sérgio – uma figura notável do século XX português, e a vários títulos excepcional –, inspiradas em obras da Antiguidade clássica, nomeadamente da épica homérica, de Apolónio de Rodes e de Ovídio. Em *Contos Gregos*, uma coletânea publicada em 1925, o processo de reescrita de histórias oriundas da tradição clássica tem lugar destacado no panorama da história da literatura infantojuvenil portuguesa, não obstante os estudos académicos não lhe terem conferido ainda a merecida atenção.

De que modos se opera essa prática de adaptação? Iremos tentar obter respostas, precisamente, com a realização deste estudo.

A nosso ver, as três narrativas de inspiração clássica detêm um valor indiscutivelmente importante pelo fascínio que podem exercer sobre as crianças, seja pela oralidade, seja pela leitura: trata-se de narrativas que encantam o espírito dos mais novos, deixando-os maravilhados num crescente entusiasmo, à medida da evolução dos enredos, momentos esses que lhes proporcionam divertimento e lhes estimulam o poder da imaginação, bem como lhes despertam a consciência de que uma história narrada – escrita e/ou falada – é o resultado de um processo criativo. Além disso, os três contos – melhor dizendo, recontos – proporcionam a concretização de outros objetivos pedagógicos, por exemplo, o de transmitir valores ético-morais e o de dar conhecimento sobre conteúdos essenciais da cultura helénica, combinando, neste caso, a Antiguidade com o imaginário das crianças do nosso tempo.

Escrever para a infância e mesmo para a adolescência não é tarefa fácil, pois requer competência própria e uma apurada sensibilidade; no entanto, compreendemos que mais difícil se torna ainda expor os ingredientes da mencionada tradição clássica e conciliá-los com o imaginário das crianças do mundo atual, em parte porque os conhecimentos que têm sobre a Grécia e a Roma antigas são, a bem dizer, inexistentes – refira-se, a propósito, e para se colmatar esta lacuna, que se nos afigura imperiosa a implementação dos Estudos Clássicos em todos os graus de ensino, desde o básico até ao superior, que pode mesmo integrar as disciplinas do Grego e do Latim.

A razão da escolha deste tema deve-se, sem dúvida, à nossa predileção pela cultura greco-latina e, ao mesmo tempo, pela literatura infantojuvenil. Associando estes dois interesses ao reconhecimento da superlativa importância da referida tradição na nossa contemporaneidade, consideramos bastante pertinente aprofundar o nosso conhecimento sobre



o fenómeno da receção das narrativas daquele tempo para as crianças do século XXI. A importância desta escolha, encontramos-la no facto de a Grécia antiga, berço da civilização ocidental, ser o campo abundante do saber, a vários níveis, sem o qual não conheceríamos o humanismo e a multiculturalidade que caracterizam as sociedades democráticas de hoje – a filosofia, a literatura, a música, a pintura, a arquitetura, a religião e a política, entre outros aspectos, são os pilares dessa tradição. A literatura greco-latina, propriamente dita, reflete todos estes campos da sabedoria; constitui um importante contributo para uma particular mundividência cultural dos indivíduos, cultivando o seu sentido crítico de participação ativa no mundo das ideias. Por conseguinte, justificar-se-á que esta formação intelectual dos cidadãos, que vai ao encontro do ideário pedagógico de António Sérgio e do fervor democrático que ele tanto proclamou, comece o mais cedo possível, na idade dos indivíduos ainda na fase pré-escolar; como tal, a adaptação de obras da Antiguidade para a infância é o meio poderoso para essa formação. Esta é a principal razão da escolha do tema – a obra *Contos Gregos* é, indubitavelmente, um belo paradigma da recriação dos aspectos culturais dos antigos helenos, que estimula na criança os conhecimentos e os seus gostos de leitura.

Ouvimos e lemos com frequência que a tradição clássica está presente na literatura nacional de todos os tempos, tal como está na de outros países – principalmente, ocidentais. Para evitarmos que a afirmação se torne simplista ou de circunstância, sublinhemos que essa marca distintiva é mais do que uma presença, é uma legítima forma de pertença – é já o seu próprio gene. Foi assim que as literaturas de cada país, nomeadamente dos que partilham a nossa civilização, se desenvolveram e se renovaram ao longo dos séculos, que, por sua vez, criaram e recriaram as suas próprias identidades e autonomia em relação ao passado e, no que respeita às suas naturais evoluções – umas mais céleres do que outras –, abriram caminhos para o futuro. Porém, neste percurso milenar de retoma de obras literárias como imitação (*imitation*), foi demorado o alcance da devida consciencialização e aceitação por parte dos críticos, que advogavam a repetição com replicação – diga-se, aliás, que, mesmo neste caso, havia sempre algo que escapava à fidelidade total em relação ao texto-fonte. Como iremos descrever mais à frente, a evolução dos estudos de adaptação desenvolveu-se em quatro fases específicas: a primeira, até 1957, em que era reprovada a falta de fidelidade relativamente à obra original; a segunda fase, a partir desse ano, altura em que George Bluestone traz a público a obra *Novels into Film*, na qual estabelece alguns princípios de adaptação e desvaloriza a recriação como cópia fiel dos hipotextos; a terceira fase, a partir de 1999, que, com a publicação de *Adaptations: From Text to Screen, Screen Text*, de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, rompeu categoricamente com a fidelidade da adaptação no que respeita ao texto que serviu de

inspiração, ficando manifestamente expressa a questão da intertextualidade – refira-se que um novo pensamento foi preconizado, depois das ideias de Mikhail Bakhtin, de Julia Kristeva e de Gérard Genette, e pelo qual Linda Hutcheon se pautou na sua investigação sobre o conceito de intertextualidade, a favor da *repetição pela diferença* e da total autonomia do hipertexto; a quarta fase, que é aquela em que nos situamos agora, na qual prevalecem duas vertentes de estudos sobre a intertextualidade e sobre as tecnologias digitais.

Saliente-se que a obra de cada geração de autores, apesar da sua genialidade, é apenas uma parcela das referidas identidades literárias; o todo individual é inalcançável, porque cada tempo marca na sua “agenda” renovadas estéticas, inovadoras conceções e diferentes metodologias – no entanto, os valores ético-morais que as produções transmitem, como o amor e a amizade, esses, sim, são intemporais e universais, são a essência do humanismo que lhes é peculiar. Recorde-se que Camões imitou Virgílio, Pessoa imitou num estilo muito singular o autor de *Os Lusíadas* e entre muitos outros casos, encontramos uma galeria de reconhecidos escritores, herdeiros – ou, afirmando com mais assertividade, reconstrutores – da tradição clássica, que, a princípio se nos afigura como de um passado remoto, mas, afinal, ela é também obra implícita da nossa contemporaneidade. Este fenómeno ocorre em obras como nas de Vergílio Ferreira, de Miguel Torga, de Sophia de Mello Breyner Andersen e de Eugénio de Andrade. Já no que se refere às composições para os mais novos de explícita recriação de conteúdos greco-latinos, Gomes (1998) reconhece e esclarece:

As adaptações dos “clássicos” (...) parecem conquistar hoje menos terreno do que na primeira metade do século. As adaptações desse período, assinadas por João de Barros, Marques Braga, Aquilino Ribeiro e António Sérgio, entre outros, viriam a tornar-se históricas. Da responsabilidade de Maria Alberta Menéres, *Ulisses* (1972) – escrito a partir da *Odisseia* – é um caso de relativa popularidade, motivada em parte pela inclusão da obra na lista dos livros aconselhados no programa de Língua Portuguesa do 6.º ano de escolaridade. Acrescentam-se ainda mais algumas exceções recentes: as boas adaptações d’ *A Canção de Rolando* (1991), de Alberto Oliveira Pinto, e d’ *O Lazarilho de Tormes* (1990), de José Jorge Letria” (pp. 344-345).

De facto, em Portugal, os temas clássicos, na sua forma mais expressiva, têm sido objeto de baixa produção de adaptações para os mais novos<sup>1</sup>; a escassez aumenta no que respeita aos trabalhos para a faixa etária abaixo dos 12 anos, não obstante as importantes obras já concebidas, como é o caso de *Contos Gregos*. Tendo em consideração a mencionada insuficiência de produções e a já evidenciada importância do tema em torno da tradição clássica,

---

<sup>1</sup> Saliente-se, a título de exemplo, *A Odisseia de Homero Adaptada para Jovens* (2018) e *A Ilíada de Homero Adaptada para Jovens* (2019), ambas de Frederico Lourenço, bem como *Eneida de Virgílio Adaptada para Jovens* (2021), de Carlos Ascenso André. As três obras foram dadas à estampa pela Quetzal Editores.

é nosso objetivo, com a humildade que nos caracteriza, que o presente estudo revele a sua utilidade, que seja um contributo para o conjunto dos estudos já existentes e dos que surgirem e que sirva de incentivo para que outros alunos se debrucem e aprofundem as suas investigações sobre as mencionadas obras sergianas e a relação das mesmas com os objetivos do seu autor, fundamentalmente sobre os aspetos lúdicos, de literacia, do grau de sociabilidade e de participação da criança no imaginário das respetivas narrativas, dos valores humanísticos transmitidos e, ainda, sobre os aspetos pedagógicos em geral.

No presente estudo, começaremos por abordar o conceito de intertextualidade na linha do pensamento teórico e das metodologias práticas de Gérard Genette e de Linda Hutcheon, que nos dão conta das diversas relações entre o hipertexto e o hipotexto e que nos alertam para não cairmos na tentação de considerar o primeiro como cópia do segundo – pelo contrário, veremos que o hipertexto é uma entidade autónoma, que, entre outros níveis de diferenciação, pode transfigurar-se até num estilo e género distintos do texto de origem. Lançaremos um olhar para os processos de adaptação das obras clássicas para os mais novos, não de forma aleatória ou simplista, uma vez que exigem do escritor/adaptador talento, subtileza e toques de originalidade. Constataremos como os mitos greco-latinos são uma importante fonte de fascínios literários, através de ingredientes encantadores, como o mágico, o inverosímil e o maravilhoso, que prendem os pequenos leitores às narrativas.

Dedicaremos um capítulo ao ideário pedagógico de António Sérgio – no capítulo II –, tão inconformado quanto perfeccionista, um homem que, do nosso ponto de vista, devia ser ainda mais lembrado no Portugal do século XXI. Procederemos a um breve enquadramento histórico e político do escritor, sobretudo como pedagogo, bem como das suas influências mais marcantes.

Sérgio foi, sem dúvida, um homem muito generoso, com grande sentido de cidadania e de serviço público, imbuído de sonhos sinceros e de projetos arrojados – por exemplo, os princípios de *Uma escola para a vida* e o modelo de gestão escolar *self-government*, que alguns diziam ser irrealizáveis. Sempre consciente do seu espírito de missão, pacífico mas bastante combativo pelas suas ideias para a Educação, o pedagogo via nelas um importante veículo de promoção da cidadania, da liberdade, da democracia, do progresso social, do desenvolvimento económico, da paz e da cultura. Quer na sua participação na política, quer noutras atividades públicas em que esteve envolvido de corpo e alma, este homem jamais teve como objetivo a projeção de uma carreira de proveito pessoal; o seu desiderato fundamental era o da construção dos alicerces de uma nova Educação para Portugal. Sérgio defendeu vincadamente as suas

posições, antes, durante e depois da sua passagem pelo ministério da Instrução Pública; algumas das suas propostas vingaram, mas não a maioria delas – porém, muitas das suas concepções educativas são reconhecidas como viáveis na atualidade. Por exemplo, aprendemos com Sérgio que a literatura para os pequenos leitores deve ter como objetivo primário entretê-los e divertí-los, deleitá-los, e só depois, secundariamente, deve ter a função de instruir, ensinar – os valores a transmitir devem ocorrer pelo testemunho e não pela retórica.

António Sérgio, um intelectual muito à frente do seu tempo, sofreu como sofrem todos os idealistas desta espécie luminosa e humanista. Entre várias decepções, viu surgir o golpe de Estado de 1926 e a consolidação do Estado Novo, em 1933. Esteve preso, a determinada altura, e exilado; faleceu em 1969, sem vir a conhecer, portanto, o regresso da liberdade e da democracia no país, com o 25 de Abril de 1974.

No último capítulo desta dissertação, faremos a análise literária do *corpus* das obras sergianas em apreço, logo depois de uma resenha sobre a produção literária de António Sérgio destinada às crianças. No produto de receção que é toda a adaptação, daremos maior enfoque aos hipertextos e às formas de transfiguração a partir dos hipotextos; usaremos os critérios e metodologias que nos levarão a concluir como os primeiros se desprenderam dos segundos, ganhando, como dissemos, a sua própria autonomia, numa linguagem apropriada à faixa etária a que se destina, que contextualiza e elucida sobre o húmus da tradição clássica nas narrativas em evidência.

Por fim, declaramos que nesta dissertação usamos o critério de classificar como literatura infantojuvenil as três obras de António Sérgio em estudo, cuja faixa etária podemos considerar entre os 6/7 e os 11 anos. Ouvimos livreiros, editores e escritores com publicações destinadas aos mais novos: foram unânimes em afirmar que, atualmente, está ultrapassada a catalogação separada “literatura infantil” e “literatura infantojuvenil”, que a segunda designação é a mais ajustada, até porque, segundo a escritora e editora Adélia Carvalho, é difícil aferir de antemão o grau de perceção de cada criança em relação aos textos. Exemplificou: um menino de 8 anos de idade pode ter uma maior competência de receção de leitura do que um de 10; depende muito do “treino” de cada um. Quanto às crianças abaixo dos 6 anos, dissemos que costuma designar como pré-leitoras.

## 1.

### **Intertextualidade e adaptação de obras clássicas na literatura infantojuvenil: enquadramento teórico**

#### **1.1. Sobre o conceito de intertextualidade**

Alguém, porventura, ousa propor que um texto é uma espécie de marco miliário, com o qual é estipulada a demarcação de um grande território e do qual somente o proprietário pode usufruir? Será o texto um bem intocável, um organismo morto, um terreno improdutivo, desprovido da felicidade criativa, incapaz de interagir, de dialogar e de se relacionar com um ou mais textos, inibindo novas e diferentes leituras, autónomas e possivelmente mais audazes? Mas o que há de invariável na sociedade? Heraclito de Éfeso (séculos VI-V a.C.), tido como o pai da filosofia do devir, apoiando-se no conhecimento proveniente da experiência sensível, garante que nada no mundo é imutável: “tudo se dissipa e se recompõe de novo, tudo vem e vai” (Abbagnano, 1976, p. 45).

Todas as obras, sejam elas literárias ou pertencentes a outras artes, estão protegidas pela lei da propriedade intelectual, que garante os direitos ao autor, a fim de se acautelarem situações de plágio e de atentados em relação à titularidade de pertença. No entanto, sem que os referidos direitos fiquem prejudicados, uma obra literária pressupõe sempre uma autoria e um leitor, entendido este como uma entidade partícipe na complexa constituição de sentidos que se entretecem num texto que se abre a uma possibilidade de leituras. Devido a essa rede de relações textuais, uma obra literária exige, por parte do leitor, uma atividade hermenêutica que visa decodificar essas relações de sentidos que não são imanentes nem independentes do texto. Buescu (2009) escreve:

... o texto reconhece-se e mostra-se como lugar de transitividade de sentidos adentro de uma determinada comunidade que, entre outras coisas, partilha formas de comunicação socialmente instituídas e reguladas. Dito de outro modo, o texto sabe e mostra que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas de partilha e alteridade<sup>2</sup>.

Reis e Lopes (2007) definem o leitor implicado:

---

<sup>2</sup> Depois de se ter tentado excluir, no domínio da teoria e críticas literárias, o conceito de “autor”, existe uma tendência contemporânea para não valorizar a entidade autoral no processo hermenêutico, se bem que não possamos dispensar por completo o conceito de “autor textual” – ver em “Autor empírico, autor textual, narrador”, na obra *Teoria da Literatura* (Silva, 1990, pp. 220-231) —, que é uma representação do autor empírico, uma *persona* criada pela própria obra literária.

Ao contrário do que o termo pode sugerir, o leitor implicado não é uma entidade necessariamente simétrica e correlata do autor implicado. Trata-se, no caso do leitor implicado, de um conceito difundido a partir das reflexões de W. Iser sobre a relação interativa texto/leitor: no quadro dessa relação, o leitor implicado constitui uma presença destituída de determinação concreta, não identificado, por isso, com o leitor real, sujeito virtual em função do qual é construído como estrutura a decodificar. (p. 220)

E, desta forma, Bellemin-Noël (1972) evidencia como pode ser entendido o conceito de leitura:

... operação pela qual se faz surgir um sentido num texto, no decurso de um certo tipo de abordagem, com a ajuda de um certo número de conceitos, em função da escolha de um certo nível em que o texto deve ser percorrido (impensado ideológico, fundo sociocultural oculto, inconsciente psicanalítico, estruturação implícita do imaginário, ressonâncias retóricas, etc.); acentuando-se o teor dinâmico da leitura, pode chegar-se depois a dizer que o leitor é coprodutor do texto, na medida em que reúne uma série de efeitos de sentido ... (como citado em Reis & Lopes, 2007, pp. 220-221)

Numa perspetiva semiótica, Gallison e Coste (1983) postulam também o conceito de “leitura não acabada, sempre aberta a outras leituras que recorram a outras técnicas de análise e reconhecendo-se a si mesma como “prática” (p. 429)<sup>3</sup>. E o certo é que os textos dialogam, emergindo uns a partir de outros. O linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), no seio do chamado Círculo de Praga, designou esse sistema de interação textual por um novo termo – o *dialogismo* (Fernandes, 2009) –, que viria a ser desenvolvido por outros teóricos, nomeadamente por Julia Kristeva (1941-), que o transpôs do plano interdiscursivo para a semiótica, criando o conceito de “intertextualidade”, visto que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 2005, p. 66). Neste sentido, o texto passou a ser considerado um espaço dinâmico em que os processos e práticas relacionais devem tornar-se o foco de análise, atendendo a que “each word (text) is an inter section of other words (texts) where at least one other word (text) can be read” (Kristeva, 1980, p. 66). Segundo Kristeva, cada texto é um intertexto, que não é dotado de um significado imanente ou autotélico, porque pressupõe um diálogo histórico e textual que é ativado pelo leitor. Nesta linha de interpretação desenvolveu-se, mais tarde, a atividade teórico-crítica de Robert Jauss, Hans-Georg Gadamer e Wolfgang Iser, três nomes indissociáveis da denominada *Rezeptionästhetik* (Estética da Receção), que, apesar de não terem recorrido ao termo “intertextualidade”, desenvolveram uma investigação que privilegiava o papel criativo do leitor no ato interpretativo do texto, sujeito, no entanto, às variações do processo histórico<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. Eco (2016). *A Obra Aberta*.

<sup>4</sup> Cf. Ceia (2009b).

Recorrendo à filosofia, encontramos na hermenêutica a essência fundamental da interpretação, que é o elemento *sui generis* do leitor. A hermenêutica alcançou a sua fase mais importante, mais crítica e de maior coerência no século XX, com Paul Ricoeur (1913-2005). O filósofo francês, autor de livros como *Tempo e Narrativa* e *Metáfora Viva*, ocupou espaços do “campo hermenêutico” deixados em branco por outros autores – e.g. Heidegger e Hans-Georg Gadamer –; quis obter a explicação e a compreensão dos signos e dos símbolos, defendendo haver distinção entre eles. Palmer (2018) esclarece:

O estudo de Ricoeur distingue entre símbolos unívocos e equívocos; os primeiros são signos de sentido único, como os símbolos da lógica simbólica, enquanto os últimos são o verdadeiro centro da hermenêutica. Porque a hermenêutica tem a ver com textos simbólicos com múltiplos significados; estes podem constituir uma unidade semântica que tem (como os mitos) um significado superficial totalmente coerente, tendo ao mesmo tempo um significado mais fundo. (pp. 66-67)

O pensador francófono, na verdade, insatisfeito com a designada “via curta” de Heidegger<sup>5</sup>, propôs uma “via longa” para a hermenêutica, ao conceber a interpretação como um processo complexo que reúne o momento da descrição de todos os elementos e as suas leis (a explicação) com o momento da apropriação (a compreensão), pautando-se por uma ontologia “militante” do Ser. Porque no centro do conceito de Ricoeur está o sujeito, a linguagem é entendida como um discurso: há alguém que fala (ou escreve) e alguém que ouve (ou lê); mais importante do que “o dizer” é o que foi “dito”; a realidade empírica do mundo é o fundamento extralinguístico levado à linguagem e esta torna-se acessível a outras pessoas. A este propósito, Ricoeur (1994) escreve: “Se se pode falar da ação como de um quase-texto, é na medida em que os símbolos, compreendidos como interpretantes, fornecem as regras da significação em função das quais tal conduta pode ser interpretada” (p. 93).

Debrucemo-nos sobre as relações transtextuais, que são o objetivo primeiro deste capítulo. Gérard Genette (1930-2018), teórico e crítico literário francês, autor do livro *Palimpsestos – A literatura de segunda mão*, refletiu muito sobre a transtextualidade, que, na sua conceitualização, é tudo o que coloca um texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2010, p. 13).

Na obra mencionada, o autor estipula a existência de cinco categorias de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

---

<sup>5</sup> A este propósito, cf. Portocarrero (2010, p. 17).

A **intertextualidade**, cujo estudo aborda os elementos que ocorrem dentro do texto, sendo de carácter restritivo, consiste numa “relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto noutra” (Genette, 2010, p. 14): citação, plágio<sup>6</sup> e alusão. Como veremos mais à frente, a tradução, a paráfrase e o pastiche são alguns dos vários casos de intertextualidade.

A citação é a forma mais explícita e mais literal de intertextualidade, como recurso argumentativo que demonstra e ilustra uma ideia. O plágio é uma fraude, um crime, um empréstimo não declarado, mas ainda uma reprodução literal. A alusão faz referência a outro texto, como os provérbios e os adágios; é uma forma menos explícita de intertextualidade; em relação ao conteúdo, pressupõe um conhecimento prévio comum entre quem redige e quem lê os textos; é um reforço de uma afirmação ou argumento. Quanto à citação e à alusão, verifique-se a diferença quanto à forma: a citação apresenta-se com aspas ou em itálico, com transcrição exata de um texto original; a alusão recorre a expressões referenciais indiretas, com partes do texto modificadas e abreviadas. Michael Riffaterre (1924-2006), outro teórico e crítico francês, concebe também que o intertexto “é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou sucederam” (como citado em Genette, 2010, p. 15), como veremos mais à frente.

A **paratextualidade** implica uma relação de elementos vários, mas que são partes integrantes ou complementares do próprio livro, tais como: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, notas de rodapé, notas de fim de texto, epígrafes, *release*, orelha, capa, entre outros. Trata-se de uma relação menos explícita e mais distante do que a intertextualidade.

A **metatextualidade** envolve uma relação crítica com o texto, suscitando comentário e avaliação que “une um texto a outro texto” (Genette, 2010, p. 17), sem implicar obrigatoriamente que aquele seja citado ou até mesmo nomeado. A crítica literária é considerada por Genette como uma forma privilegiada de metatextualidade.

A **arquitextualidade** pressupõe uma relação mais silenciosa, mais abstrata e implícita, que se prende com o ‘estatuto’ a que pertence o texto, incluindo aspetos como os tipos de discurso, os modos de enunciação e os géneros literários. O objeto da poética não é o texto em si mesmo, mas o arquiteito. Como afirma Ceia (2009a), s.v. ‘arquitextualidade’, “A

---

<sup>6</sup> Todas as obras, escritas ou de outros tipos de arte, estão protegidas pela lei da propriedade intelectual, que garante os direitos ao autor, a fim de se acautelar situações de plágio e de atentados em relação à titularidade de pertença. Em Portugal, a legislação sobre o Direito de Autor tem como objetivo a proteção das obras literárias e artísticas e abrange direitos de carácter patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais. O diploma legal aplicável é o Decreto-Lei n.º 143/2014, de 26 de setembro.



arquitextualidade é, para Genette, o verdadeiro objeto da poética”. Saliente-se que é prática habitual classificar cada obra literária dentro de um género (poesia, romance, conto, etc.). Há edições de livros nas quais é feita a autodeclaração do género, por exemplo, na *Poesia Completa*, de Miguel Torga, mas tal não é o bastante para se aferir a coerência dessa classificação taxonómica, que só ao leitor e aos críticos literários compete fazer.

Quanto à **hipertextualidade**, Genette é categórico: é toda a “relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*)” (Genette, 2010, p. 18), cuja derivação se distingue da metatextualidade, cujo processo não decorre do comentário ou avaliação. Trata-se de fazer emergir um novo modelo textual, em que são realizadas alterações quanto à forma e/ou ao conteúdo. A hipertextualidade “é evidentemente um aspeto universal (no grau próximo) da literalidade” (Genette, 2010, p. 24). Refira-se que toda a obra literária evoca, de uma forma ou de outra, outra obra. Sendo assim, todas as obras são hipertextuais.

Observámos que os hipertextos são todas as obras derivadas de uma obra anterior – o hipotexto –, que ocorrem por **transformação simples (transformação)** ou por **transformação indireta (imitação)**, prevalecendo o traço de repetição do texto de origem. Os hipotextos são metaforicamente designados por *palimpsestos* – “literatura de segunda mão”. Recorde-se que o palimpsesto era um manuscrito em pergaminho, em que os escribas raspavam a primeira inscrição para escreverem outra por cima, mas a leitura da primeira não deixava de transparecer. A hipertextualidade, na verdade, realiza a transformação, que pode ser a simples extração de algumas páginas de outro texto, ou a imitação, sendo esta uma transformação também, mas de um procedimento mais complexo, porque exige a constituição de um modelo genérico de competência. O autor exemplificou a transformação simples da ação da *Odisseia* transportada para Dublin, no século XX, em que foram transferidas as partes do hipotexto a partir do poema épico para a elaboração de um romance, não tendo sido desfeitos os paralelismos, e promoveu-se um diálogo entre os dois textos. A imitação, que podemos definir como uma operação de abstração a partir de um determinado texto ou de um conjunto de textos com particularidades estruturais em comum, exige um domínio apurado: “o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo o que, em Homero, é inseparável da língua grega” (Genette, 2010, p. 19). Genette exemplifica: Virgílio imitou a *Odisseia* na *Eneida*, tal como podemos dizer que Luís de Camões imitou a mesma obra n’ *Os Lusíadas*, mantendo o traço de género e estilo.

Reportando-nos aos cinco tipos de transtextualidade mencionados, não os devemos considerar classes incomunicáveis ou sem interseções; pelo contrário, muitas vezes formam relações e participam decisivamente, em conjunto e de forma complementar, na construção de

textos. Por exemplo, a arquitextualidade, na maioria dos casos, surge por meio da imitação; o domínio arquitextual de muitas obras é com frequência demonstrado por meio de índices paratextuais; estes indicadores são, por seu lado, amostras do metatexto; o paratexto, seja o prefácio ou outro, possui variadíssimas formas de comentário; o hipertexto tem igualmente valor de comentário e verifica-se por meio de alusões textuais ou paratextuais; o metatexto crítico realiza-se apenas quando se incluem citações – designadamente, intertextos citacionais. Como vemos, “a hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos, sem a qual a literatura não valeria a pena” (Genette, 2010, p. 147).

Ao encontro do que já salientámos, para Genette, o hipertexto, derivando de um texto anterior, surge por transformação direta (simples) ou indireta (por imitação), e abarca inteiramente determinados géneros canónicos, tidos como menores, por exemplo, o pastiche, a paródia e o travestimento (fantasia burlesca). Na verdade, tudo resulta em transformação, tal como certas epopeias, certos romances, certas tragédias, certas comédias e certos poemas líricos que, embora pertencendo cada um ao seu género textual, são todos hipertextos de textos que já existiam. Em muitos casos, a marca paratextual está no próprio hipertexto que o une ao hipotexto. Por outro lado, “o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto” (Genette, 2010, p. 143).

O teórico francês estabelece uma terceira classificação das práticas hipertextuais, que englobam as transformações sérias e as imitações sérias. Para as **transformações sérias** propõe o termo *transposição*, que é um termo neutro e extensivo; para as **imitações sérias** sugere *forjação* (Genette, 2010, p. 41). No entanto, a nível do quadro geral das práticas hipertextuais, o autor idealiza **seis grandes categorias** (Genette, 2010, p. 42):

- a) na relação de transformação surge a paródia, que é tida como **produção lúdica**; o travestimento, que é considerado como **produção satírica**; a transposição, que é classificada como **produção séria**.
- b) na relação de imitação, o pastiche é considerado como **produção lúdica**, a *charge* como **produção satírica**, e a forjação como **produção séria**.

A transposição é considerada a mais importante de todas as práticas hipertextuais. Genette (2010) afirma que “um hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro” (p. 43). É um encontro que proporciona ao leitor o prazer de relacionar um texto com os preexistentes. E o hipotexto não passa de um pretexto: “o ponto de

partida de uma extrapolação disfarçada de interpolação” (Genette, 2010, p. 53), se bem que se pressuponha que a transposição de um texto para outro o torna diferente do original.

Genette alerta, no entanto, para a distinção entre excisão e concisão. **Concisão** é o exercício de síntese: “é sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso, produzindo então, com novos recursos, um novo texto, que pode, no limite, não mais conservar nenhuma palavra do texto original” (Genette, 2010, p. 86), do qual, resumindo a definição, é uma versão abreviada.

A condensação difere da excisão e da concisão. As duas últimas trabalham diretamente sobre os seus respetivos hipotextos para os sujeitar a um processo de redução, do qual permanecem constantes a trama e o suporte. No entanto, a condensação, terceira forma de redução, apoia-se indiretamente no hipotexto, ausente da trama e do suporte. O que resulta é uma síntese autónoma de memória sobre o conjunto do texto. Podemos designar a síntese por súpula, sinopse ou resumo – preferencialmente, por resumo –, sendo as suas principais funções de ordem didática, extraliterária e metaliterária. Trata-se, por exemplo, de resumos e resenhas de certas edições académicas, em que surgem o comentário e a análise.

A **extensão** é o primeiro tipo de aumento. É uma adição maciça, que encontramos principalmente no teatro neoclássico francês. Autores dos séculos XVII e XVIII tentaram adaptar tragédias gregas para o seu tempo. As razões para o aumento prendem-se com o tempo de duração das peças, por exemplo, com cinco atos. São aumentados alguns episódios e/ou personagens. Muitas vezes a adição de textos dá-se por contaminação, que consiste na inclusão de um ou mais hipotextos. A **expansão** é o segundo tipo de aumento; é o oposto da concisão; “procede não mais por adição maciça, mas, sim, por um tipo de dilatação estilística” (Genette, 2010, p. 107). É uma espécie de exercício para dobrar ou triplicar o texto. Era praticada pela retórica clássica. Eram introduzidas figuras de linguagem, com partes da narrativa muito descritivas, como hipotiposes e dialogismos, e aumento das circunstâncias no enredo. A **ampliação**, ao contrário da extensão e da expansão – que remetem para práticas simples –, é o aumento generalizado do texto, em que o hipotexto surge como resumo do hipertexto. A ampliação consiste na extensão temática e na expansão estilística. É um dos recursos principais do teatro clássico, particularmente da tragédia. Por exemplo, também a narrativa bíblica tem sido objeto de ampliação: são ampliados os detalhes e descrições no enredo, os episódios e as personagens secundárias são multiplicadas, são dramatizadas ao máximo partes de natureza

pouco dramática, entre outros aspetos<sup>7</sup>. A **transmodalização intermodal** é “qualquer tipo de modificação feita no modo de representação caraterístico do hipotexto” (Genette, 2010, p. 119) – mudança de modo, mas não de género. Melhor dizendo, trata-se de transformações intermodais (passagem de um modo para outro: passagem do narrativo ao dramático – dramatização – e, menos frequente, do dramático ao narrativo – narrativização) e intramodais (que se revelam no funcionamento interno do modo, com as respetivas variações). As **práticas hiperestéticas** consistem na derivação, por transformação ou imitação, entre as diversas artes, por exemplo, entre o texto, a pintura e a música, com evidentes correspondências hiperartísticas<sup>8</sup>.

Os conceitos de Genette podem ser tomados como um ponto de partida útil, mesmo depois de outros teóricos e críticos terem, posteriormente, discutido a complexidade da noção de intertextualidade<sup>9</sup>.

## 1.2. Adaptação de obras clássicas na literatura infantojuvenil

### 1.2.1. Adaptação como *adaptação*

A evolução dos estudos de adaptação verificou-se em quatro fases distintas. Thomas Leitch, citado por Teresa Pereira, dá-nos a conhecer, no livro *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, de 2017, as especificidades de cada momento.

A primeira fase situa-se na que podemos designar “época pré-histórica do campo de estudos” (Pereira, 2018), até 1957, ano em que George Bluestone publicou *Novels into Film*, obra na qual são abordados e demonstrados, pela primeira vez, alguns pressupostos sobre a adaptação e em que a fidelidade desta em relação à versão original é já menosprezada.

Na primeira fase, os críticos não chegaram a analisar qualquer adaptação, não trataram diretamente o assunto, apenas fizeram certas considerações sobre a conexão da literatura com o cinema – a prioridade era “transformar romances em peças de teatro ou em filmes” (Pereira, 2018), mas a falta de fidelidade à versão adaptada era motivo de reprovação. Vachel Lindsay,

---

<sup>7</sup> Cf. Genette (2010): “A tragédia, tal como a conhecemos, surgiu essencialmente da ampliação cénica de alguns episódios míticos e/ou épicos. Sófocles e Eurípides (e certamente alguns outros), por sua vez, frequentemente ampliam a seu modo os mesmos episódios ou, se preferirmos, transcrevem com variação os temas de seu antecessor” (p. 111).

<sup>8</sup> Neste longo parágrafo, explanámos diversas formas de práticas intertextuais; as que mais iremos analisar, no âmbito das adaptações clássicas infantojuvenis de António Sérgio, serão a concisão e a condensação.

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, Clayton, J. & Rothstein, E. (1991) e Allen, G. (2020).

em 1915, e Virginia Woolf, em 1927, denunciaram a falta de semelhança entre as várias produções: as do teatro e as da literatura por confronto com o cinema.

Poder-se-á dizer que na segunda fase, a partir de 1957, com Bluestone, se verifica então um avanço nas considerações literárias: o fenómeno da adaptação constitui-se já "numa metodologia e num âmbito de estudos" (Pereira, 2018). Como referimos, Bluestone, no seu estudo, estabeleceu alguns princípios sobre a adaptação. Defendeu a especificidade de cada agente criador no que respeita a certos tipos de comunicação, nos quais "se demonstram modos de representação distintos" (Pereira, 2018), tendo chegado à conclusão de que estabelecer comparação entre os géneros artísticos seria fútil e sem sentido.

A terceira fase ficou marcada pela sua manifestação contra a fidelidade da adaptação em relação à obra original, postulando por uma identidade própria da intertextualidade, de conexão desta com a adaptação. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, autoras de *Adaptations: From Text to Screen, Screen Text*, de 1999, muito contribuíram para este novo pensamento, cujas linhas de orientação provêm de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette. Assim, a adaptação deixou de ser algo que se afigurava isolado. "Os escritores explicaram que a adaptação pode provocar uma espécie de valor excedente, pois o texto adaptado e a adaptação têm valor por si e contam com valor em conjunto, como componentes de um sistema" (Pereira, 2018).

Entramos agora na quarta fase, em que surgem duas vertentes de estudos: sobre a intertextualidade e sobre as tecnologias digitais. E, na demonstração da conexão da adaptação com a intertextualidade, seguimos para o estudo sobre o pensamento de Linda Hutcheon, que analisa essas duas vertentes e evidencia como "a adaptação constitui um processo de criação, o qual pressupõe uma reinterpretação e uma recriação" (Pereira, 2018).

Linda Hutcheon, investigadora na área da teoria e da crítica literárias, revela-se como uma pensadora da cultura pós-moderna, evidenciando o seu pensamento em várias obras, entre as quais *Uma Teoria da Adaptação*<sup>10</sup>, em que concebe o seu próprio pensamento em relação à recriação, reinterpretação, releitura, recuperação de memória – uma prática milenar no teatro e na literatura em geral. Recorde-se Dionísio Longino, do século I d. C., que atribuiu importância

---

<sup>10</sup> Linda Hutcheon é autora de outras obras como *Poética do Pós-Modernismo* e *Uma Teoria da Paródia*.

à imitação – *imitatio*<sup>11</sup> – e à emulação – *aemulatio*<sup>12</sup> – dos grandes mestres: “há um outro caminho para o sublime. (...) Qual? A imitação e emulação dos grandes escritores e poetas do passado”<sup>13</sup>. Na verdade, a adaptação muito contribui para o sublime – uma adaptação é uma repetição, mas sem replicação. Hutcheon (2013) esclarece porque é adversa à intenção de se replicar um texto no ato da sua adaptação:

E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: homenagem contestadora, edípiamente ciumenta, e, ao mesmo tempo, veneradora. (pp. 28-29)

A adaptação, que “é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas” (Hutcheon, 2013, p. 10), ocorre também na música, na ópera, na pintura e na dança, há vários séculos; e no cinema, em representações históricas, na banda desenhada, na televisão, na rádio, nos meios digitais, nos jogos de vídeos, em *tableaux vivants* (quadros vivos) e nos parques temáticos, entre outros sistemas de comunicação (*media*), desde o século XX. Como vemos, um romance tanto pode ser adaptado para outro género literário – por exemplo, para um poema ou peça de teatro –, como para um filme, para banda desenhada, pintura, peça musical ou para outro qualquer sistema: é sempre uma passagem transcultural. Portanto, a adaptação goza da possibilidade de se tornar plural, múltipla – não é algo pessoal ou uniforme; os seus potenciais sistemas de comunicação afiguram-se por vezes contraditórios, mas é com essa

---

<sup>11</sup> Rebelo (1997) refere, a propósito da imitação: “todo o texto se cria sempre com um grau maior ou menor de consciência em relação a outros textos. É aquilo que modernamente se designa por intertextualidade propiciatória” (p. 1162). O conceituado professor académico elucida que, ao longo da história, o termo *imitação* adquiriu uma larga variedade de significados e refere qual o conceito que obteve maior aceitação. Platão fazia uso do termo *imitação* “para distinguir os estilos poéticos: o puramente narrativo, em que o autor fala por si próprio, sem imitar (ex.: ditirambo); o narrativo por via da imitação, em que o poeta fala na pessoa das suas personagens (ex.: tragédia e comédia); e o narrativo misto, em que o poeta ora fala por si, ora através da imitação”. (p. 1159). Para Aristóteles, o sentido da imitação é literal: “a arte imita a natureza, e imita-a locupletando-a ou suprimindo as suas deficiências em perfeita coerência com as leis da mesma natureza. É o elemento imitativo da obra que confere ao poeta o estatuto de autor literário. As diversas artes e tipos de poesia distinguem-se entre si enquanto modos de imitação” (p. 1159). O terceiro conceito de imitação “provém dos autores de tratados de retórica e é conhecido pela designação sumária de *imitação de modelos*” (p. 1159). Para Cícero e Horácio, “o contributo da imitação limita-se a instruir o poeta na conquista da audiência” (p. 1159). Já Dionísio de Halicarnasso e Demétrio “reduzem o objeto da imitação às características formais e à sua reorganização em função dos pensamentos expressos” (p. 1159). Segundo Rebelo, o conceito que obteve maior sucesso foi o terceiro: “é a ideia de que o termo tem antes a ver com a imitação de modelos literários, gerados no âmbito da *paideia* greco-romana” (pp. 1159-1160).

<sup>12</sup> Rebelo (1997) afirma que a imitação só é autêntica se for acompanhada de uma atitude de emulação, ou seja, o autor da imitação, para atingir a sublimidade literária, tem de superar a obra que imita: “a *imitatio* e a *aemulatio* representam dois aspetos do mesmo processo. A imitação é um meio que o poeta tem à sua disposição, para poder competir com os grandes, igualá-los e, até mesmo, superá-los. Ao emular, o imitador tenta suplantar – consciente ou inconscientemente, intencionalmente ou não – o seu modelo. É errado tratar a emulação e a imitação como dois fenómenos fundamentalmente diferentes, subalternizando um ao outro ou considerando um mais passivo e, consequentemente, negativo, e o outro positivo e original” (pp. 265-266).

<sup>13</sup> A parte do capítulo de *Do Sublime*, de Dionísio Longino, é retirada de Várzeas 2015: 11.1.

diversidade que proporcionam novos processos criativos, tão inovadores quanto autónomos, exclusivos em relação às obras adaptadas. De facto, “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (Hutcheon, 2013, p. 22)<sup>14</sup>, que, como verificámos, tanto podem ser reduzidas ou condensadas como ampliadas. É de recordar que há autores que recontam as suas próprias narrativas em novas formas de expressão.

Linda Hutcheon estudou os vários conceitos sobre literatura predominantes no século XIX e nos inícios do século XX, tais como o formalismo russo, o estruturalismo de Algirdas Greimas, o pensamento de Fredric Jameson – que transcendeu a ortodoxia marxista –, entre outros, por exemplo, “a teoria da intertextualidade de Kristeva, a desconstrução de uma subjetividade unificada e as abordagens radicalmente igualitárias (em todos os géneros) tanto da narratologia quanto dos estudos culturais” (Hutcheon, 2013, p. 13). Ela salienta que o modo de leitura individual raramente oferece uma forma de compreensão generalizável para as questões teóricas. Em relação às obras adaptadas, prefere a designação de *texto adaptado* à de *fonte* ou *original*<sup>15</sup>. Rejeita a ideia de que o trabalho surgido da adaptação seja secundário ou inferior. Mesmo que a maioria das adaptações seja bastante popular e lucrativa para os adaptadores, na opinião da investigadora a secundarização das mesmas é um gesto de desprezo cultural, um “abuso crítico” (Hutcheon, 2013, p. 11). Advoga: “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (Hutcheon, 2013, p. 9), foge ao controle da obra anterior, que, em todos os casos, altera o sentido – não há adaptação literal, porque os adaptadores, além de serem intérpretes, são também criadores. E mais: “a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 234). Linda recorda que a tradução altera o sentido literal, mas também certas *nuances* e o significado cultural do material traduzido, mas que as adaptações exigem um trabalho mais árduo, porque, na maioria das vezes, ocorrem mudanças a nível de sistemas de comunicação, de géneros, idiomas e de culturas (Hutcheon, 2013, p. 9).

Hutcheon, seguindo esta metodologia, repensou todos os conceitos tradicionais da teoria literária, tentando compreender o percurso histórico das diversas categorias, a sua dialética,

---

<sup>14</sup> Cf. Mosquera (2000): “Esta señalada intertextualidad deja un rastro en la obra en forma de reescritura; o dicho de otra forma, por medio de la reescritura podemos adivinar y configurar las relaciones de interconexión entre las distintas obras del mismo autor y las deudas que éstas puedan tener con otras anteriores. Será entonces el fenómeno de la reescritura el que nos permita movernos más allá del ámbito teórico. Las marcas textuales coincidentes entre los diferentes textos nos posibilitarán establecer las relaciones existentes” (p. 25).

<sup>15</sup> Cf. Hutcheon (2013): “O *texto adaptado* – termo puramente descritivo que prefiro utilizar no lugar de *fonte* ou *original* – também pode ser plural, conforme filmes como *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrmann, nos ensinaram” (p. 14).

tanto a nível das obras como à luz das práticas eficazes, ou não, de leitura. E foi assim que a teoria e a crítica literárias chegaram à pós-modernidade, que cimentaram a nossa cultura, graças às mutações proporcionadas pela relação permanente entre os processos artísticos e o contexto social e cultural, dando origem a novas formas de criação. A autora afirma que “todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais” (Hutcheon, 2013, p. 10) e, indo ao encontro do pensamento de Walter Benjamin, afirma também que uma adaptação tem a sua própria aura espacial e temporal.

Hutcheon debruçou-se, em primeiro lugar, sobre o fenómeno da intertextualidade, sobre as relações dialógicas entre textos, em que os tópicos de um texto anterior marcam presença num texto posterior, processo que transmite informações e associação de ideias, procedendo até à mutação de categorias. Hutcheon (2013) refere: “nunca senti que isso era apenas uma preocupação formal” (p. 12). Efetivamente, a intertextualidade remete-nos para a intersemiose – ou seja, para a conexão de códigos simbólicos diferentes, que a autora estuda, sobretudo os aspetos relacionados com a intersemiose na arte, estabelecendo o diálogo entre as diversas expressões artísticas, que se revela de maior complexidade.

A primeira questão levantada por Hutcheon prende-se com a análise da ubiquidade na adaptação. A ubiquidade implica duas categorias distintas, ainda que interligadas, que a definem duplamente: a adaptação tanto é um produto (transcodificação extensiva e particular) como um processo de produção (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) (Hutcheon, 2013, p. 47). Enquanto produto, é uma entidade formal, tal como um palimpsesto, sendo uma mera transposição preexistente e extensiva de outro texto; enquanto produção, é um processo inovador, criativo, com o fim concreto de uma leitura específica, sendo uma recriação, uma interpretação, uma obra autónoma, exclusiva em relação ao texto adaptado. Para Hutcheon (2013), a ubiquidade “não significa que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise” (p. 28). Segundo Burroughs (1991), “as adaptações podem-se tornar adoções bem legítimas” (como citado em Hutcheon, 2013, p. 6). Uma adaptação não é uma cópia, não se trata de plágio; é uma nova criação em que se articulam semelhanças e diferenças, da qual, na maioria dos casos, emerge uma nova mundividência. Quase sempre, o que é transposto é o enredo – a história que viaja –, não se verificando aspetos discerníveis entre a forma e o conteúdo, mas poderá ocorrer transposição de personagens, lugares, cenários, eventos e temas, entre outros aspetos – a *res extensa*, na terminologia de René Descartes –, ou sejam, os mesmos ingredientes da obra anterior, que Linda Hutcheon designa por *heterocosmo*, literalmente, um *outro mundo* ou cosmos (Hutcheon, 2013, p. 37).



A autora estudou inúmeros casos particulares, confrontou as diferenças adaptativas entre géneros e sistemas de comunicação distintos, debruçando-se sobre a adaptação como adaptação, que Gérard Genette entende ser literatura de “segunda mão” – ou em “segundo grau” –, criada e então recebida em conexão com um texto anterior. O entendimento como “segundo grau” não significa tratar-se de uma categoria menor, porque, segundo o já referido Benjamim (1968) no aludido estudo, cada adaptação tem a sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (como citado Hutcheon, 2013, p. 27). Como vemos, e segundo Cardwell (2002), mencionado pela investigadora, “os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados” (Hutcheon, 2013, p. 27).

A autora estabelece os principais modos de engajamento na adaptação, com os quais é possível a obra relacionar-se com o seu fruidor: contar, mostrar e interagir com as histórias. Para isso, Hutcheon analisou o debate antigo relacionado com o ensaio sobre os limites da pintura e da poesia chamado *Laocoonte*, de G.E. Lessing, e que foi repensado por Clement Greenberg no século XX, tendo defrontado a ideia de hierarquia entre as artes que existia há séculos (Hutcheon, 2013, p. 62). A hierarquização era preconceituosa em relação ao que não fosse literatura, ao que fosse adaptação, colocando estas produções em patamar secundário – isto é, menor. Greenberg defendeu – e fez vingar o seu argumento – que “cada arte tem a sua especificidade material e formal, definindo assim o foco autorreflexivo da arte modernista nessa própria especificidade” (Hutcheon, 2013, p. 62). Após estas observações, a investigadora desconstrói preconceitos e estereótipos, originados em duas ideias: a da hierarquização das artes, que assentava numa iconofobia e logofilia, em que a literatura era considerada a arte suprema; e a ideia da criação original, que menosprezava a adaptação, a intertextualidade, considerando-a como roubo ou plágio. E a verdade é que, esbatendo a hierarquização, a ficção modernista “exacerbou a divisão entre literatura impressa e cinema, em particular, ao dar nova significância à vida interior dos personagens, aos seus pensamentos, à complexidade psíquica, aos seus pensamentos e sentimentos” (Hutcheon, 2013, p. 90).

Por conseguinte, Hutcheon, ao estabelecer os principais modos de engajamento, defende que a receção dos conteúdos difere conforme os sistemas de comunicação: o modo de contar prende-se com a parte literária, abrange todas as narrativas e expressões artísticas; o modo de mostrar relaciona-se com as expressões imagéticas, tais como o cinema, a pintura e o ballet; e o modo de interagir abarca todos os atos artísticos decorrentes não só *para* mas também *com* o fruidor, por exemplo, nos parques temáticos e nos jogos com narrativas digitais em que o recetor é “chamado” a corresponder. Saliente-se, porém, que mostrar uma história não é o mesmo que contá-la, porque cada forma envolve um modo de engajamento diferente, tanto por parte do

público como do adaptador (Hutcheon, 2013, p. 35). O fruidor é um agente ativo permanente, em todos os casos, mas a sua participação torna-se mais evidente quando interage, por exemplo, em parques temáticos, nas instalações artísticas, em certo tipo de teatro e, entre outros, nos jogos de vídeos. A investigadora aponta que a síntese de linguagens proporciona multiplicidade de modos de engajamento: cada expressão artística tem a sua própria linguagem, por exemplo, o cinema, que abarca a música, dança, literatura, teatro, arquitetura, imagens (fotografia, pintura, desenho, etc.), entre outras áreas artísticas.

Hutcheon (2013) analisa os diferentes sistemas de comunicação, sobre a interioridade e a exterioridade na adaptação, que permitem uma melhor articulação entre as respetivas linguagens. A este propósito, observa:

... a linguagem, especialmente a ficção literária, com a sua apreensão visual, conceitual e intelectual, “concebe” a interioridade com maior precisão; as artes performativas – com a sua perceção visual e auditiva direta – e participativas, através da imersão física, adequam-se mais à representação da exterioridade. (p. 90)

No entanto, a autora mostra-se contrária à ideia de que somente as artes do modo de contar sejam da área da interioridade e que as do modo de mostrar sejam da exterioridade, ao provar que muitas vezes o mundo externo afigura-se como reflexo do mundo interno, face a novos focos narrativos, com a existência de uma terceira “pessoa” impessoal, como os movimentos da câmara de filmar e a música. Referindo um exemplo, Linda afirma: “A simples musicalização de um poema, quando executada, também constitui uma adaptação do modo contar para mostrar” (Hutcheon, 2013, p. 75). Um outro exemplo encontra-se no cinema: na representação de pensamentos, como a voz em *off*, e dos sonhos, feita através de uma diferente cor ou textura. A estudiosa observa também como o contar pode fazer justiça a elementos como a ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências, não “traduzíveis” para os modos de mostrar e interagir.

Hutcheon, além de ter desmitificado a ideia de hierarquia entre artes e a ideia de que a adaptação é um roubo, desmitifica também outro estereótipo: que a consideração do tempo não é exclusiva do modo de contar, porque ocorre também no modo de mostrar, como o *flashback*, que é uma mudança temporal, com a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela inclusão de eventos anteriormente ocorridos.

Hutcheon investiga quem é na verdade o adaptador, que tanto pode ser um autor solitário, individual, como uma equipa. Isto é, a adaptação pode ser feita por uma única pessoa, sendo da sua inteira e exclusiva responsabilidade, ou pode ser elaborada por um conjunto de

peçoas, todas coautoras dessa recriação, com responsabilidades e direitos iguais. Aliás, são inúmeros os casos em que a adaptação passa de um processo individual para uma equipa de criadores, nomeadamente na adaptação de romances para o cinema, em que é criado um conjunto de subequipas, cada uma com recriações próprias; a “triagem” final cabe à direção da produção e ao realizador.

Para a autora, a adaptação só é verdadeiramente compreendida se o leitor partilhar também da versão adaptada, fazendo uma leitura a nível de duas categorias, como num palimpsesto. É óbvio que o conhecimento prévio do leitor é imprescindível para a receção das adaptações – as adaptações são pensadas como obras palimpsésticas. “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente a sua presença, pairando sobre aquele que estamos a experimentar diretamente” (Hutcheon, 2013, p. 27).

Sendo a adaptação um fenómeno transcultural, as alterações são inevitáveis, como já observámos, em função do contexto, do tempo e do lugar, bem como dos conteúdos sociais e culturais. “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando” (Hutcheon, 2013, p. 147). Sobre a relação de legitimação da adaptação com a obra canónica, tomemos como assertivas as palavras de Mateus (2013):

... a adaptação estabelece com a obra canónica sobre a qual é exercida uma relação que se poderia dizer de mútua legitimação. Poderia definir-se, em termos bióticos – visto que é de sobrevivência que se trata –, como uma forma de mutualismo em que os benefícios são repartidos quase equitativamente pelas duas instâncias intervenientes. A adaptação retira do clássico de que deriva o aval institucional que lhe é assegurado pelo prestígio do alvo, ao passo que este vê relançada e reforçada a sua posição no cânone literário em resultado da divulgação e da confirmação garantidas pelo enquadramento escolar. (p. 22)

### 1.2.2. Os mitos clássicos na literatura infantojuvenil

Sobre a literatura infantojuvenil, começemos por dizer que por vezes ocorre a tentação de considerá-la como um género menor dentro da literatura. Essa consideração é inteiramente desajustada, injusta mesmo. O autor tem de conhecer o imaginário infantil e usar uma linguagem própria, entendível, de recursos textuais de redução e condensação.

Não obstante a adaptação ser da idade da própria literatura, é a partir do século XIX que se conhece um salto significativo na produção de adaptações de obras clássicas para a literatura infantojuvenil<sup>16</sup>, depois do Romantismo, corrente que, para a conceção da sua estética,

---

<sup>16</sup> Cf. Gomes (1998). No entanto, este autor refere: “É no século XVIII que o conceito de infância sofre alterações decisivas, paralelas às mudanças verificadas na educação e na estrutura familiar e social, por influência da

revitalizou a tradição oral relacionada com os contos populares e as fontes clássicas. A literatura não era entendida, nessa época, como mera recreação e lazer, passando a ser concebida também como um meio comprometido com a Pedagogia e com a Ética. Adaptações de obras como a *Odisseia* homérica e a *Eneida*, de Virgílio, tornaram-se populares nos países do centro da Europa, mas primeiramente nos EUA<sup>17</sup>; depois, no século XX, em Portugal, João de Barros adaptou essas duas obras, juntando-se-lhe, entretanto, outros autores/adaptadores, por exemplo, António Sérgio, que escreveu os seus *Contos Gregos* inspirados nas *Metamorfoses*, de Ovídio, na *Argonáutica*, de Apolónio de Rodes, e numa passagem do Canto 17 da *Odisseia* homérica.

Numa breve resenha com alguns exemplos de adaptações, cujos públicos-alvo se repartem por diferentes faixas etárias, vejamos como a cultura clássica e os seus mitos estão presentes na literatura portuguesa ao longo dos séculos. Luís de Camões, no soneto VI enalteceu Cupido (Eros, para os Gregos) como o deus que traz a felicidade amorosa<sup>18</sup>. Sá de Miranda, na carta em forma de poema *A João Roriz de Sá de Meneses*, refere-se a dois poetas e a um filósofo, os três da pátria dos helenos, referências clássicas<sup>19</sup>. Fernando Pessoa reporta-se ao mito de Ulisses<sup>20</sup>, o herói grego que Homero eternizou na *Odisseia*. Teixeira de Pascoaes, no poema

---

crescente afirmação da ideologia burguesa e das ideias iluministas que penetraram no nosso país graças à atividade epistolar e às obras dos chamados estrangeirados” (p. 330).

<sup>17</sup> Por exemplo, *The Book of Wonders e Tanglewood Tales For Girls And Boys*, de Nathaniel Hawthorne; *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer; e *Decameron*, de Giovanni Boccaccio.

<sup>18</sup> “Num jardim adornado de verdura,  
A que esmaltam por cima várias flores,  
Entrou um dia a Deusa dos amores,  
Co’ a Deusa da caça e da espessura. //  
Diana tomou logo uma rosa pura,  
Vénus um roxo lírio, dos melhores;  
Mas excediam muito às outras flores  
As violas na graça e formosura. //  
Perguntam a Cupido, que ali estava,  
Qual daquelas três flores tomaria,  
Por mais suave e pura, e mais formosa. //  
Sorrindo-se, o Menino lhe tornava:  
– Todas formosas são, mas eu queria  
Viol’antes que lírio, nem que rosa” (Camões, 1981, p. 154).

<sup>19</sup> “Aqueles cantares finos,  
A que líricos disseram  
Os Gregos e os Latinos,  
Digam-me: donde os houveram,  
Salvo dos livros divinos?  
Quando que i se limou!  
Levam as águas à mão  
Safo, Píndaro; regou,  
Regou seus campos Platão” (Miranda, 1989, p. 204)

<sup>20</sup> “O mito é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –

*Velhice*, coloca a Grécia num patamar superior e retrata a decadência de Roma e a frustração de Virgílio, ao assistir ao pôr do sol do Império<sup>21</sup>. Miguel Torga alude ao mito grego de Sísifo, considerado o mais inteligente e o mais ardiloso dos mortais, que, tendo enganado os deuses, recebeu o castigo de fazer rolar uma grande pedra pela montanha acima por toda a eternidade; Miguel Torga, na reescrita deste mito, teve como objetivo transmitir a ideia de que todo o ser humano não deve desistir dos seus objetivos, mesmo perante as maiores adversidades da vida<sup>22</sup>.

Reportando-nos concretamente às camadas mais jovens, já referimos as adaptações de obras clássicas realizadas por João de Barros, Maria Alberta Menéres, Frederico Lourenço e

---

O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo. //  
Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou. //  
Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre”. (Pessoa, 1988, p. 94)

<sup>21</sup> “A Primavera é a Grécia  
Da Natureza. Roma é já o Outono,  
Virgílio enamorado  
Das lágrimas das cousas  
E do silêncio e do luar...  
Estou a vê-lo.  
Pálido e triste, coroadado  
De murchas flores,  
Nas alturas da Roma imperial,  
Ao pôr do sol...” (Pascoaes, 1987, p. 177)

<sup>22</sup> Recomeça...  
Se puderes  
Sem angústia  
E sem pressa.  
E os passos que deres,  
Nesse caminho duro  
Do futuro  
Dá-os em liberdade.  
Enquanto não alcances  
Não descanses.  
De nenhum fruto queiras só metade.  
E, nunca saciado,  
Vai colhendo ilusões sucessivas no pomar.  
Sempre a sonhar e vendo  
O logro da aventura.  
És homem, não te esqueças!  
Só é tua a loucura  
Onde, com lucidez, te reconheças...  
(Torga, Diário XII)

Carlos Ascenso André. No entanto, podemos acrescentar outras produções, por exemplo, *As (quase) verdadeiras aventuras de Hércules*, de Adriana Freire Nogueira; *Mopsos, o pequeno grego*, de Hélia Correia (obra recomendada pelo PNL – Plano Nacional de Leitura, para os alunos do 6.º ano de escolaridade); e *O cavalo de Alexandre*, de António Sérgio. O primeiro diz respeito ao herói da mitologia grega, filho de Zeus (Júpiter, para os romanos), célebre pela sua bravura, garante da segurança da comunidade, que derrotou os monstros perigosos; a segunda obra prende-se com a história de Mopsos, de Tebas, que, chegado aos oito anos de idade, acompanha o seu avô, Tirésias – o adivinho mais célebre de toda a Grécia –, ao santuário da divindade Apolo, em Delfos, onde, a partir daí, se desenvolve uma série de acontecimentos; a terceira obra, destinada a crianças ainda mais novas, aborda Bucéfalo, o cavalo selvagem que ninguém conseguia montar, nem mesmo o rei Filipe II da Macedónia, que recusara ficar com o animal – Alexandre, o filho do monarca, acabou por receber Bucéfalo, depois ter percebido a razão da instabilidade emocional do animal:

É que Alexandre, quando os outros cavaleiros tinham montado, observara tudo muito bem. E reparou que o cavalo que se assustava, quando o montavam, de ver mexer no chão a sua sombra, e também a sombra dos cavaleiros. Por isso Alexandre o voltou para o sol. O cavalo, voltado para o sol, não tinha sombras diante de si; não se assustava; e não pulava... (Sérgio, 1927, pp. 23-24).

De facto, o mito clássico constitui uma parte fundamental da literatura infantojuvenil, reflexo inegável de que o conhecimento sobre a mitologia greco-latina é um estímulo importante para a imaginação nestas faixas etárias, oferecendo um tesouro de histórias muito ao encontro do gosto das crianças. Os mitos da Antiguidade relacionam-se com os contos de tradição oral, com elementos fantásticos, que, apesar de poderem fascinar em particular os mais novos, não deixam de abordar os problemas do mundo do indivíduo de qualquer idade. Relativamente a esta matéria, Marín (2011) relembra as três condições básicas para a existência e sobrevivência do mito sublinhadas por Vernant: “tradición, oralidad y memoria” (p. 8).

A familiaridade com o mito favorece a elevação de espírito, de valores ético-morais e humanistas enaltecendo a cidadania e da individualidade (ainda que sem propósitos moralistas ou discursos laudatórios de pregação<sup>23</sup>), implica maior formação cultural e preparação para a leitura, alarga o capital lexical dos mais novos, satisfaz a curiosidade, torna as narrativas maravilhosas, com passagens insólitas e personagens heroicas – na verdade, é uma espécie de fuga para um mundo imaginário, que proporciona deleite, diverte, incentiva a outras

---

<sup>23</sup> António Sérgio defende estes dois princípios num texto datilografado que faz parte do seu acervo documental – cf. bibliografia final, disponível em <http://twixar.me/YHB1> Lewis Carrol (1832-1898) era um dos escritores que também advogava esta ideia.

recriações e, sendo o substrato de inúmeras obras de literatura ocidental de todos os tempos, possibilita a compreensão das mesmas (Reguero, 2015, p. 88). Através da receção literária, o intertexto do leitor dá-se a partir das estratégias e dos recursos linguístico-culturais de que dispõe, produzindo novos conhecimentos, e conduz ao reconhecimento de diversas manifestações de natureza artístico-literária de significado cultural.

Antes de nos debruçarmos sobre a estética da receção das obras clássicas, foquemo-nos na importância dos mitos. Eles acompanham-nos durante milénios, foram a primeira resposta às inquietações do ser humano; perpetuam-se pelas sucessivas gerações, permitem o nosso encontro com esse passado longínquo. Esse encontro, o da idealização das raízes, surge como energia emotiva do presente, tendo em conta que, segundo Vergílio Ferreira, o passado evocado constitui “o presente que nunca foi” (como citado em Fialho, 2004, p. 6).

É a partir deste pensamento que se torna possível o efetivo imaginário de projeção para o futuro. A partir do conhecimento da Antiguidade, o autor/adaptador atual assimila, sintetiza e remodela formas e conteúdos poéticos e narrativos. O devir não representa o fim da dimensão atemporal dos mitos, que prevalece, porque os mitos encerram funções pedagógicas em todos os tempos e sugerem ao ser humano normas gerais de ação. Na Grécia e na Roma antigas, o mito associava-se a um gesto ritual<sup>24</sup>; hoje a alusão mitológica não tem uma função religiosa – relacionada com o mundo dos deuses e com as suas influências na natureza –, mas ontológica. Agora, o gesto repetitivo de abordagem dos mitos liga-se mais a uma polissemia de visões, estilos e estéticas, que proporcionam à literatura atual uma pluralidade de “ofertas”, esbatida que está a rigidez dos cânones<sup>25</sup>.

O mito transmite-se através da oralidade e da escrita; a literatura recria o mito, transforma-o e, com todos os processos que lhe são inerentes, “laiciza-o”, ou seja, usa-o como metáfora, como referência cultural na linha de conta de que a relação do ser humano com o divino já não é exclusiva, nem valorizada, nos atos pessoais ou coletivos – como afirma Barthes (1987), hoje o mito surge-nos “como linguagem roubada” (p. 231). A escola é a instituição mais

---

<sup>24</sup> Cf. Vernant (1991): “... em que assentam e como se exprimem as convicções íntimas dos Gregos em matéria religiosa? As suas certezas não se situam num plano doutrinário, não acarretam ao devoto, sob pena de impiedade, a obrigação de aderir em todos os pontos e à letra a um corpo de verdades definidas; basta, para quem cumpre os ritos, dar crédito a um vasto reportório de relatos, conhecidos logo na infância e cujas versões são assaz diversas, as variantes suficientemente numerosas para deixar a cada qual uma extensa margem de interpretação. É neste quadro e sob esta forma que ganham corpo as crenças nos deuses e que se constitui um consenso de opiniões suficientemente seguras quanto à sua natureza, ao seu papel, às suas exigências. Rejeitar este fundo de crenças comuns seria o mesmo que deixar de falar grego, deixar de viver à maneira grega: perder identidade” (p. 18).

<sup>25</sup> Cf. Vernant (1991): “... os mitos tradicionais não apenas são retomados, desenvolvidos, modificados, como se tornam objeto de um exame aturado; os relatos, em particular os de Homero, são submetidos a uma reflexão crítica ou objeto de aplicação de uma exegese alegórica” (p 22).

fiável quanto à avaliação das adaptações mitológicas mais coerentes na literatura. Vernant (1991) é de opinião que o mito vai ao encontro da literatura:

A decifração do mito (...) procura destacar, na própria composição da fábula, a arquitetura conceptual que se lhe encontra associada, os grandes quadros classificativos implícitos, as operações operadas no traçado e na codificação do real, a rede de relações que o relato constitui, com os seus processos narrativos, entre os diversos elementos que faz intervir no decurso da intriga. (p. 29)

Segundo o escritor norte-americano Thomas Bulfinch (1796-1867), mencionado por Reguero (2015), “Sin conocer la mitología, gran parte de la mejor literatura en nuestra propia lengua no puede entenderse ni apreciarse.” (p. 96). Aquele escritor propõe a leitura dos clássicos – como “un descanso en el estudio” (Reguero, 2015, p. 97) – através de traduções modernas, que descrevam diversos episódios míticos de forma divertida, mas sem menosprezar a finalidade educativa. Bulfinch evidencia o seu trabalho de adaptação em três pontos: narra em prosa textos originários em verso, tenta dar uma visão abrangente da mitologia e suprime o que considera ofensivo, transmitindo valores ético-morais, mas não de forma moralista.

Fernán Caballero (1796-1877), também lembrada pela investigadora basca, refere: “Dar á conocer la Mitología á los niños, es prepararlos para que puedan comprender, gozar y admirar las obras que nos legaron como modelos de buen gusto los sublimes genios que brotaron en Grecia y Roma.” (Reguero, 2015, p. 105). E como vamos rececionar os textos clássicos? Essas obras monumentais, eruditas, indecifráveis para muitos adultos e, a bem dizer, inviáveis para os mais novos?

Começemos por abordar a estética da receção e a importância com que hoje se apresenta como prática cultural que sugere representações, transposições, apropriação e recontos semelhantes à paráfrase, em que produtores e recetores dos textos circulam livremente.

Foi na década de 60 do século XX que, primeiramente na Alemanha e depois nos EUA, uma nova teoria literária pós-estruturalista começou a afirmar a “soberania do leitor na receção crítica da obra de arte literária” (Ceia, 2009b), numa altura em que Hans-Georg Gadamer (1900-2002), autor do *Verdade e Método*, e Martin Heidegger (1889-1976) estabelecem um novo paradigma para a hermenêutica, entendida agora como o modo de ser e de existir. Desta feita, a referida dupla de pensadores abre caminho para o entendimento da hermenêutica como sistema de interpretação, como recuperação de sentido, defendida já por Paul Ricoeur<sup>26</sup>, uma

---

<sup>26</sup> Cf. Portocarrero (2015): “A partir de M. Heidegger, H.-G. Gadamer e P. Ricoeur, institui-se como condição fundamental da Hermenêutica uma analítica da condição eminentemente corpórea e temporal do sujeito que pensa. A ideia-chave é esta: a realidade do humano é complexa (biológica e simbólica) e apenas se revela indiretamente, isto é, por meio da história dos seus sinais, textos ou manifestações significativas” (p. 17).



estética da receção do leitor, precisamente em virtude de “as questões do sentido e da interpretação textual dos modelos hermenêuticos serem tão indispensáveis como as questões linguísticas e formais” (Ceia, 2009b). Em consonância com esta perspetiva, é indispensável a qualquer obra literária o reconhecimento por parte do leitor; a importância do autor é relegada para segundo plano. Para a legitimação dos textos, estes têm de corresponder às expectativas do leitor, que nelas deposita esperanças em função de outras leituras, tanto mais quando pertencem ao mesmo género literário. De facto, “a estética da receção quer devolver ao leitor um estatuto estético e epistemológico que é suposto ser mais importante do que o do autor ou da própria obra de arte literária” (Ceia, 2009b).

Deste modo, esta nova teoria privilegiou aspetos como os temas identidade do leitor conducente ao sentido do texto; o leitor implícito e o leitor real; e a falência da objetividade do texto a partir da sua desconstrução: o texto literário deixou de ser considerado algo inteligível, contrariamente ao que defendia Kant; o reconhecimento literário estabelece-se a partir de uma espécie de “contrato de concordância entre leitor e autor” (Ceia, 2009b) – os chamados protocolos de leitura. Atualmente, os ensaístas e teóricos literários afirmam que o modo de ler não é fixo, mas varia ao longo dos tempos. Proclamam a estética não como um conjunto de propriedades literárias e não literárias, mas como uma descrição do processo histórico através do qual surgem tais propriedades (Ceia, 2009b). E, assim, apontam o conceito de comunidades interpretativas, que “são responsáveis tanto pela configuração das atividades do leitor como pelos textos que essas atividades produzem” (Ceia, 2009b). Todo o leitor pode ser um crítico, de uma forma ou de outra, porque a escrita só se concretiza no momento da sua leitura – antes é um corpo morto. E o certo é que a crítica em relação a um texto só se realiza após a leitura do mesmo, o que contraria a ideia do estruturalista Roland Barthes (1915-1980), discípulo de Ferdinand de Saussure (1857-1913), que considerava o crítico um prolongamento do autor. Bem pelo contrário: “antes de ser escritor, o crítico tem de ser leitor, tem que estar dependente, subordinado por um dever de originalidade, a um texto já concebido” (Ceia, 2009b). No entanto, a “dependência” do autor em relação ao leitor quanto ao reconhecimento literário é um processo apenas de *reconhecimento* e não, obviamente, a nível de intervenção na produção nem de formulação de juízos ou referências.

O mito chega às crianças mais novas através de adaptações feitas especialmente para elas. Para isso, a adaptação implica a reescrita de uma obra, para a tornar acessível aos mais novos, tendo-se em atenção que a mesma foi originalmente destinada aos adultos. Como refere Cademartori (2010), “a literatura infantil só entrará na vida da criança por uma fenda, nunca

pela porta principal” (p. 4). Aliás, Pires (2010) refere que o interesse das crianças pelos clássicos deve partir da iniciativa dos adultos, tanto mais pela responsabilidade pedagógica que lhes cabe, como figuras tutelares dos mais novos:

Cabe não perder de vista que o interesse em que as crianças leiam os clássicos e os autores consagrados não é das crianças, mas, antes, dos adultos, que compõem, neste caso, uma amálgama de pais, educadores, professores, programadores pedagógicos de leitura, autores, etc. Para a criança não terá, em princípio, qualquer relevância decisiva para a sua leitura de uma adaptação qualquer informação prévia, ou mesmo insistentemente repetida, que a remeta para um dos mais comentados autores da literatura mundial e para uma obra que integra o cânone da escrita ocidental. A criança lê sem preocupações teóricas, e as questões da autoria e da carga simbólica dos títulos não despertam nela nenhum interesse conceptual ou reflexivo substancial. (Pires, 2010, p. 5)

Há, portanto, que reescrever os textos, prosseguir critérios de qualidade com linguagem simples, por vezes divertida e até lúdica, adequada ao público-alvo, e em caso algum o recetor deverá substituir a leitura da obra original. Por vezes, “las modificaciones que sufren los originales en el proceso de adaptación suponen en ocasiones la transformación del mensaje primigenio y hasta la desaparición de la esencia de la obra original” (Reguero, 2015, p. 89). As adaptações para os mais novos implicam que, a nível do foco e sequência narrativa, se proceda à redução, supressão e condensação de episódios, ao corte de adjetivos, à substituição de vocábulos ou expressões difíceis por outra linguagem mais condizente com a competência da criança, à supressão de orações intercaladas ou relativas, bem como à censura de certas descrições, por exemplo, aquelas extremamente violentas e que envolvam aspetos da sexualidade. Não há lugar a imposições nem a opiniões do autor/adaptador, nem a histórias de moralidade, de discursos em tom sentencioso nem com propósitos de pregação. Impossível será pedir aos mais novos que leiam os clássicos destinados aos adultos; a estratégia assertiva será iniciá-los nas referidas adaptações, pois é o princípio de um caminho longo de leitura, para toda a vida. A propósito da mencionada censura, Maziero (2006) refere:

A respeito dessa censura que parece haver por parte dos adaptadores ou editores em relação aos episódios envolvendo aspetos da sexualidade, é impossível não lembrar Foucault, que aponta como um dos procedimentos externos de exclusão dos discursos a interdição. (...). Sendo assim, no caso das adaptações, esses cortes podem ocorrer por se tratar de textos direcionados a um público que vive ainda a infância, período do qual se procura afastar os assuntos ligados ao erotismo. (p. 99)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Cf. Foucault (1996): “Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (p. 9).

No entanto, deverá considerar-se a literatura infantojuvenil uma área de excelência como a literatura para adultos e deve-se evitar cair no tratamento infantilizante em relação às crianças e adolescentes. Uma estratégia de aproximação do leitor ao autor, um protocolo de leitura, é a feitura de glossários nas adaptações.

Atendamos às palavras de Cademartori (2010): “Historicamente, a literatura infantil é um género situado em dois sistemas. No sistema literário, é uma espécie de primo pobre. No sistema da educação, ocupa lugar mais destacado...” (p. 6). As obras infantis que levam bem em rigor o seu público-alvo são aquelas que lhe possibilitam “ampla atribuição de sentidos àquilo que lê” (Cademartori, 2010, p. 8). O adaptador idealiza uma forma de comunicação, antecipando os interesses e as potencialidades dos pequenos leitores, os temas são escolhidos conforme essa disposição e, ao mesmo tempo, o foco narrativo deve superar essas expectativas. “A estrutura e o estilo das linguagens verbais e visuais procuram adequar-se às experiências das crianças” (Cademartori, 2010, p. 7), porque a literatura infantojuvenil, não sendo um exercício fácil nem menor, “não aceita improvisação nem descuido, mas requer talento especial para ser composto de acordo com as suas peculiaridades” (Cademartori, 2010, p. 7).

Ao falarmos da literatura infantojuvenil não podemos descurar outro tipo de protocolo de leitura: a ilustração, que é um desígnio editorial com o objetivo de prender a atenção dos leitores mais novos para a receção dos livros, em virtude das dificuldades de leitura textual próprias da idade. As editoras, logo de antemão, têm consciência da popularidade e do sucesso comercial das edições de livros infantojuvenis.

A ilustração estabelece uma simbiose entre o discurso literário e o discurso pictórico; ambas as vertentes, no seu conjunto, produzem significação e comunicação. “O ilustrador é igualmente um narrador...” (Cademartori, 2010, p. 9); “a ilustração é um acontecimento narrativo” (Cademartori, 2010, p. 9). O texto imagístico e o texto linguístico mantêm graus distintos de autonomia; a interação entre ambos estimula múltiplas perceções. Refira-se que muitas vezes a ilustração é a primeira narrativa, e até a única, lida pelas crianças, principalmente as de tenra idade, que, ainda não sabendo ler o texto, adquirem a perceção do conteúdo do livro. Por isso, o “toque” do bebé nos livros é fundamental, como início de uma caminhada para toda a vida, que é o prazer da leitura. Veloso (2005) defende com oportunidade que:

o livro deve estar ao lado do biberão. Se o adulto ler histórias ao bebé nos primeiros meses de vida, o sistema neurológico do pequeno ser é impressionado favoravelmente, permitindo que os estímulos linguísticos, carregados de grande afetividade, promovam inúmeras sinapses e desencadeiem múltiplas reações de adaptação ao mundo envolvente. (p. 5)

## 2.

### O ideário pedagógico de António Sérgio

António Sérgio é, seguramente, um dos pensadores mais proeminentes do século XX português. Autor literário, crítico, economista, ensaísta, filósofo, historiador, pedagogo, político, sociólogo e tradutor, Sérgio “define-se sistematicamente como pedagogo, no sentido abrangente do termo” (Mota, 2000, p. 14).

Autor de uma vasta bibliografia<sup>28</sup> e figura das mais influentes do movimento da Educação Nova em Portugal, ao lado de personalidades como Adolfo Lima, Álvaro Viana de Lemos e Faria de Vasconcelos; membro distinto do grupo *Seara Nova*; fundador, no ano da implantação da República, da sociedade Renascença Portuguesa (que lançou juntamente com Raúl Proença, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoas, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra e outros) e articulista assíduo do seu órgão editorial, *A Águia*; colaborador de outras publicações periódicas culturais do país e do estrangeiro; membro diretivo da secção portuguesa da Liga Internacional Pró-Educação Nova, ligada à revista *Educação Social*, António Sérgio apresenta-se como um reformador social, na conceção platónica de pedagogia social (Nóvoa, 2003, p. 1291) – *paideia*<sup>29</sup> – pela via do regime democrático baseado no autodomínio e na concentração do espírito, assente num sistema económico de cooperativismo integral, propondo, para isso, uma educação escolar com autonomia intelectual e cívica dos alunos – demopedia, a arte de instruir o povo.

Saliente-se que a Grécia antiga é a fonte ética e política de António Sérgio, sendo a pedagogia o método de inspiração filosófica através do qual idealizou uma renovada conceção de democracia social assente no privilégio do individualismo racionalista<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Cf. Website da CASES – Cooperativa António Sérgio para a Economia Social (Lisboa) – Bibliografia ativa de António Sérgio. Disponível em: <https://www.cases.pt/antonio-sergio-bibliografia-ativa/>

<sup>29</sup> A propósito, refiram-se as palavras de Morujão (2010): “... Platão, esse sim verdadeiramente importante para compreender o pensamento de António Sérgio” (p. 397).

<sup>30</sup> Sérgio (1980, 3.º ed.): “... a medida de todas as coisas é o pensamento do indivíduo quando o indivíduo realmente *pensa*, quando pensa criticamente (objetivamente, universalmente, fazendo-se *espírito*), buscando a coerência consigo próprio e descendo à raiz do seu próprio ser; ora, a raiz da cada um de nós, segundo Sócrates, é a fonte comum de conclusões comuns; é uma Razão universal, e que por isso nos vincula a todos a uma sociedade universal – a uma sociedade da Razão que procuramos concretizar. A existência deste vínculo demonstrava-a Sócrates a todos os homens – de qualquer classe que fossem eles, de qualquer terra, de qualquer idade –, submetendo-os à maiêutica ou processo pedagógico, que constitui ao mesmo tempo o método essencial da filosofia” (p. 135).

A propósito de a Grécia Antiga ser a fonte ética e política de António Sérgio – como afirmámos –, refira-se que o autor, tendo sido uma figura empenhada na oposição ao Estado Novo, publica, em 1930, *Antígona. Drama em três atos*. Trata-se de uma recriação da tragédia *Antígona* de Sófocles. Creonte proibira a inumação de Polínicês, que morrera juntamente com Etéocles, numa luta fratricida. Antígona, irmã dos dois, desobedeceu ao édito real e sepultou o irmão, num gesto emblemático de desobediência a todas as formas de tirania, como comprovam as

## 2.1. O enquadramento histórico e político do pedagogo

As condições da época em que Sérgio nasceu impunham uma antecipada reforma das mentalidades, que só se torna possível, seja em que país for, através da pedagogia e, implicitamente, da economia, com o objetivo de se instituir uma democracia em que a opinião pública, guiada pelas elites (incluídos os intelectuais) fiscalize eficazmente os governantes.

António Sérgio de Sousa Júnior nasceu em 1883, em Damão, então Índia Portuguesa, sendo filho do governador dessa altura. Faleceu em 1969, em Lisboa. Viveu em África, onde permaneceu até aos 10 anos de idade, no período em que seu pai exercia as funções de governador do Congo português. Depois, já regressado à capital portuguesa, ingressa no Colégio Militar e completa o curso da Marinha, cumprindo assim uma tradição familiar.

Veja-se que António Sérgio nasce num período de agitação política nacional, de crescente contestação à monarquia, de enaltecimento dos valores iluministas da República, herdados da Revolução Francesa. Ao mesmo tempo, por essa altura, consolidavam-se os ideais socialistas de inspiração nos movimentos operários revolucionários, em oposição ao liberalismo económico, por um lado, e ao pensamento político de inspiração no catolicismo conservador, por outro.

1883 é, precisamente, o ano da constituição da Comissão Organizadora do Partido Republicano, quando já tinha sido criado o Partido Socialista Operário; no ano seguinte é criado o “mapa cor-de-rosa”, que viria a ser apresentado no Congresso de Berlim. Em 1990 a Inglaterra lança o humilhante ultimato a Portugal sobre os territórios em Angola e Moçambique; no ano seguinte dá-se a revolta de 31 de Janeiro, no Porto, e o Estado português entra em bancarrota. Em 1906, quando António Sérgio tinha já 23 anos de idade, é instaurada a ditadura de João Franco; em 1908 acontece o regicídio; e em 1910 é implantada a República, altura em que Sérgio abandona a vida militar, porque quis abraçar, com espírito de missão, um projeto político para Portugal sem se envolver em querelas partidárias e sem propósitos de carreirismo nas instituições do poder – assumiu a pasta de ministro da Instrução Pública, a 18 de dezembro de

---

inúmeras adaptações da obra sofocliana, em muitos países e em Portugal. A de António Sérgio é uma das várias leituras do mito, simbólicas de resistência à ditadura e de apelo à democracia. Morais (2001) comenta um outro motivo que levou Sérgio a recriar este mito da pátria dos helenos: “Com a recriação da tragédia de Sófocles, manifestava Sérgio mais uma vez o seu apreço pelos gregos. Na sua opinião, pelo *jorro do Espírito*, eram eles, *infinitamente superiores aos latinos*, os únicos dignos de serem chamados mestres, porque só deles *recebemos lições que nos [fazem] subir – libertar, humanizar, espiritualizar, voar*. É dentro deste espírito libertador que Sérgio acaba por recuperar um *assunto na aparência antigo, mas na realidade moderníssimo*” (p. 117).

1923, ao tempo do governo de Álvaro de Castro, mas largou o cargo passados 73 dias, em virtude de não ter sido posta em prática uma parte do seu projeto de reforma educativa.

Grácio (1959) evidenciou a perspectiva do mencionado intelectual como pedagogo:

Considerada no seu conjunto e no seu objetivo derradeiro, é de pedagogo a obra de António Sérgio. Quando teoriza sobre educação; quando se ocupa da organização do ensino português; quando procede à elaboração, a título exemplar, de um guia do ensino elementar sobre matéria alheia à sua formação científica, ou redige contos para a infância, ou prepara textos literários para as escolas; quando, finalmente, se dispõe a aceitar as responsabilidades do poder, que lhe repugnam, para levar a cabo um intento de política pedagógica que lhe era caro. Pedagogo ainda, e confesso, quando apóstolo daquela cultura crítica (se a expressão não é redundante), pela qual se tem constantemente batido e de que é ele próprio, paradigma luminoso. (como citado em Nóvoa, 2001, p. 2)

A predileção deste erudito multifacetado pela pedagogia está, sem dúvida, impregnada na sua aspiração de reforma do país a vários níveis interligados, a começar por uma democratização abrangente: o progresso económico, social, cultural e até moral, cuja evolução dar-se-ia de forma gradual e persuasiva, numa conceção de intervenção pacífica.

Segundo Sérgio, tal objetivo de autêntica democratização e progresso só se torna viável por meio da reforma educativa; para ele, a democracia e o desenvolvimento dos países nascem da escola, do saber (não só teórico; aliás, sobretudo, prático), do espírito crítico e criativo dos cidadãos. Fonseca et al. (1936) referem:

Sem embargo de ser democrata (e, sobretudo, democrata social), discordou da conceção que tinham da democracia os tribunos republicanos do tempo da propaganda (1906-10); cedo adotara uma orientação contrária ao puro liberalismo económico, incutida pela leitura de um dos seus prediletos entre os autores portugueses, Antero de Quental. A vitória da revolução republicana de 1910 impôs ao seu espírito a necessidade de trabalhar pela educação democrática do povo português, já na cultura intelectual, pela máxima liberdade e iniciativa mental do aluno, já na instrução cívica, pelo método do *self-government* escolar. (p. 410)

Sem dúvida que o intelectual em apreço se situa no quadro do pensamento democrático ocidental, discípulo do socialismo democrático e libertário inspirado pelo francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1864) e pelo português Antero de Quental (1842-1891).

De facto, a mundividência filosófica e política de Sérgio, que se vai refletir em todo o seu pensamento e no seu agir durante toda a sua vida – inclusive no seu ideário pedagógico –, tem como coordenada ideológica o socialismo utópico, que se desenvolveu na Europa, sobretudo em França, no século XIX, entre as guerras expansionistas de Napoleão (a primeira teve início por volta de 1803) e a chamada “Primavera dos Povos” (Revolução de 1848). Idealizada, inicialmente, por Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837), Louis

Blanc (1811-1882) e Robert Owen (1771-1858), esta corrente filosófica de pendor político evoluiu, depois, a partir de meados do mesmo século, com Proudhon e Mikhail Bakunin (1814-1876), críticos da propriedade privada, do sistema capitalista, de todas as formas de governo e da autoridade do Estado, mas adversos também do socialismo científico, de Karl Marx (1818-1883) e de Friedrich Engles (1820-1895), que preconizavam a ascensão do proletariado ao poder político consolidado por ditadura instituída e defendiam a coletivização estatal dos meios de produção.

Inspirados pelo Iluminismo e pela revelação cristã, os socialistas utópicos procuram um mundo ideal e fundamentam as suas esperanças no aparecimento de uma nova classe social. (...) fazem o elogio da igualdade – fundamento da fraternidade, princípio essencial das revoluções do século XVIII – e denunciam a liberdade de que desfrutam os mais poderosos e os mais ricos. (Zeldin, 2003, p. 147)

Proudhon e Bakunin, inspirados no filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – autor da obra *Do contrato social ou princípios do direito político* (1762), que via na propriedade privada a origem da desigualdade entre os indivíduos –, proclamavam um sistema económico baseado na autogestão das empresas, pelos trabalhadores, e no cooperativismo (recorde-se que o cooperativismo é a doutrina de economia social que Sérgio tanto cultivou em Portugal). No entanto, diferem num ponto essencial: Bakunin, que enveredou por um anarquismo radical, defendia a necessidade da revolução violenta, enquanto Proudhon advogava a ação política por meios pacíficos. Aliás, os socialistas utópicos, na generalidade, acreditavam que a instauração do sistema socialista aconteceria de forma natural e paulatina, sem violência, por conversão e boa vontade da própria burguesia. Florencio (2006) salienta:

Apesar de Proudhon desprezar Rousseau, há um indubitável eco do *Contrato Social* na sua conceção mutualista e federativa. Mas o que terá mais influência – sobretudo no posterior pensamento anarquista – é a insistência proudhoniana na conjunção da solidariedade, liberdade, justiça e igualdade. Embora sejam termos abstratos e altissonantes, Proudhon sabia por vezes concretizá-los eficazmente... (p. 80)

Quando falamos de anarquismo, temos de relativizar o termo em relação a António Sérgio, Antero de Quental e a outras figuras afins à sua doutrina. Por exemplo, Antero foi, com José Fontana (1840-1876), um dos grandes impulsionadores do socialismo democrático em Portugal. Estamos, obviamente, perante um anarquismo brando – uma “anarquia positiva” (Gurvitch, 1983, p. 47) –, de recusa das disputas do poder pelo poder no Estado, mas sem negarem a autoridade deste.

## 2.2. As influências filosóficas

Como ponto de partida para análise do pensamento pedagógico de António Sérgio – que, já dissemos, surge como instrumento de reforma social –, observemos as influências filosóficas do pensador: na linha de Platão (séculos V-IV a. C.), apresenta-se como racionalista cartesiano (mas de um racionalismo relativo, sendo contrário ao idealismo hegeliano), posição que o leva a pensar que a razão é teórica e prática; interpreta Hermann Cohen (1842-1918) e Paul Natorp (1854-1924), socialistas não materialistas e filósofos neokantianos da Escola Marburgo (Morujão, 2010, p. 401).

Para estes dois pensadores, a filosofia compreende três ciências: a lógica, a ética e a estética, ficando de fora a religião, porque é subjetiva e não objetiva, pertence ao mito e restringe-se ao antropomorfismo. Objetiva é a pedagogia, que se circunscreve no âmbito da ética, remetendo-nos à consciência do *dever ser*, que Sérgio tanto preza e, tomando como modelo, chega à percepção da moral – unidade da consciência –, graças à razão especulativa, alcançada pelo intelecto, depositário de sensações e de vivências – tudo isso torna cada indivíduo num ser único no universo; é o *eu* – o *eu* essencial – que, na comunhão dos *outros eus*, proporciona a Razão Total. Porém, sendo a percepção uma etapa para a inteligência, esta não é do foro da razão – portanto, a inteligência do saber científico, por si só, não funda uma moral. E o certo é que Cohen e Natorp são contrários à crença cega na ciência, isto é, no positivismo. Recusando o conhecimento exato já alcançado, estes dois filósofos defendem que todo o conhecimento é um processo infinito. Por exemplo, Natorp, que dedicou uma grande parte do seu trabalho à psicologia e à pedagogia, afirma:

... a ciência não é mais do que a consciência no ponto mais elevado da sua clareza e determinação. O que não pudesse elevar-se ao nível da ciência seria apenas uma consciência obscura e, por conseguinte, não uma consciência no pleno sentido da palavra, se é que consciência significa clareza e não obscuridade. (como citado em Abbagnano, 1979b, p. 185)

António Sérgio encontra também em Léon Brunschvicg (1869-1944), filósofo e professor da Sorbonne, mais uma das suas referências filosóficas. Brunschvicg preconiza que todo o trabalho intelectual implica consciência de si mesmo. Para este pensador, esta consciência é já um princípio espiritual, que não anula a objetividade do mundo: “não coloca o *eu* diante do *não-eu* ou o *não-eu* perante o *eu*; *eu* e *não-eu* são, para ele, dois resultados solidários de um mesmo processo de inteligência” (Abbagnano, 1979b, p. 196). Sendo assim, estamos perante o primado espiritual alcançado pelo pedagogo português, que via na realidade o espírito humano, isto é, a consciência ou psique do homem: “O Espírito aparece como objeto e o sujeito da consciência de si” (Mora, 1982, p. 133).



O espiritualismo de Sérgio estende-se às influências de outras figuras, tais como George Berkeley (1685-1753) e Johann Fichte (1762-1814), crentes em Deus como uma entidade. O primeiro, bispo anglicano irlandês, imaterialista, preconiza que ser é ser percebido, que os objetos só existem quando são percebidos, isto é, “o mundo não tem realidade física, apenas existe na mente, em forma de percepções ou ideias” (Stangroom, 2012, p. 59). Fichte, o primeiro dos grandes idealistas alemães, desenvolve um idealismo moral que acreditava num absoluto infinito e transcendente<sup>31</sup>. No entanto, o pedagogo português, que bebeu influências também do panteísta Baruch Espinosa (1632-1677), não se assume como crente em Deus, mas, não sendo materialista, é portador de uma religiosidade pessoal, intrínseca ao espírito, mas numa relação direta com o mundo, numa espécie de crença no Deus que não existe – um espiritualismo impersonalista, segundo a sua perspetiva.

Sérgio vai, todavia, deslizar para um espiritualismo impersonalista (...) É a fixação sergiana no neokantismo marburguense a imperar. Este impersonalismo acaba por ser do homem e de Deus, sendo neste caso a-teísmo, ou seja, num impersonalismo do Pensar absoluto. (Patrício, 2004, p. 37)

O mesmo Patrício (2004) refere que António Sérgio jogou “com a diferença e a distância entre uma sociabilidade empírica e uma sociabilidade espiritual ou ideal, espaço em que se inscreve o esforço do homem para a perfeição, o que nenhum empirismo, ou materialismo, permitiria” (p. 39). Moreira (2004) vai mais longe quanto à metafísica de Sérgio, é perentória; diz que se trata de “um ideal de perfeição de cariz materialista, mascarado de espiritual...” (p. 40).

A nível “interno”, do país, o português em evidência travou acesas polémicas com importantes correntes e figuras do pensamento, em virtude de o seu racionalismo implicar a recusa do sensível, seguindo a conceção platónica: opôs-se ao saudosismo de Teixeira de Pascoaes – na revista *A Águia*; ao historicismo de Jaime Cortesão, ao sebastianismo de Carlos Malheiro Dias, ao integralismo de Manuel Múrias, António Sardinha e Cabral de Moncada, ao intuicionismo de Bergson, que associou a Leonardo Coimbra e seus discípulos, e ao marxismo de Bento de Jesus Caraça e António José Saraiva (Patrício, 2016, p. 497).

### **2.3. Uma escola para a vida**

---

<sup>31</sup>Em relação à filosofia de Fichte, cf. Abbagnano (1979a, 2.ª ed.): “Do ponto de vista gnosiológico, porém, o espiritualismo mantém em regra a atitude idealista e isso devido à sua própria orientação, dado que, fazendo da consciência o seu ponto de partida, considera qualquer objeto como possível só para a consciência e só na consciência” (p. 126).

António Sérgio identifica-se com o ideal pedagógico de Sócrates (séculos V-IV a. C.). O seu método de ensino combate a memorização de conteúdos como uma espécie de automatismo reprodutor de matérias sem alma, sem espírito e sem sentimentos. O pedagogo objetiva emancipar o aluno à condição de cidadão, de homem livre e interveniente na *polis*, tornando-o mais humano, criador, de modo a que, com a sua singularidade, possa contribuir para a sonhada sociedade nova. Fonseca et al. (1936) escrevem:

A sua arte de pensar é deliberadamente socrática, exercida numa atitude de espectador desprevenido, intransigente com o sofisma e como a obscuridade sentimental erigida de explicação. Por isso, ataca de preferência as questões que considera nucleares na formação do português como cidadão e homem: a educação integral da mente e do carácter, a perspectiva histórica, o ideal cívico, o prospeto económico, a conciliação da imaginação com a razão e com a vontade prática. (p. 410)

António Sérgio frequentou, entre 1914 e 1916, a Escola das Ciências da Educação de Genebra, mais conhecida por Instituto Jean-Jacques Rousseau, nome tutelar do filósofo iluminista em que se inspirou este movimento internacional com um programa ambicioso de renovação pedagógica – a Educação Nova. A esposa, Luísa Sérgio, acompanha-o, inscrita também no referido Instituto, para estudar a educação para a infância e o método Montessori. O pensador português atualiza as suas leituras com as obras mais modernas da literatura pedagógica, por exemplo, do suíço Adolphe Ferrière (1879-1960), talvez o mais influente ideólogo do movimento da Escola Nova – fundado por Cecil Reddie, em 1889 –, do alemão Georg Kerschensteiner (1854-1932), um dos criadores das escolas do trabalho que privilegiava a inteligência prática, e de John Dewey (1859-1952), considerado o pai da educação moderna dos EUA, que preconizava que a democracia e a liberdade do pensamento contribuem grandemente para o amadurecimento intelectual e emocional das crianças (Santos, 2003, p. 89).

O referido Instituto, que foi fundado em 1912 pelo psicólogo Edouard Claparède e era dirigido pelo filósofo Pierre Bovet, marcou grande e positivamente os seus alunos, conhecidas figuras intelectuais de várias nacionalidades que, depois, vieram a propor e a realizar (pelo menos, em parte) o referido programa nas esferas governamentais dos países de que eram oriundos. O filósofo português foi um dos mais brilhantes – ou, talvez, o mais brilhante – aluno do Instituto. Poder-se-á dizer que a sua envergadura intelectual era superior à dos professores. E confirmou isso quando, em 1915, se propôs a realizar uma autobiografia no *Livre d’or* dos alunos; realizou-a com mérito e admiração dos docentes e do próprio fundador da instituição, que considerava imprescindível esse trabalho por parte dos estudantes. Os responsáveis escolares confirmaram assim que estavam perante um aluno invulgar, que quis deixar a sua marca nesse livro e não uma espécie de memória contada. Como recompensa desse

empreendimento, que lhe deu maior prestígio, Sérgio é eleito, nesse ano, presidente da Amicale des Professeurs et élèves de l' Institut.

Nesse escrito, o aluno revela uma atitude ética em relação à sua participação na política, confessa já um propósito e faz uma crítica à Educação do Portugal da altura:

Les événements politiques et sociaux de mon pays éveillèrent en moi l'intérêt pour les questions sociales et historiques; mes réflexions m'ont conduit à mépriser les solutions de la politique des partis ou clientèles (à laquelle, du reste, je ne me suis jamais intéressé, et dont les procédés m'indignent) et à reconnaître la valeur des facteurs éducatifs (dans la famille, dans la communauté de travail, dans l'école). (...) un sens assez exact des réalités sociales et des besoins sociaux, que je trouve manquer chez assez souvent chez les professeurs de la jeunesse, même quando ils sont d'excellents maîtres, entraîneurs et psychologues; à mon avis, ils n'ont pas assez vu au travail le monde de usines, des bureaux, des banquiers, des commerçants, des travailleurs. Ce sont là des points de vue sur la “vie” moderne où il est bon de se placer lorsqu'on demande (comme on le répète aujourd'hui, et d'ailleurs très justement) une éducation pour la vie. (cf. transcrição integral em Hameline & Nóvoa, 1990, pp.17-18)

#### **2.4. Do pensamento à ação**

António Sérgio acreditava piamente que uma reforma profunda na educação iria resultar na formação de elites culturais e políticas e que as mesmas iriam educar e governar o país. Com ele, a escola deixa de ser vista como um veículo de conhecimentos (instrução), passa a ser considerada como um meio de formação da consciência (educação), sendo que ele prefere o segundo termo ao primeiro – e, a partir desta pedra angular, abraça o seu ideário pedagógico e tenta concretizá-lo.

Das teses constantes na vasta bibliografia e artigos publicados no país e no estrangeiro sobre as reformas na educação e da sua ação política, nomeadamente enquanto ministro da Instrução Pública, em que defendeu o governo democrático da vida escolar pelos próprios alunos, Sérgio fez vingar algumas das intenções; outras não foram aceites ou até mesmo caíram no esquecimento. Porém, o seu ideário pedagógico continua a ser muito atual, podendo, no futuro, ser ainda mais implementado.

Dessas teses, publicadas entre 1914 e 1919, salientemos alguns dos princípios para a reforma da educação do Portugal do princípio do século XX. O pedagogo, em maio de 1914, ainda aluno do Instituto Jean-Jacques Rousseau, dá a conhecer esses princípios ao seu amigo Raúl Proença, numa carta enviada de Genebra (transcrita em Fernandes, 2008, pp. 22-24), cujos pormenores do programa exploramos e enriquecemos com outras pesquisas, a seguir:

- a) Implementar novos processos educativos, que tinham sido expostos por Luísa Sérgio no livrinho *O método Montessori*<sup>32</sup> (1915), com o objetivo de cultivarem a livre iniciativa e o autodomínio da mente. Reporta-se ao método de Maria Montessori (1870-1952), umas das primeiras médicas italianas e psiquiatra. Neste âmbito, o filósofo idealiza a Casa das Crianças, que integra o material do método e dois centros de atividades: uma são as brincadeiras com a boneca, os trabalhos de jardinagem e o tratamento dos animais; outra é a parte das histórias contadas às crianças<sup>33</sup>. Este método surge legislado a 2 de fevereiro de 1924, através da Portaria 3:891<sup>34</sup>, pelo ministro da Instrução Pública da altura, António Sérgio, em que faz também menção ao *método Decroly*. Este reporta-se ao pensamento educativo de Ovide Decroly (1871-1932), médico belga e investigador de psicologia infantil, que advogava um novo sistema de ensino primário que rompesse com a rigidez dos programas escolares. Decroly proclamou seis centros de interesse para a criança, em substituição dos planos de estudo até aí existentes: “a) a criança e a família; b) a criança e a escola; c) a criança e o mundo animal; d) a criança e o mundo vegetal; e) a criança e o mundo geográfico; f) a criança e o universo” (Meneses, 2001). Ainda no âmbito da referida Portaria, dá atenção à investigação e conseqüente trabalho prático levado a efeito por Maria Montessori e Ovide Decroly em relação aos alunos com Necessidades Especiais, então designados por “anormais escolares”, num esforço do governo para a inclusão destes cidadãos na escola e na sociedade.
- b) Em cada região, estabelecer a ligação da instrução popular às atividades produtoras, tese que defendeu na *Educação Profissional* (1916) e em *A função social dos*

---

<sup>32</sup> O método Montessori contempla sete aspetos fundamentais: 1.º tem como objetivo promover o conhecimento científico da criança; 2.º preconiza proporcionar um ambiente de liberdade e respeito pela criança; 3.º concebe que o ambiente educativo deve ser esteticamente belo; 4.º advoga que a criança deve ser ativa; 5.º defende que a criança deve poder autoeducar-se; 6.º afirma que a criança deve corrigir-se, não cabendo a correção ao professor; 7.º refere que o professor deve, essencialmente, observar. “Note-se que se lhe atribui a ideia da miniaturização do mobiliário. Existe material para a educação motriz, sensorial e da linguagem. Executam-se exercícios manuais simples como a jardinagem, bem como a ginástica e movimentos rítmicos. O asseio pessoal é mantido. Nos seus jardins, as crianças chegavam de manhã, comiam duas refeições, tomavam banho regularmente, tinham acesso a cuidados médicos. Ao fim da tarde, deixavam o jardim” (Página da Educação, s/d – disponível em: <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=142&doc=10635&mid=2>).

Este método tinha também muito em atenção os então designados “anormais escolares”, isto é, alunos com Necessidades Especiais, promovendo a sua inclusão na escola e na sociedade.

<sup>33</sup> Sérgio (1939) evidencia: “As histórias contadas pela professora abrem lança também a interpretações ativas, quando sejam representadas pelos alunos ou por eles ilustradas com papel de cor, recortado para figurar as personagens do conto, e coladas as figuras em papel de outra cor. Antes de tudo, deve ser o conto uma obra de arte, e secundariamente instrutivo” (pp. 32-33).

<sup>34</sup> Diploma legislativo. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1924/02/02500/02060207.pdf>

*estudantes* (1917). Para isso, encomendou ao seu amigo Artur Castilho o compêndio *Manual de instrução agrícola na escola primária*. Na referida missiva a Proença, Sérgio falava da “urgência de ligar a educação aos requisitos da economia do nosso povo e da sua libertação em relação a oligarcas (o intermediário, o senhorio, o agiota) por tarefa produtora e cooperativa na escola (em comunidades de trabalho)” (Fernandes, 2008, p. 23). O pensador privilegia o engrandecimento da cultura numa perspectiva técnico-funcionalista, da qual se infere que o trabalho humano desempenha uma função social, sendo que a cultura, na sua globalidade, é o fator motriz para a emancipação dos cidadãos. É, a nosso ver, o princípio essencial que se prende com a demopédia. Não se trata de uma educação para uma profissão técnica<sup>35</sup>, mas para valorização do trabalho em comunidade, para uma consciência social. No primeiro livro, opõe-se a uma educação livresca, de manuais emanados do governo e com ideias feitas; propõe a diversidade das matérias escolares em função das diversidades geográficas do país.

- c) Estudar, com especial atenção, os aspetos económicos da História de Portugal ao longo dos séculos, em oposição à visão romântica que alguns portugueses têm do período quinhentista, da expansão portuguesa. Para Sérgio, os chamados descobrimentos e a Inquisição estão na origem da decadência de Portugal e Espanha, países marcados pelo parasitismo, em função desse passado histórico<sup>36</sup>. O pedagogo defende esta ideia no livro *Considerações histórico-pedagógicas* (1915).
- d) Proporcionar, como medida política imperiosa, a deslocação de alunos ao estrangeiro, a fim de tomarem conhecimento das modernas matérias pedagógicas, sendo imprescindível a criação de bolsas para o efeito; que essas bolsas fossem atribuídas aos alunos conforme as mais prementes necessidades, a fim de se proceder

---

<sup>35</sup> Moreira (2004) elucida: “Não se trata de desenvolver no educando esta ou aquela virtude, trata-se de conhecê-lo e propiciar o desenvolvimento das virtudes em potência. Espontaneamente, saberão elas recolher do meio de tudo o que lhes faz falta para se desenvolverem. O pedagogo apenas lá está para afastar os obstáculos ou proporcionar o enriquecimento do meio para que, na abundância, recolha o aluno o que faz ao seu crescimento” (pp. 34-36).

<sup>36</sup> A propósito da decadência dos países peninsulares, Sérgio (1913) escreve n’*A Vida Portuguesa*: “Uma vez que se defina a grandeza pela conquista, é evidente que o espírito de conquista fez a “grandeza” das Espanhas, mas logo também a conquista corrompeu a alma ibérica, e a tornou incapaz de ação normal. Como a causa da grandeza era a causa da decadência, a decadência começou com a grandeza; e como atacou a própria fonte de toda a energia criadora, normal e sã, e o parasitismo continuou, a decomposição foi-se prolongando, até hoje, no que somos exceção em toda a Europa” (p. 122).

ao desenvolvimento técnico de Portugal<sup>37</sup>. Para isso, António Sérgio propõe a criação da Junta de Propulsão dos Estudos, que lançou quando chegou a ministro. Faz estas propostas na obra *O problema da cultura e o isolamento dos povos peninsulares* (1914), em que volta a atribuir à Inquisição uma das causas do atraso cultural e do isolamento de Portugal e Espanha durante séculos.

- e) Minimizar a aprendizagem baseada na memória, no saber automático e verbalizador, que, em vez disso, se torne um exercício prático, por exemplo, no campo da Zoologia e da Botânica, na sua fase primária, sendo mais importante compreender bem o funcionamento biológico dos seres vivos e a natureza do que as meras descrições “encaixadas” na memória. Defende esta ideia em *Noções de Zoologia* (1917).
- f) Preparar os cidadãos, desde crianças, no sentido de se tornarem democratas na idade adulta. Este princípio é lançado no livro *Educação Cívica* (1915). “... o hábito escolar de obedecer a uma governação de que o estudante não participa amolda um futuro cidadão que aguentará apaticamente todas as bandalheiras, todos os abusos, todas as traficâncias dos políticos de profissão...” (Sérgio, 2015a, p. 37). Por conseguinte, neste livro, Sérgio advoga os princípios da escola como promotora de modelos sociais de organização de trabalho cooperativo, favorecendo a liberdade e a autonomia, permitindo o campo democrático de *self-government* dos alunos, que assim ficariam capacitados para intervirem politicamente na sociedade.
- g) Criar um programa do ensino público com vista a aproveitar os recursos e potencialidades dos alunos no sentido de se desenvolver as *escolas de continuação*, com o objetivo de se obter uma educação completa para uma tarefa concreta na sociedade, fator promissor para o desenvolvimento do país. A proposta está vinculada no livro *O ensino como fator de ressurgimento nacional – Defeitos dos nossos métodos de ensino e maneira de os corrigir – linhas gerais de uma organização* (1918), em que António Sérgio critica o ensino por ser bastante abstrato e teórico, considerando que o problema educativo em Portugal não consistia em haver professores que não tivessem conhecimentos suficientes, mas no facto de esses

---

<sup>37</sup> Numa entrevista ao jornal *A Voz da Justiça*, da Figueira da Foz, em julho de 1933, e transcrita em livro, Sérgio (1939) confirma: “Os primeiros professores modernos deveriam ser preparados no estrangeiro. Os futuros iriam sendo preparados em cursos anexos às escolas experimentais” (p. 62).

conhecimentos não condizerem com os novos métodos de ensino. Neste livro, propõe uma organização escolar dos 3 aos 18 anos de idade: a) escola infantil – dos 3 aos 7; b) escola primária – dos 7 aos 12; e uma bifurcação a partir dos 12 anos: o ensino primário *superior* e o de continuação – para uns, acumulando um emprego com os estudos; para outros, o secundário e o universitário.

- h) Ordenar no sentido de que só os alunos dotados de especial capacidade de frequentar os estudos superiores é que possam prosseguir para o ensino secundário e, depois, para a universidade, independentemente da sua condição social, defendendo a atribuição de bolsas de estudos aos alunos pobres. Os jovens que não fossem dotados dessa capacidade intelectual deveriam seguir diretamente para a escola profissional ou para o ensino primário superior. Aqui, desenvolveriam conhecimentos técnicos agrícolas, comerciais e industriais, bem como a nível de cultura geral. E também haveria a possibilidade de um aluno passar do ensino primário superior para o secundário, caso o aluno revelasse grandes capacidades sem que os professores se tivessem apercebido; por outro lado, não se deveria permitir o acesso a um curso superior a quem não tivesse aptidões, evitando-se que a condição de se ser de família socialmente favorecida fosse fator de admissão.

#### **2.4.1. Modelo de gestão escolar *self-government***

António Sérgio, fundamentando a sua crítica ao sistema educativo do seu tempo – que considerava abstrato, fechado em si mesmo, não prático e autoritário –, estabeleceu oito princípios em relação ao período de formação da criança, ideias fundamentais que justificam a necessidade de uma revolução pedagógica naquela altura:

... entremos sem demora no nosso tema, começando por não esquecer: 1.º que a vida de qualquer criança é um fluxo autónomo de crescimento (físico e mental) que nos não cabe favorecer diretamente, mas de que é possível afastar obstáculos e a que podemos ministrar os materiais mais úteis; 2.º que a escola tem sido sobretudo, até hoje, uma nociva intervenção no crescimento natural; 3.º que a vida das crianças nas escolas deve ser *de criança*, preparação da vida adulta, não o contendo, mas antes e sobretudo um processo *real* de vida *infantil* (nada podem aprender, diz Rosseau, de que não sintam a vantagem *atual e presente*); 4.º que todo o ensino se deve inserir numa atividade própria do educando, nascida por iniciativa sua, espontânea, independentemente do educador – ou, por outras palavras, que todo o exercício se deverá fazer pelos interesses vitais da existência *infantil*, de maneira que o estudo seja instrumento da vida *atual* do educando, e não somente para o seu viver futuro, “quando já for grande”; 5.º que o próprio das crianças é a ação e o concreto, sendo pois necessário evitar ao máximo toda espécie de

verbalismo, ensinando pela intuição, pela experiência, e de modo que a reflexão venha em direitura do concreto, e reaja sobre o concreto natural e imediatamente; 7.º que (segundo Rousseau também aqui) a inteligência infantil é uma inteligência “sensitiva”, sendo-lhe necessário, para aprender, exercer os membros, os sentidos, os órgãos, que são os instrumentos do intelecto; 8.º e que (contra Rousseau desta feita) o grande ambiente educativo é a atividade social, e que a ela nos cumpre referir, por isso, todo o sistema de educação. (Sérgio, 1939, pp. 30-31)

O pedagogo idealizou a escola como sendo microcosmo da sociedade na sua plenitude. Uma imitação<sup>38</sup> que conduza à transformação do aluno nas suas capacidades e à transformação da escola, como um espaço democrático, em que os educandos sejam os principais decisores, num sistema que designou por *self-government* (autogoverno), inspirado em experiências no Reino Unido<sup>39</sup> e nos EUA. A escola é perspectivada como centro social, onde se deviam estudar as problemáticas sociais; por conseguinte, a escola é um ponto de partida para o treino político-social do cidadão.

Nas escolas tradicionais, os métodos ativos ocorriam a nível da perspectiva individual do aluno, restringiam-se a um ensino em que a criança descobria solitariamente o saber – uma descoberta, de facto, solitária, sem resultados pedagógicos desejáveis para a criança e para a sociedade. O *self-government*, sem que implique a diluição do sujeito (mas a polaridade do mesmo), estabelece uma organização escolar assente numa metodologia de programas letivos bem definidos e bem organizados, com conteúdos práticos e úteis para o educando e para a *polis*, com disciplina (sem coerção, mas persuasão), com autodomínio e responsabilidade dos alunos. Sérgio (1939) esclarece:

O treino político-social deveria, em meu entender, começar já no tempo da escola, por três formas principais, que são as seguintes: 1.º A educação cívica pelo *self-government*; 2.º A introdução dos problemas sociais na vida escolar, das questões sociais no programa secundário, e a conceção da escola como um centro social; 3.º A formação de sociedades escolares para a discussão em comum dos problemas sociais que mais interessam os estudantes.

---

<sup>38</sup> Moreira (2004) fala deste comportamento imitativo como uma necessidade educativa: “... esta abertura não implica a diluição do sujeito, antes uma polaridade no sujeito em que um dos polos é a consciência de si, e o outro polo é constituído pelo outro assumido em mim, como outro-de-mim. O sujeito aprende e transforma-se porque nele há um antes e um porvir, e o presente é uma tensão dinâmica do antes para o porvir. O porvir é o modelo, o outro de mim, que me chama à realização mais perfeita de mim mesmo e que pela *mimesis* eu busco alcançar. (...) A *mimesis*, como imitação do modelo, é o mais importante instrumento de desenvolvimento da aprendizagem e mesmo de toda a vida psíquica. (...) Imita-se para participar de uma determinada realidade, a imitação é o meio que permite essa participação. Nessa vontade de participar, nesta sedução pela comunhão deve fundar-se todo o trabalho do educador” (p. 31).

<sup>39</sup> Sérgio (2015a) fala do sistema britânico de ensino: “... a mola do sistema britânico consiste numa coisa que por ser deles lhe chamaremos como eles chamam: *self-government*. Sem dúvida, a sociedade, a família, o ambiente educam o Inglês no *self-government*, mas lá está também a escola a infundí-los nesse molde. E a nossa escola? Sabe ela ao menos o que isso é? Não, não faz a mínima ideia: eis uma das razões por que a maquina não marcha” (p. 28).



Na educação cívica pelo *self-government* organizam-se os alunos como um corpo político independente: eles fazem as suas leis, elegem os estudantes responsáveis pela ordem, constituem os tribunais que hão de julgar as suas faltas: tudo como deveria ser numa sociedade autónoma de adultos. (pp. 66-67)

A este modelo de gestão escolar está implícita a utopia política de Sérgio, em obediência à sua ética socialista. O pedagogo idealizou a educação profissional, em que a produção surge como fator conducente a uma educação para a democracia. Por isso, concebe que a escola é uma comunidade de trabalho, o laboratório, a oficina, a aldeia, a vila, a cidade..., que deve tomar como ponto de partida a análise sobre as necessidades do país, que deve estabelecer objetivos e estudar e “importar” novas metodologias e experiências bem-sucedidas no estrangeiro e que a análise e que as formas de atuação devem ser avaliadas pela experiência e investigação original.

O pensador advoga a conjunção do trabalho científico com o trabalho manual e que a educação profissional deveria englobar duas vertentes: que o interesse espontâneo das crianças as prepare para a vida adulta e que as atividades produtivas conduzam à autonomia e liberdade do trabalhador, a fim de uma moral social. Leiamos:

... “educação profissional” não é aquilo a que chamaremos “educação técnica”, isto é, o cultivo da técnica pela técnica, o da especialidade pela especialidade; entendemos por educação profissional a educação genérica do trabalho, em que se toma o exercício de uma arte usual como meio educativo, e em que se concede especial valor ao trabalho em comunidade – trabalho em que a ação do indivíduo se vai inserir num plano geral, animado assim do sentimento duma obra coletiva. Com efeito, o mais consistente elemento da moral social é a conceção moral da profissão, e a conceção primária desta última é o saber, o cuidado, o apuro, a atenção e perfeição com que o trabalho profissional é feito. (Sérgio, 2015a, p. 23)

Nesta linha de pensamento, o modelo escolar anglo-saxónico preconiza uma educação moldada à escola do trabalho e, ao mesmo tempo, da organização do trabalho, que a escola, inserida na comunidade – na aldeia, na vila ou na cidade –, seja um espaço aberto ao exterior, sem constrangimentos – sobretudo, em contacto direto com a natureza. Referimo-nos a um sistema que privilegia o ensino técnico-agrícola, comercial e industrial, e que também prepara os alunos para a área dos serviços, da ciência, das letras e da vida artística em geral.

António Sérgio, adaptando o *self-government* à realidade portuguesa, propõe que o referido modelo funcione em torno do município escolar, baseado nos seguintes princípios:

- a) Cultivar no aluno os valores de cooperação para benefício da comunidade<sup>40</sup>;
- b) Dar boas condições de assistência aos alunos, a fim de os atrair para valores como a benevolência e a honra e que, como cidadãos, tenham a consciência dos seus deveres<sup>41</sup>;
- c) O município escolar tem como objetivo desenvolver o bem comum e formar pessoas capazes de corrigirem os maus vícios e os delitos<sup>42</sup>;
- d) Que, em vez da severa punição, a persuasão prevaleça como método de disciplina e correção dos alunos;
- e) O município escolar é uma oficina de instrução cívica, mais do que de forma técnica.

Para o pedagogo em evidência, as funções do professor no âmbito do referido modelo de gestão escolar seriam as seguintes: dirigir corretamente os trabalhos, suprimir as falhas, dedicar tempo suficiente com verdadeiro empenho aos projetos educativos e garantir que os seus alunos assumam responsabilidade suficiente e sejam capazes de alcançarem a sua autonomia.

A adaptação do *self-government* à realidade portuguesa assenta em três patamares, que Sérgio (2015a) descreve em pirâmide:

- a) A aldeia escolar;
- b) A cidade escolar;
- c) O Estado escolar.

A aldeia escolar é a forma mais rudimentar do sistema, “aplicável nas escolas que para mais não deem do que duas secções: comício legislativo mensal ou semanal, e eleição de um regedor, um juiz de paz, um cabo de polícia, um escrivão” (p. 43). A função do regedor é presidir aos jogos e aos comícios, bem como representar a escola; o trabalho do escrivão é registar as leis, os regulamentos e as leis do governo, bem como elaborar os anúncios do governo; o juiz de paz julga os defendentes e tem o papel de apaziguar desentendimentos.

---

<sup>40</sup> Sérgio (2015a) sublinha: “É indispensável preparar as crianças a receber a ideia do Município, durante quatro ou cinco semanas, e propor-lhes uma noção concreta do governo democrático; dizer-lhes, por exemplo, que ele consiste em fazer leis pela cooperação dos cidadãos” (p. 44).

<sup>41</sup> Sérgio (2015a) esclarece: “... a cada direito adjaz um dever correspondente: devem praticar o auxílio mútuo, concorrer para as despesas gerais quando seja necessário, etc., etc. Unicamente os bons cidadãos podem reivindicar com justiça os benefícios de um bom governo” (p. 44).

<sup>42</sup> Sérgio (2015a), crente em que a persuasão é mais importante do que a punição, não se refere aos praticantes de delitos como criminosos ou arguidos, mas como “defendentes” (p. 43).

Sérgio (1939) aconselha: “A escola deve integrar-se o mais possível na vida económica e social da aldeia, e servir *diretamente* as suas necessidades fundamentais” (p. 25).

A cidade escolar é a forma intermediária do sistema, à semelhança do município. “Os seus magistrados são idênticos, em título, função e método de eleição, aos da cidade a que pertence a escola, ou de que está próxima” (Sérgio, 1939, p. 43). Além do seu principal objetivo, que é a educação, tem a missão de familiarizar os alunos com a governação do município, com a finalidade de o cidadão vir a alcançar a eficácia reformadora na administração e ter conhecimento dos serviços a que tem direito.

O Estado escolar é a forma mais elevada do sistema, que “pode ser melhormente estabelecido quando duas ou mais escolas, organizadas em município, se achem situadas em vizinhança e com facilidade de comunicação, como sucede nos grandes centros e nas escolas normais americanas...” (Sérgio, 2015a, pp. 43-44). Esta comunicação permite ao Estado escolar promover outros trabalhos além da instrução cívica, por exemplo, melhoramentos públicos e jogos entre escolas.

Para Sérgio, uma das principais missões do professor, logo de início, é preparar as crianças para a aceitação da ideia do município, cujas atribuições e competências consistem na elaboração de leis pela cooperação dos indivíduos; interpretar a legislação e verificar se está a ser corretamente aplicada e cumprida; atrair cada cidadão para o interesse da causa pública, debater e participar na resolução dos problemas; proporcionar o direito às pessoas de gozarem de uma boa administração pública e boa qualidade de vida.

O passo seguinte deste sistema consiste em idealizar um plano de governo, que, logo no começo, definiria os títulos dos magistrados, as suas competências e obrigações; os diversos serviços da administração e suas finalidades; as praxes e procedimentos depois de um comício. Seguidamente, o plano de governo seria submetido a votação.

Toma-se em seguida o voto dos alunos sobre a aceitação do plano proposto (será aprovado unanimemente se o diretor ou professor o apresentarem com habilidade) e fazem-se-lhes assinar uma petição em que requerem ao ministro, reitor, diretor, ou outra autoridade competente, as prerrogativas do *self-government*. O estilo e conteúdo deste requerimento devem variar com a região, a idade dos alunos, etc. (Sérgio, 2015a, pp. 44-45)

É concedido o foral aos estudantes, em que são traçados os objetivos, é dada a conhecer a legislação, são mencionados os deveres e o que não é permitido, os agentes da autoridade policial e a duração dos cargos. Por fim, depois de formalizada a lista de candidatos pela comissão dos representantes, realizam-se as eleições, por distritos eleitores ou até mesmo por um único distrito. O sistema passa então a vigorar sob a vigilância do professor.

António Sérgio defende que o conhecimento alcançado na escola deve ter continuação no exterior, tal e qual, de forma coerente e com a mesma atitude mental. Essa continuidade consiste na ligação perfeita, principalmente em três desejadas simbioses: entre a aula e a vida, entre a lição e o mundo, entre o professor e o ambiente familiar do aluno. De facto, uma escola para a vida. O pensador enaltece a ligação entre a escola e o local de produção, as cooperativas escolares e as cooperativas de produção e o amplo associativismo.

O filósofo não conseguiu implementar grande parte das reformas educativas que defendia para Portugal, em virtude de a sua passagem pelo ministério ter sido tão curta, facto associado às convulsões políticas ocorridas durante a I República; o golpe de Estado de 28 de maio de 1926 e a consolidação do Estado Novo mataram as possibilidades de essas reformas voltarem ao centro do debate e de virem a ser colocadas em prática. Por exemplo, a Junta Propulsora dos Estudos, pensada como organismo de atribuição de bolsas para estudantes no estrangeiro, não obstante ter sido anunciada no Diário do Governo, nunca foi posta em prática; as câmaras e os políticos nem sequer debateram as propostas; as escolas de continuação, instituídas por Sérgio, foram suspensas ainda na I República e extintas com o Estado Novo. No entanto, poder-se-á dizer que António Sérgio é uma figura invulgar da História de Portugal do século XX português, um homem que teve razão antes do tempo: o seu humanismo elevou a sua feição de universalista, europeísta e municipalista; ele tomou medidas que, ainda hoje, são atuais e se afiguram modernas. Pertencem ao futuro.

### 3.

## Adaptação e intertextualidade na obra infantojuvenil *Contos Gregos*

### 3.1. A literatura infantojuvenil de António Sérgio

Começemos por evidenciar que, da vasta e variadíssima obra bibliográfica de António Sérgio, são oito os títulos que compõem a sua produção literária destinada ao público infantojuvenil, publicada entre 1914 e 1945, sendo que a maior parte dessa produção ocorreu no período dos quatro anos (entre 1924 e 1927) que se seguiram à sua passagem pelo ministério da Instrução Pública.

O escritor estreou-se na área infantojuvenil em 1914, altura em que escreveu – e não foi por acaso – a obra *O Navio dos Brinquedos*<sup>43</sup> –, alusiva à guerra; nesse mesmo ano, tinha eclodido a I Guerra Mundial. O livro foi ilustrado por Vasco Lopes de Mendonça (1883-1963).

Tendo estado dez anos sem publicar qualquer outra produção para os mais novos, António Sérgio regressa ao ativo em 1924, com *Na Terra e no Mar*<sup>44</sup>, uma coletânea de adaptações de contos tradicionais e de uma obra juvenil, de diversas influências. A antologia foi ilustrada por Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarelista relevante, que, por outro lado, se dedicou muito à ilustração, principalmente de livros para crianças e para bebés<sup>45</sup> – era a mais velha de cinco filhos (todos artistas plásticos) de Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), celebrado como um dos maiores aguarelistas portugueses. A antologia *Na Terra e no Mar* reúne as seguintes composições: *A Guerra do Grilo e do Leão* (de um conto tradicional português), *A Esperteza da Raposa* (de um conto indiano), *O Príncipe Encantado* (de um conto tradicional português), *História do José Maria* (de um conto popular russo) e *História da Baleia*. Esta última composição é uma adaptação do romance juvenil *Lobos do Mar*, de Rudyard Kipling (1865-1936), primeiro autor de língua inglesa a receber o Prémio Nobel da Literatura, em 1907; António Sérgio foi o tradutor do livro (1924) para a língua portuguesa. A obra traduzida vai na 7.ª edição e consta na lista das leituras recomendadas pelo PNL para crianças do 3.º ano de escolaridade. Igualmente, encontra-se recomendada pelo PNL a edição de 2009 da *História da Baleia*, trazida à estampa pela Vogais & Co. e ilustrada por Elza Mesquita e Ana Pereira.

---

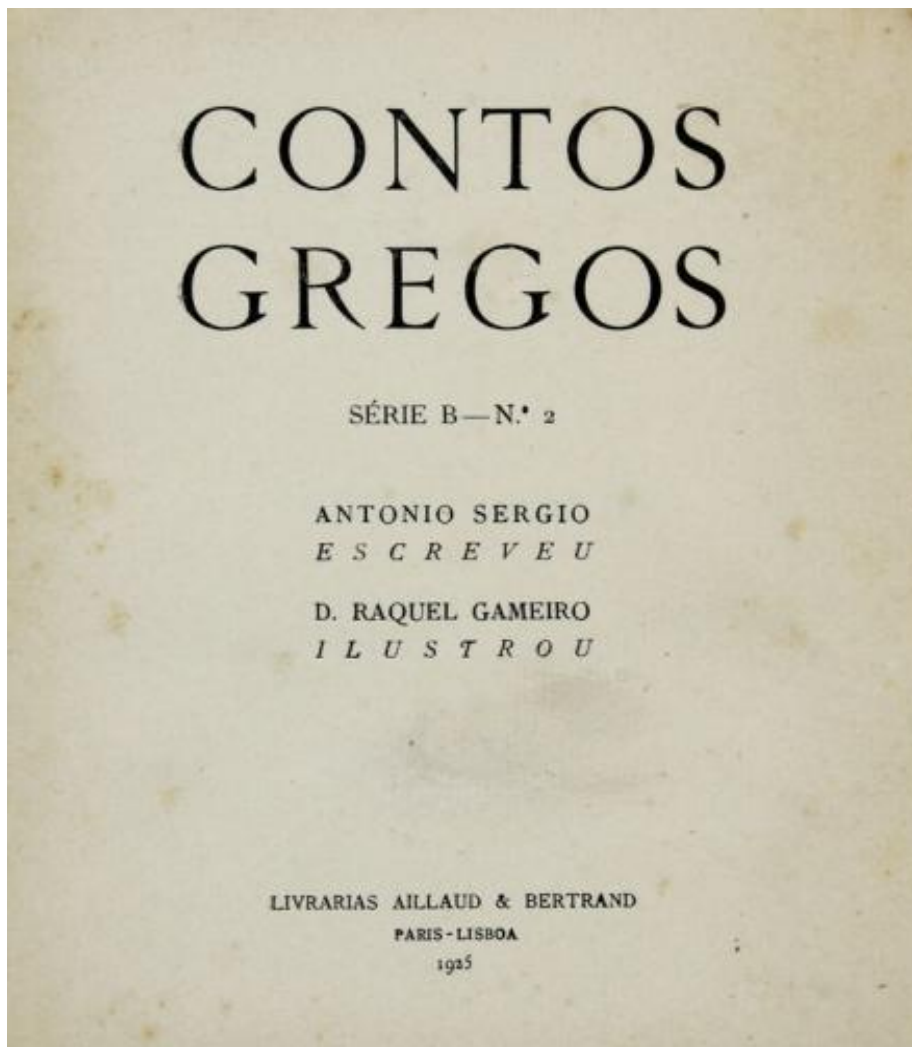
<sup>43</sup> Cf. Website da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/31225>

<sup>44</sup> Cf. Website da Casa Roque Gameiro. *Tribo dos Pincéis*. Disponível em: <http://tribop.pt/TPd/11/09L/Na%20Terra%20e%20no%20Mar>

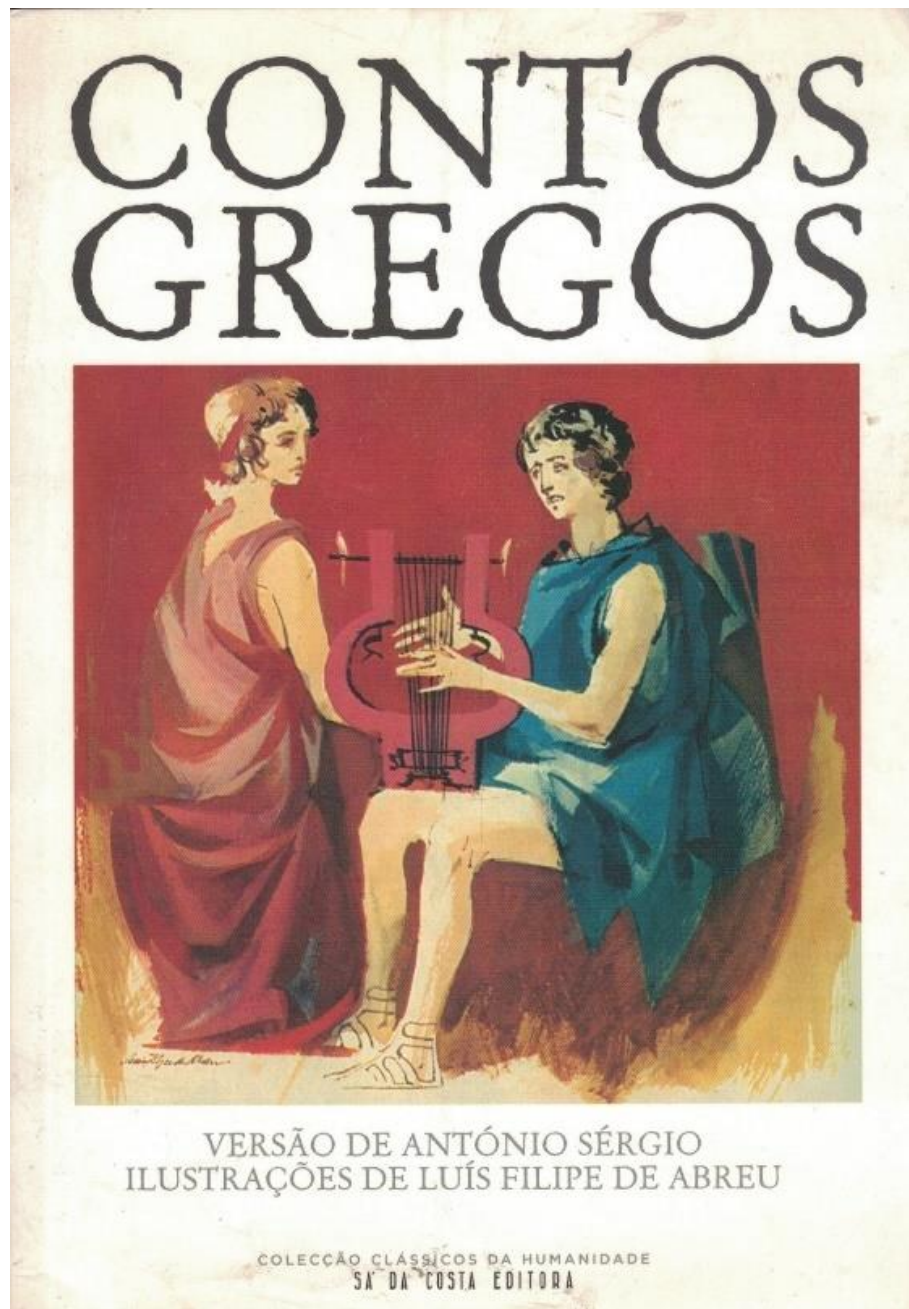
<sup>45</sup> Cf. Pinto (2017, 22 de maio). Programa *Visita Guiada*, da RTP 2. Ver aos 17m05s na RTPPlay. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p3373/e289865/visita-guiada>

Em 1925, Sérgio traz a público a obra *Contos Gregos*, editada pelas Livrarias Aillaud & Bertrand (Lisboa-Paris) e ilustrada por Raquel Roque Gameiro, cujo paradeiro do trabalho de capa se desconhece. O escritor, recorrendo a elementos mágicos, maravilhosos e sobrenaturais, reúne três magníficas composições mítico-lendárias – no género do conto, como se depreende do título da obra –, que, além do prazer estético que proporcionam, dão a conhecer ao mundo infantojuvenil aspetos da cultura dos helenos. Esses três recontos são: *Filémon e Báucis*, *História dos Argonautas* e *O cão de Ulisses*.

Sob a chancela Sá da Costa Editora, uma edição recente dessa obra surgiu em 2008, ilustrada por Luís Filipe de Abreu. Vai na sua 3.<sup>a</sup> edição e consta também na listagem das leituras recomendadas pelo PNL.

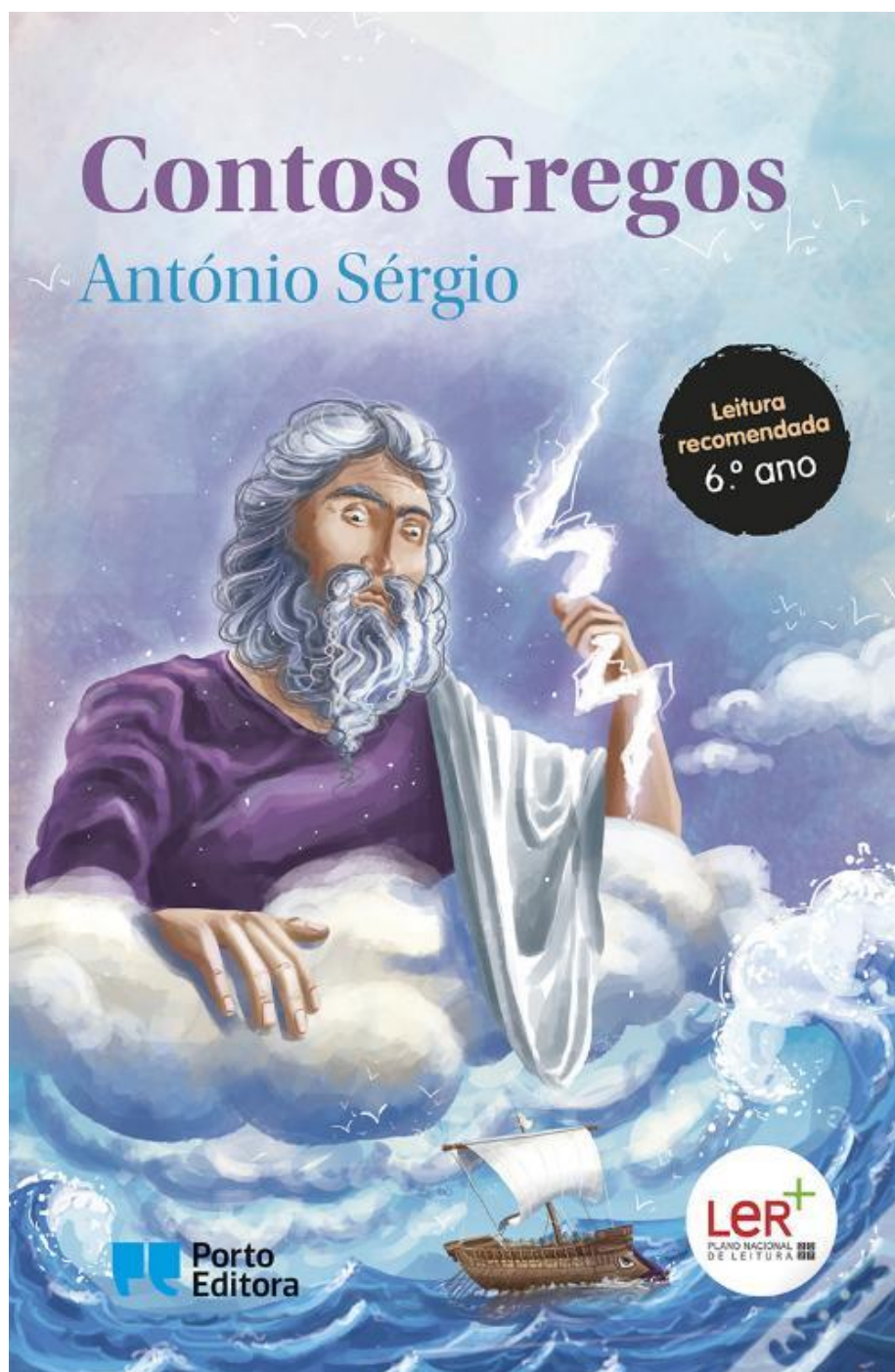


*Os Contos Gregos* (1925),  
com ilustrações de Raquel Roque Gameiro.  
Livrarias Aillaud & Bertrand (1.<sup>a</sup> edição).



Os *Contos Gregos* (2008),  
com ilustrações de Luís Filipe de Abreu.  
Sá da Costa Editora (3.ª edição).

A edição da Porto Editora é de 2015 e foi reimpressa em 2020. Ilustrada por Aurélie de Sousa, está também recomendada pelo PNL para crianças do 6.º ano, mas, a nosso ver, o texto é perfeitamente acessível a leitores mais novos, dada a linguagem apropriada do adaptador.



*Os Contos Gregos* (2015),  
com ilustrações de Aurélie de Sousa,  
Porto Editora (1.ª edição).

O suplemento semanal *Pim-pam-pum*, do jornal *O Século*, publica, na sua edição de 5 de janeiro de 1926, um novo trabalho de António Sérgio, *História do Lobo e dos Cabritinhos*<sup>46</sup>, que é um conto infantojuvenil tradicional de origem francesa.

<sup>46</sup> Cf. Website da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PimPamPum/1926/N05/N05\\_master/PimPamPum\\_N05\\_05Jan1926.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PimPamPum/1926/N05/N05_master/PimPamPum_N05_05Jan1926.pdf)



Ainda em 1926, a *Seara Nova* edita a obra *A Dança dos Meses*<sup>47</sup>, do referido escritor, com ilustrações de Maria Emília (mais conhecida por Mãmia) Roque Gameiro (1901-1996) – também filha de Alfredo –, livro que reúne um conto homónimo com os contos *As Duas Bonecas* e *O menino que teimou em não querer comer sopa* (uma lengalenga em verso e de cariz popular). –

No mesmo ano, o escritor apresenta também *O Ratão Pelado*, livro que agrupa duas composições: o conto com o mesmo título, que é uma adaptação da *História da Carochinha*, e *A Cabana dos Lobos*, composição esta inspirada n’*Os Quatro Músicos de Bremen*.

No ano seguinte, em 1927, surge a obra *Os Conselheiros do Califa*<sup>48</sup>, com dois contos – o primeiro com o mesmo título do livro; o segundo, *O Cavalo de Alexandre* –, com a chancela de Livrarias Aillaud & Bertrand e com novas ilustrações de Mãmia Roque Gameiro. Em 1978, a Sá da Costa Editora publicou este livro, ilustrado por Luís Filipe de Abreu, onde incluiu o conto *A Dança dos Meses*, que é de 1926.

Quase duas décadas depois, em 1945, António Sérgio traz a público a sua última produção para crianças, *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde de Água*, um conto tradicional português dado à estampa pela Editorial Ática e ilustrado por Mily Possoz (1888-1968), que preencheu as páginas do livro com desenhos admiráveis. Em 1978, a Sá da Costa Editora publicou este conto num livro com o mesmo nome, ilustrado por Luís Filipe de Abreu, onde incluiu o conto *O Ratão Pelado*.

Além desta produção editorial, descobrimos que existe um conto infantojuvenil de António Sérgio, *O ratinho dos olhos vivos – História para as mães contarem aos seus meninos*. O texto encontra-se disponível em versão manuscrita no acervo documental<sup>49</sup> do escritor.

Não haverá ninguém que, conhecendo minimamente a obra e o pensamento de António Sérgio, não o considere como um escritor notável, perfeccionista e muito rigoroso, tanto a nível estético como a outros níveis. Como tal, sem fugir a esse espírito de enorme exigência, escolheu grandes artistas plásticos do seu tempo, exímios na arte da pintura e do desenho, para ilustrarem as suas obras infantojuvenis, conforme podemos aferir pelos nomes dos ilustradores atrás mencionados, das primeiras edições.

---

<sup>47</sup> Cf. Website da Casa Roque Gameiro. *Tribo dos Pincéis*. Disponível em: <http://tribop.pt/TPd/17/09L/1926D>

<sup>48</sup> Cf. Website da Casa Roque Gameiro. *Tribo dos Pincéis*. Disponível em: <http://tribop.pt/TPd/17/09L/1927C>

<sup>49</sup> Do corpus documental do Fundo António Sérgio. Disponível em: <http://cdiantoniosergio.cases.pt/nyron/Archive/catalog/winlibsrch.aspx?key=4BDEED6C370942F1A17295C1DCED01F9&pesq=3&cap=&var3=ratinho%20dos%20olhos%20vivos&opt3=and&var6=&var9=&doc=1658>

### **3.2. Metodologias e critérios literários infantojuvenis de António Sérgio na génese do seu ideário pedagógico**

Para Soares (2004), quando nos referimos às composições de António Sérgio para a infância, “não podemos desinsereir esta produção literária da sua campanha pedagógica” (p. 251). A ensaísta e escritora é perentória, ao considerar que a obra sergiana destinada às crianças constitui “um todo coeso, paradigmático, e corresponde à concretização das suas ideias pedagógicas” (p. 249).

O escritor-pedagogo em referência preconiza a prática do conto infantojuvenil em tom coloquial, ou seja, da narração oral, de viva-voz, e não da simples leitura do texto; considera aquele método o mais seguro para comunicar e atrair a devida atenção dos mais novos, fazendo-os interagir com os próprios enredos das histórias contadas – no seu ver, a leitura da composição por parte da criança, quando esta já sabe ler, torna-se passiva, porque o pequeno leitor, “em vez de fazer experiências, armazena palavras na cabeça” (Sérgio, 1939, p. 14).

António Sérgio defende que o conto infantojuvenil tem que ser uma boa história – uma obra de arte –, com boa fluência e ação rápida, com simplicidade no tratamento dos temas, quase sempre com caracterização prévia das personagens e do espaço no desenrolar da história, com destaque objetivo à intriga e com redução das passagens descritivas e digressivas, com recurso a certas características (peripécias e por vezes assuntos sérios com os quais as crianças se identifiquem; imagens, tom maravilhoso e mágico, repetições de palavras e estribilhos, etc.) que tragam dinamismo e participação ao leitor/criança:

Antes de tudo, deve ser o conto uma obra de arte, e secundariamente instrutivo. É seu objeto animar a aula; facilitar a conquista da pequenada pela professora; dar hábitos de atenção, e visco à cultura estética, à dramatização e à leitura. Os requisitos primaciais de uma boa história são a ação rápida e ligada, um assunto de imagens familiares com certo tom de maravilhoso, e a repetição ou estribilho de algumas frases características. (Sérgio, 1939, p. 33)

Como vemos, o escritor advoga que o principal objetivo da literatura para a infância deve ser, essencialmente, para as entreter de forma lúdica, proporcionando-lhe prazer estético e literário. Deste modo, as crianças têm possibilidades de desenvolver o seu poder de atenção e de concentração, bem como a sua sensibilidade e inteligência. Não era desiderato fundamental de Sérgio instruir ou impor intenções pedagógicas, conteúdos ou formas de estilo, nem moralizar. Aliás, ele foi um dos escritores infantojuvenis que muito contribuíram para a mudança, ou seja, do concreto e da razão para a valorização dos aspetos lúdicos, de ficção e de

fantasia<sup>50</sup>. Refira-se que é deste modo que se consegue atrair a atenção do pequeno leitor, tanto mais quanto a narrativa evitar as situações do quotidiano. Porém, isto não significa que Sérgio não tenha tido intenção de inculcar atitudes, “os princípios éticos e/ou ideológicos, os valores implícitos e explícitos às narrativas” (Brasete, 2021, p. 143), como a solidariedade, a bondade, o amor, a consciência e o espírito crítico, a liberdade de pensamento e de ação, a argúcia como elemento benigno de defesa, o incentivo ao trabalho e o repúdio em relação ao parasitismo na sociedade, a ideia de uma visão universalista e a recusa do nacionalismo (por exemplo, refira-se, a propósito, que o escritor não compôs apenas contos tradicionais portugueses), etc. Além disso, em algumas obras sergianas há uma lição a tirar, noutras não, mas em todas o leitor aprende a refletir como um ser pensante autónomo – não só crítico, mas também criativo –, preenchendo lacunas anteriormente existentes e abrindo novos horizontes, alcançando uma renovada visão do mundo.

António Sérgio sugere a prática da receção coloquial de contos infantojuvenis também em ambiente familiar, além do contexto escolar. Aliás, no já referido texto datilografado (discurso), que faz parte do seu acervo documental<sup>51</sup>, proclama que o primeiro contacto das crianças com os contos para as suas idades deve ser feito através da oralidade, em casa, principalmente pelas mães<sup>52</sup> – hoje, a estrutura familiar numa grande parte da sociedade é diferente da do tempo do escritor, com a existência de agregados monoparentais, a guarda partilhada e a alternada dos filhos; no entanto, afigura-se-nos que a mãe é o membro privilegiado para a narração de viva-voz. No referido documento, Sérgio pede às mães para que sejam “encantadoras” na hora de contar as histórias, a fim de proporcionarem aos filhos o devido “encanto estético”, e que evitem quaisquer propósitos de pregação moral ou de

---

<sup>50</sup> Cf. Rocha (1984): “No fim do século XIX os autores nacionais impõem os seus trabalhos, mercê até de nome já feito (...); simultaneamente esboçam novas perspectivas pedagógicas que defendem um alargamento de espaços para o elemento lúdico nas obras destinadas às crianças, agora que estas se vão libertando da primitiva amálgama, criança/povo inculto. Não se pressupõe, contudo, o abandono das intenções didático-moralizantes até então soberanas absolutas deste setor da literatura. (...) É de registar que o pendor pedagógico deitou raízes tão fundas que hoje, quase no século XXI, é ainda necessário fazer a defesa do elemento não-didático; a preocupação didático-moralista persiste em asfixiar a obra literária para crianças, impondo-lhe o desempenho de funções que não são exigidas ao trabalho literário para adultos. Poucos, pouquíssimos mesmo, são os autores suficientemente libertos dessa pressão para se entregarem à criação de obras tendo o valor estético como prioridade absoluta” (pp. 41-42).

<sup>51</sup> Cf. página n.º 23, no rodapé n.º 23, do primeiro capítulo da presente dissertação.

<sup>52</sup> Cf. Oliveira (1991): “Frequentemente os autores estudam a inteligência e a afetividade conforme a relação da criança com os pais, e em particular com a mãe, logo desde os primeiros dias e meses. (...) Cada criança oferece-se à mãe na sua individualidade própria, provocando nela reações conforme a sua própria personalidade. São estas interações constantes mãe-filho que constroem o modelo próprio de intervenção da mãe e que moldam a criança quanto ao seu funcionamento afetivo-intelectivo futuro (pp. 88-89)”. Cf. recorde-se que, conforme ficou referido na página n.º 50, deste capítulo, e referenciado no rodapé n.º 49, o conto inédito de António Sérgio *O ratinho dos olhos vivos* tem como subtítulo *História para as mães contarem aos seus meninos*, o que revela ser imprescindível a narração oral por parte da mãe.

informações científicas – “A pregação moral pode estragar a mais bela história”. O escritor afirma também que, para o momento da narração oral se revelar encantador, a mãe tem de conhecer muito bem a história, “meter-se bem dentro dela, até que se torne como uma experiência pessoal da contadora, e que a possa contar como alguém que assistiu aos acontecimentos imaginários, que tomou parte neles”.

Seguindo estas diretrizes literárias e pedagógicas de Sérgio, podemos inferir que os livros infantojuvenis têm dois destinatários: em primeiro lugar, os adultos – principalmente as mães –; depois, as crianças, já que se tratava de obras para as progenitoras lerem aos seus filhos, alguns deles ainda em idade precoce. Esta ideia vai claramente ao encontro do que referimos no final do primeiro capítulo<sup>53</sup>: o “toque” do bebé nos livros é fundamental, como início de uma caminhada pela vida fora; pode e deve começar de forma coloquial. Muitas vezes, as primeiras – se não, as únicas – leituras das histórias ocorrem pela visualização das ilustrações<sup>54</sup>.

António Sérgio, um dos eruditos portugueses mais notáveis do seu tempo, como já dissemos, e profundo conhecedor da cultura da Antiguidade clássica, encontrou na mitologia greco-latina, principalmente da pátria dos helenos, “material” maravilhoso para se lançar na adaptação de histórias desse tempo longínquo para a literatura infantojuvenil do século XX português. É o caso da obra intitulada *Contos Gregos*.

A mitologia greco-romana foi sempre um dos recursos da literatura infantojuvenil. Poder-se-á dizer que as adaptações de obras clássicas têm sido, “desde sempre, uma das vertentes mais significativas da literatura para a infância e para a juventude” (Gomes, 1998, p. 344). Graças ao conhecimento destes mitos, fundadores da literatura ocidental, podemos compreender com maior facilidade composições literárias de todos os tempos. Sublinhe-se que todo este mundo mítico-lendário (recheado de ingredientes de fecunda imaginação, fantasia, metamorfoses, figuras mágicas, seres monstruosos, deuses, heróis, etc.) muito contribuiu para que Sérgio, com as suas adaptações ou recriações, projetasse um maior alcance do seu ideário pedagógico-educacional, tanto mais por três razões essenciais:

- 1) Este quadro de alusões mitológicas, já “desenhadas” e “pintadas” nas narrativas, quase como uma realidade cinematográfica, facilita muito o trabalho dos ilustradores dos livros, dando a estes ideias e inspiração. A ilustração atrai e encanta as crianças, sendo, muitas vezes, como já afirmámos, o seu primeiro contacto com os contos.

---

<sup>53</sup> Cf. página n.º 28, do primeiro capítulo da presente dissertação, cf. Veloso 2005 (p. 5).

<sup>54</sup> Cf. página n.º 28, do primeiro capítulo da presente dissertação, cf. Cademartori, 2010 (p. 9).

- 2) A tradição literária da Grécia e da Roma antigas tem origem na oralidade e na arte do atualmente designado *storytelling*, na transmissão de mitos, crenças, rituais religiosos, narrativas, canções, símbolos ligados ao trabalho e às suas relações com os ciclos produtivos da natureza, eventos históricos, atividades lúdicas para crianças, etc. – a literatura oral remonta a tempos muito antigos, como demonstram as epopeias homéricas, sendo a “literatura escrita” um fenómeno historicamente recente (Silva, 1981, p. 11, como citado em Brasete, 2021, p. 138).
- 3) Os requisitos primaciais de uma boa história mencionados por Sérgio – que, como citámos, incluem a ação rápida, a familiaridade das imagens, o tom maravilhoso e as características de algumas frases (repetição e estribilho) – fazem parte dos ingredientes mágicos e fantasiosos das histórias mítico-lendárias, com as quais as crianças se entretêm, como uma atividade lúdica, antes de tudo.

Soares (2004, pp. 253-254) evidencia quatro tipos de maravilhoso na obra de António Sérgio:

- 1) O que abarca elementos mágicos propriamente ditos, em que o fundamental não é o elemento mágico, mas o comportamento das personagens, homens e animais;
- 2) O que implica mitos, como aqueles especialmente presentes nos *Contos Gregos*, em que não se realça sobretudo o elemento mitológico, mas o substrato humano que lhe é inerente – muitas vezes, as fontes clássicas inspiradas no mito não são explicitadas nas histórias (o que não é o caso dos *Contos Gregos*), “porque o mais importante são as suas características semiótico-narrativas, nomeadamente por incluírem esquemas e motivos comuns aos contos populares e elementos do fantástico, tão ao sabor dos mais novos” (Brasete, 2021, p. 141).
- 3) O que nos mostra situações inverosímeis que são, mais concretamente, fantasias recheadas de ironia, humor ou sentido dramático, como sucede na *História da Baleia*;

- 4) O que nos evidencia uma vasta galeria de seres vivos e objetos a que atribui uma voz, uma consciência e uma atuação humana, como n’*O Ratão Pelado*.

Conforme referimos na relação das obras infantojuvenis de António Sérgio, o escritor, além de autor de adaptações de grandes obras da Antiguidade clássica, também recriou, fez a “reelaboração muito pessoal” (Soares, 2004, p. 252), de contos tradicionais portugueses – por exemplo, *O Ratão Pelado* – e outros de diferentes países de origem. Para a referida ensaísta e escritora, o pedagogo encontra nestas histórias “o meio ideal para transmitir a sua mensagem, a sua perspectiva em relação a homens, bichos e coisas, mas principalmente encontra um meio de as crianças exercitarem os sentidos, a inteligência, a capacidade de observar, relacionar e tirar conclusões” (Soares, 2004, p. 253).

É notório que há no destacado escritor uma empatia com o mundo animal, que surge em quase todas as suas obras com a evidência bastante para encantar as crianças – não só n’*O Ratão Pelado*, mas também, por exemplo, nas *Noções de Zoologia*, com uma galeria de vinte espécies animais; n’*A Argonáutica* e n’*O cão de Ulisses*, que são recriações de obras clássicas; e na *História da Baleia*, que é uma adaptação de um romance juvenil, cuja ação decorre quase sempre num barco, sendo o mar uma das paixões de António Sérgio, antigo oficial da Marinha.

O pequeno leitor encontra neste cardápio de referências todos os ingredientes atrativos e lúdicos para se encantar e ficar feliz depois da narração e/ou leitura dos contos para a sua idade.

### 3.3. Exploração de três adaptações na obra *Contos Gregos*

Analisaremos a prática intertextual em três adaptações de António Sérgio, *Contos Gregos*, procurando estabelecer a relação e a diferença dos hipertextos com os hipotextos, bem como refletiremos sobre as origens e as possíveis gêneses mítico-lendárias dos segundos, mantidas ou não nas referidas recriações.

Os *Contos Gregos* são um livro composto por três recontos de episódios clássicos: *Filémon e Báucis*, inspirado no episódio que decorre entre os versos 611 e 724 do Livro VIII das *Metamorfoses*, de Ovídio; *História dos Argonautas*, que é uma adaptação, principalmente, do Livro IV d’*A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes; e *O cão de Ulisses*, que é a história recriada dos versos 290 a 327 do Canto 17 da *Odisseia* homérica. Na obra de António Sérgio, a *História dos Argonautas* aparece dividida em treze capítulos: “De como o carneiro do velo de ouro salvou Fricso”; “De como o rei Pélias mandou Jasão à conquista do velo de ouro”; “De

como Jasão e os Argonautas partiram para a Cólquida”; “De como os Argonautas livraram Fineu das harpias”; “As rochas simplégadas”; “De como o navio *Argo* passou entre as rochas simplégadas”; “De como os Argonautas chegaram à Cólquida, e do que lhes fez o rei Eetes”; “De como Medeia ajudou Jasão”; “De como Jasão domou os toiros de bronze”; “De como Jasão lavrou o campo do rei Eetes e semeou os dentes do dragão”; “De como Jasão se aveio com os guerreiros saídos dos dentes de dragão”; “De como Jasão ficou com o velo de ouro, e casou com Medeia”; e “De como os Argonautas voltaram para a Grécia e do que sucedeu ao seu navio”.

Como atrás referimos, a obra *Contos Gregos* foi publicada em 1925 e compõe-se de três recontos: a primeira recriação – *Filémon e Báucis* –, é a única composição do livro que não se reporta ao mito grego em si mesmo, mas a uma história, uma parábola, uma lenda com fundo ético, não obstante incluir deuses e mutações fantásticas da natureza; a segunda e a terceira recriações – *História dos Argonautas* e *O cão de Ulisses*, respetivamente – são narrativas mítico-lendárias, como demonstraremos. Em todas elas, verifica-se o carácter lúdico a combinar com uma intencionalidade pedagógica. Brasete (2021) salienta: “Estas narrativas breves, ao retomarem personagens, temas e motivos provenientes da Antiguidade Clássica, revestem-se de valores ético-morais universalistas, sintonizados com o ideário pedagógico-educacional que, tão fervorosamente, António Sérgio defendeu como homem, político e pensador” (p. 137).

### 3.3.1. *Filémon e Báucis*<sup>55</sup>

Filémon e Báucis são as duas personagens principais de uma história encantadora, que não deixa indiferente nenhum leitor.

Trata-se de um casal de velhinhos, muito humildes e pobres, desprendidos dos bens materiais e genuinamente generosos, que vivem muito tranquilamente, sem debates nem aflições – um certo estoicismo – e que são paradigma de bondade, de hospitalidade (que era um dos valores fundamentais dos Gregos antigos, um código de honra), de amor conjugal e de amor incondicional, de espírito de serviço, de obediência religiosa e, analisando bem o texto, contrário à exclusão social, à xenofobia e à desigualdade de género. Não há distinção de

---

<sup>55</sup> Na análise dos três *Contos Gregos*, de António Sérgio, aquando das citações identificaremos a obra pelo nome do autor e pela data da edição mais recente: Sérgio (2015b). Em cada parágrafo, quando for o caso e não havendo outra obra a citar, na primeira citação será identificada pelo autor, data e número(s) de página(s); nas restantes citações, apenas pelo(s) número(s) de página(s). Em relação ao hipotexto – *Metamorfoses*, de Ovídio –, em cada parágrafo, quando for o caso e não havendo outra obra a citar, na primeira citação será identificada pelo nome do tradutor Alberto (2007), o n.º do Livro do hipotexto e os números dos versos; nas restantes citações apenas pelos números dos versos.

dignidade entre o divino e o humano. É enaltecida a postura dos humildes, a quem os deuses recompensam pelas suas virtudes, e condenado o comportamento dos avarentos, a quem é aplicada a ira divina. Sobressai a ideia de que o bem é sempre reconhecido e o mal punido severamente.

Os deuses bateram à porta de todas as casas dos habitantes da Frígia pedindo hospitalidade, mas a população, na sua generalidade, foi indiferente, negando acolhimento, exceto o casal Filémon e Báucis, ambos idosos e da mesma idade: “A mil casas se dirigiram, em busca de local para repousar; / mil casas de trancas cerradas ficaram. Porém, uma acolheu-os” (Alberto, 2007, VIII, vv. 628-629).

As duas personagens representam, na verdade, valores fundamentais de moralidade, um *ethos* bem patente na tradição helénica que serve de exemplo como os cidadãos se devem comportar socialmente. No final do episódio, os anciões são recompensados pelos deuses, como reconhecimento por tão elevadas qualidades humanas. Há, de facto, nesta história, valores éticos a extrair por parte do leitor.

Perceberemos, entretanto, que no episódio em análise os elementos mágicos estão presentes, pelo menos, em três níveis: a metamorfose-disfarce dos deuses em figuras humanas; o momento em que as divindades impediram que a cratera não ficasse vazia continuamente; e a transferência da condição animal do casal para a vegetal (uma metamorfose que marca a passagem para um outro tipo de vida).

*Filémon e Báucis* é, como dissemos, o reconto da fábula idílica que surge à passagem dos versos 611-724 do Livro VIII de *Metamorfoses*, do poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a. C.-17 d. C.), o mais novo dos poetas da geração de Augusto.

Alberto (2007), na Introdução à mencionada obra – que a traduziu para a língua portuguesa –, refere: “Se há obra da Antiguidade que merece o rótulo de “sem igual”, ela é certamente as *Metamorfoses*. Figura, a par da *Eneida* de Vergílio, como das maiores criações literárias romanas” (p. 14). E acrescenta: “E nenhuma outra obra da Antiguidade Clássica exerceu maior influência na cultura europeia, em particular na arte, literatura e música” (p. 14), sendo, desde sempre, “dos poemas romanos mais lidos e imitados” (p. 26).

Convirá contextualizar o referido episódio com a obra ovidiana no seu todo. Esta é um longo poema, composto por 15 livros e 250 episódios gregos, na sua maioria, e romanos. Era considerada por Afonso X como a “Bíblia dos pagãos”, por se tratar de uma espécie de enciclopédia de mitologia, com abundante referência a deuses, ninfas e outros seres do imaginário mágico, do maravilhoso e do sobrenatural, de diferentes fontes – seres, no entanto,



localizados no plano real, de fácil reconhecimento por parte do público. Nem todas as passagens da obra são de teor mitológico. Tal como a *metamorfose*, o amor é um elemento fundamental, como em *Filémon e Báucis*, não obstante o facto de em outros episódios as paixões desencadearem cenas de crueldade; as personagens são retratadas com profunda compreensão, conforme os seus traços psicológicos e relativamente à sua natureza humana.

As *Metamorfozes* são, sem dúvida, “um texto invulgar” (Brasete, 2021, p. 143), único, não convencional quanto ao modelo, de feição marcadamente helenística<sup>56</sup>, que não podemos inscrever numa determinada categorização de género. O poema aborda exclusivamente fenómenos de metamorfoses, escapa à épica tradicional, não obstante ter algum paralelo com as grandes epopeias do conhecimento de Ovídio – *Odisseia*, *Ilíada* e *Eneida* –, com a invocação das divindades, com a presença de heróis, com a existência de métrica (heroica) e com a extensão da composição –, mas sobretudo numa perspetiva de grandeza e não de conteúdo e de formas<sup>57</sup>. Na obra, está presente uma extraordinária diversidade de géneros: a oratória, o hino, a epopeia, a tragédia, a comédia, a elegia erótica, etc. O autor procura a harmonia na variedade – *carmen perpetuum* – e não na unidade. Ao contrário da *Odisseia*, da *Ilíada* e da *Eneida*, não se trata de glorificar heróis ou feitos históricos com intencionalidade política e de perpetuação de um passado mítico, de restaurar a moral de um povo em que eventos verídicos surjam como pano de fundo das narrativas.

O longo poema de Ovídio narra exclusivamente fenómenos de metamorfoses<sup>58</sup>. O recurso literário exercido pelo autor não é uma novidade no mundo greco-latino; porém, é a obra ovidiana que, na história do género poético clássico, goza de maior popularidade e de maior número de episódios. Por exemplo, encontramos em autores gregos – como Homero, Heródoto, Plutarco e Luciano – e em poetas romanos – como Apuleio, Higino e Antonino Liberal, além de Ovídio –, o uso da metamorfose como expediente literário. *Metamorfozes*, de

---

<sup>56</sup> Refira-se, a propósito, que Ovídio fez, em 23 a. C., uma viagem a Atenas e a cidades da Ásia Menor, na companhia do poeta Emílio Macro – cultor da poesia didática baseada em modelos helenísticos –, tal como tinham feito outros jovens e poetas de Roma; esta digressão permitiu-lhe um maior conhecimento e afeto à cultura dos helenos.

<sup>57</sup> Alberto (2007): “De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho / a falar...” (I, vv.1-2).

Estes versos de *Metamorfozes*, de Ovídio, são retirados de Alberto (2007), que traduziu a obra para a língua portuguesa – no decurso desta dissertação, passaremos a aludir o nome do tradutor aquando das citações da referida obra clássica.

<sup>58</sup> Salientemos a reflexão de Rodrigues (2012, p. 389), da qual se conclui que o carácter popular das fábulas é um dos elementos que está na origem das composições de metamorfoses e que é esse aspeto que torna os mitos coletivamente aceites. A propósito da obra Ovídio, o conceituado académico cita o mitólogo português Victor Jabouille: “são narrativas poéticas, líricas, contos populares e, até, mitos. E isto porque algumas são inventadas por Ovídio, outras conhecidas apenas regionalmente e algumas, sim, aceites coletivamente sem conhecimento de autoria. Estes são os verdadeiros mitos. (...) Ao falar de fábulas, recorro a terminologia estrangeira: *märchen* ou *folktale*, que podemos traduzir como “contos de fadas” (conforme citado em Rodrigues, 2012, pp. 389-390).

Antonino (que terá vivido entre os séculos II e III d.C.), aborda 41 mitos gregos e é a obra do género que mais se assemelha ao livro homónimo de Ovídeo, mesmo a nível temático. No entanto, as *Metamorfoses* deste autor, dada a sua natureza, a de possuir uma galeria incontável de múltiplas imagens e de transfigurações – quase cinematográficas –, é das raras obras clássicas que inspiraram mais os pintores europeus desde o séc. XVI até à atualidade<sup>59</sup>. Sendo assim, a presença dessas múltiplas imagens facilita o trabalho dos ilustradores de recriações inspiradas no poema do poeta romano, sendo que, como temos realçado, as ilustrações são imprescindíveis para se contar uma boa história às crianças, o que vai, mais uma vez, ao encontro do ideário pedagógico de António Sérgio.

Tal como lembra Brasete (2021), Ovídio, no episódio *Filémon e Báucis*, ter-se-á inspirado “num breve poema épico de Calímaco (310 a.C.-240 a.C.), intitulado *Hécale*” (p. 144), que se reveste de uma forma inovadora de poesia épica. Lourenço (2004, p.70) refere-se à importância deste poema no contexto literário romano.

Realce-se que as *Metamorfoses* foram um projeto muito bem concretizado por parte do autor, quando aos 45 anos de idade – cinco anos antes de ter sido exilado nas margens do Mar Negro – passou a dedicar-se a obras de superior envergadura, pondo de parte a poesia erótica. Vivia-se, então, a *Pax Augusta*, após a vitória de Otávio (Augusto) na importante batalha de Áccio, e, por conseguinte, Roma conhecia um período cultural bastante movimentado e profícuo. A somar-se a este ambiente de paz de espírito, tão importante para um autor, Ovídio, que nasceu um ano depois do assassinio de Júlio César, não tinha vivido a fase dos conflitos; ao contrário de outros grandes poetas, o seu espírito não estava marcado pela ideia de luta política. Essa tranquilidade facilitou que escrevesse uma obra tão fecunda, suculenta e singular, que inclui um dos mais belos episódios de toda a Antiguidade, *Filémon e Báucis*, cuja única fonte é Ovídio.

O objetivo do poeta romano, nesta narrativa, é o de contar uma história de forma linear, num sucedâneo de episódios; não fundamenta quaisquer reflexões teóricas sobre as metamorfoses. Alberto (2007) afirma que o poeta o que quer é entreter e encantar o leitor: “Mais do que *docere* (‘ensinar’) e *mouere* (‘comover’, ‘impressionar’), as *Metamorfoses* pretendem sobretudo *delectare* (‘deleitar’)” (p. 23) e que “não é a substância nem o significado do mito ou da transfiguração que importa a Ovídio, mas sim a forma como é contado” (p. 24).

---

<sup>59</sup> Prieto (2006), referindo-se às obras de Ovídio, principalmente às *Metamorfoses*, afirma: “Toda esta literatura deu origem a imitações que ultrapassaram o séc. XIV, que influenciaram a pintura renascentista e até a literatura e as artes posteriores. Tal o renome milenário de Ovídio!” (p. 234). Alberto (2007) considera Ovídio um “extraordinário contador de histórias” e “extraordinário pintor de cenários” (p. 26).

Ovídio, no episódio em estudo (que compreende 113 versos), conta a história do casal de velhinhos Filémon e Báucis, uma fábula num tom verdadeiramente poético e enternecedor, em que o mito não é o elemento principal, mas o amor; tão-pouco a metamorfose é o objetivo em si mesmo, mas as atitudes, os sentimentos e as emoções, numa perspetiva de ação humana e não do sobrenatural. A mensagem é perceptível e sobrepõe-se aos detalhes e à descrição dos factos no enredo. Intui-se um fundo ético, conforme dissemos: a bondade; a hospitalidade (*xenia*), independentemente da condição social e do aspeto dos estrangeiros; o amor conjugal e a reverência religiosa.

Na imagética desta narrativa ficcionada, que prende muito facilmente o leitor, há uma agradável fluência do texto; o enredo desenvolve-se, conforme citámos, em quatro níveis distintos – o divino, o humano, o vegetal e o animal –, que vão culminar num final feliz, de uma “estranha” felicidade e de uma suave comoção, a que não estamos habituados. As personagens não morrem; são transfiguradas do mundo animal para o vegetal, uma recompensa oferecida pelos deuses, como reconhecimento pelos seus méritos de bondade, como acima antecipámos.

Evidenciemos, em primeiro lugar, as descrições abundantes e ao pormenor da narrativa ovidiana não retomadas por António Sérgio; o escritor-pedagogo achou-as desnecessárias e inadequadas à sua adaptação infantojuvenil:

- a) Ovídio faz uma introdução ao episódio (Alberto, 2007, VIII, vv. 611-625), ao estabelecer um narrador – Lélex –. que, respeitador da vontade dos deuses, surge em substituição de Aqueloo, que desprezava as divindades. Lélex<sup>60</sup> diz ter sido enviado por Piteu<sup>61</sup>; remete a história para um tempo imemorável, que não é o dele, e para um espaço, onde não habita. Mesmo assim, aparece como testemunha – “Eu vi o local com os próprios olhos...” (v. 622) – sobre os factos que não presenciou, dando assim cariz de verdade a uma narrativa ficcionada.
- b) O enredo desenvolve-se nos montes da Frígia (da Grécia antiga), que “Outrora era habitável, / hoje são águas pejudas de mergansos e galeirões aquáticos” (Alberto, 2007,

---

<sup>60</sup> Cf. Grimal (1992): “Lélex foi o primeiro rei de Lacónia e tinha “nascido do solo”. (...) O mesmo nome aparece igualmente nas lendas de Mégara, nas quais Lélex é considerado como filho de Posídon e de Líbia, vindo do Egito para reinar em Mégara...” (p. 273).

<sup>61</sup> Cf. Grimal (1992): para melhor enquadramento histórico-cultural do conto em análise, refira-se que Piteu “Sucedeu a Trézen no trono da cidade de Trezena. Atribui-se-lhe nesta cidade a criação do mais antigo templo grego, o de Apolo Teário” (p. 378).

VIII, vv. 624-625), em resultado de um dilúvio provocado pelos deuses, como castigo pelas más atitudes da generalidade daquela população, onde, ao tempo da história contada por Lélex, há apenas “um carvalho junto a uma tília, rodeado de um muro à volta” (v. 622), morada de dois corpos transfigurados e entrelaçados no mundo vegetal, que foram os únicos a quem não foi aplicada a sanção divina. Tanto o dilúvio como o castigo não são introduzidos na versão sergiana.

- c) Ovídio, tal como António Sérgio, humaniza o sobrenatural: os deuses Zeus e Hermes, disfarçados de seres humanos<sup>62</sup>, sem asas, descem à Terra para aferirem as qualidades, se boas ou más, dos frígios, principalmente se eram ou não respeitadores dos preceitos de *xenia*, fossem os estrangeiros pobres ou ricos, bem ou andrajosamente vestidos. Porém, em Ovídio a alusão a Hermes não é explícita; é subentendida a partir da referência da sua filiação e atributos: “Certa ocasião, aqui chegaram Júpiter sob aparência humana, / e, com o pai, o neto de Atlas, o deus do caduceu, sem as asas” (Alberto, 2007, VIII, vv. 626-627).
- d) O narrador alonga-se na caracterização socioeconómica do casal, que, no essencial, está subentendidamente presente na obra do século XX. Faz um implícito elogio do estoicismo dos cônjuges, referindo que ambos viveram sempre juntos, desde a mocidade, num pobre casebre, mas felizes, em harmonia com a natureza, segundo o ideal de tranquilidade, com bastante serenidade, muito humildes e pobres, sem conflitos nem distinções sociais, verificando-se entre eles igualdade de género. Nos seguintes versos, o leitor extrai a primeira lição de valores éticos da história: “A pobreza, tinham-na tornado leve, / assumindo-a e suportando-a com serena tranquilidade. / E de nada vale procurardes buscar ali servos ou senhores: / os dois são a família toda, ambos obedecem e dão ordens” (Alberto, 2007, VIII, vv. 633-636). Se bem que, por um lado, as duas personagens são cumpridoras dos preceitos divinos, por outro, não fazem

---

<sup>62</sup> O disfarce dos deuses em figuras humanas com o objetivo de conferirem o comportamento das pessoas justificasse. Era prática comum entre os Gregos distinguirem a dignidade divina da dignidade humana e, por vezes, os mortais eram apanhados de surpresa. Por exemplo, Lourenço (2018), na *Odisseia*, dá-nos conta como Ulisses, disfarçado de mendigo, regressa de Troia ao palácio de Ítaca, onde foi maltratado pelos pretendentes de Penélope. Um dos mancebos do palácio avisou um dos agressores de que poderiam estar perante um deus disfarçado de homem: “Antínoo, fizeste mal em bater no infeliz viandante. / Insensato! E se ele na verdade é um dos deuses do céu? / Pois os deuses, assemelhando-se a estranhos de terras / estrangeiras, sob todas as formas, visitam as cidades / para verem a insolência e a justiça dos homens” (vv. 483-487). Os Gregos, além de acreditarem na existência de mais do que um deus (politeísmo) e adorarem as entidades divinas instituídas, tinham fé no antropomorfismo das divindades, que era uma particularidade daquele povo em relação às religiões oficiais das outras civilizações ao longo da história. Cf. Soares (2005, pp. 136-149).

distinção da dignidade dos deuses em relação à dos seres humanos, o que é outra lição a tirar.

- e) Ovídio descreve com detalhe a forma tão amável, tão solícita e tão generosa como aquele simpático casal recebeu em casa os referidos deuses, a exiguidade dos seus bens materiais, mas um aproveitamento harmonioso dos recursos domésticos e da terra, à qual têm forte apego, sem avareza, sem desperdício, e tudo muito limpinho: o banco coberto “com um pano grosseiro” (Alberto, 2007, VIII, v. 640), onde, primeiramente, os seres celestiais repousaram; “um potezito de bronze” (v. 645); Báucis “corta então folhas da couve que o esposo colhera na horta / bem regada” (vv. 646-647); Filémon, com “uma forquilha de dois dentes, tira / um coirato fumado de porco, que pendia da enegrecida trave” (vv. 647 e 648); os pés dos deuses são aquecidos com água morna numa selha de madeira faia; “havia um leito, de armação e pés de salgueiro; / sobre ele, um travesseiro cheio com macios limos do rio” (vv. 655a-656b); “Estendem sobre ele uma colcha com que só costumavam / cobri-lo em ocasiões festivas; mas até a colcha era velha / e de má qualidade, não destoando de um leito de salgueiro” (vv. 656-659), onde os deuses se reclinaram; “Um dos três pés da mesa é mais curto. / Um caco iguala-o aos outros (vv. 661-662); “a mesa nivelada é limpa com verdejante hortelã” (v. 663); “loiça de barro” (v. 668); “fica na mesa uma taça / de vinho, cinzelada na mesma “prata”, e copos feitos em madeira de faia com um banho no interior de loira cera” (vv. 668-670).
- f) Tanto a versão clássica como a moderna dão-nos conta de que, não obstante toda esta simplicidade de meios, os bondosos anciões revelam, na verdade, uma admirável atitude de generosidade, oferecendo aos deuses como gostariam que lhes fosse dado em idênticas circunstâncias, não imaginando eles sequer que se tratava de entidades celestiais. No entanto, as *Metamorfoses* descrevem ao pormenor como Filémon e Báucis serviram os hóspedes, com muita delicadeza, num agradável ambiente idílico, em que o essencial dos recursos de que dispunham foi o bastante para os saciar: “azeitonas bicolores da virginal Minerva / e bagas de corniso outonais em conserva de límpido mosto, / e endívias e rabanetes e um certo tipo de requeijão, e ovos / levemente mexidos em brasa pouco quente” (Alberto, 2007, VIII, vv. 664-667); “pratos bem quentes” (v. 671); nozes; figos secos; tâmaras; “as ameixas e as maçãs perfumadas em largas cestas, / e os cachos de uvas colhidos em purpúreas videiras” (vv. 675-677); alvo mel; etc.

- g) O reconhecimento da condição divina de Zeus e de Hermes acontece quando a cratera, que já estava vazia, continua a encher-se abundantemente de vinho, que até já esbordava pela mesa e pelo chão: “Entretanto, os anciões veem a cratera, tantas vezes esvaziada, / encher-se espontaneamente, e que o vinho crescia por si só. / Atónitos com algo insólito, Báucis e o medroso Filémon / apavoram-se e com as palmas das mãos para o céu entoam / preces e rogam perdão por tal refeição e tão mal preparada” (Alberto, 2007, VIII, vv. 679-683) – Sérgio substitui o vinho por leite, como veremos. O casal quis imolar o único ganso que tinham – um bem que lhe era precioso –, como oferta e adoração aos deuses ali presentes, mas estes não deixaram, outra passagem que, também, não aparece na adaptação infantojuvenil.
- h) Embora seja um episódio ausente da obra de Sérgio, como dissemos na alínea b), o narrador ovidiano faz uma referência alargada a um dilúvio provocado pelos mencionados deuses, como castigo aos habitantes da Frígia – à exceção de Filémon e Báucis –, por não terem respeitado um dos valores mais importantes daquela civilização, que é a hospitalidade. Antes disso, os deuses convidam os dois velhinhos a deslocarem-se ao cimo do monte, símbolo de perseverança e de eternidade, de elevação da alma e de aproximação ao céu, onde moram as divindades, longe dos restantes frígios e dos seus atos, não merecedores da piedade divina e sobre os quais recairá uma calamidade severa. O dilúvio varre toda a população e os seus haveres: “tudo submerso por um lago” (Alberto, 2007, VIII, v. 697), exceto o casal e o seu casebre, que as divindades transformaram num templo: “Olhavam pasmados para tal, choravam a sorte dos vizinhos, / quando o velho casebre, pequenito até para os dois senhores, / se transforma num templo. Colunas substituíram as estacas, / o colmo aloirou-se, o telhado vê-se a rebrilhar de ouro, / as portas são cinzeladas, o chão revestido de mármore” (vv. 698-702). Refira-se que a figura do dilúvio tem uma carga simbólica muito forte, mesmo ainda no século XXI; está presente na tradição religiosa dos cristãos, a partir de uma das passagens do Antigo Testamento, descrita no livro do Génesis, que é usada metaforicamente para transmitirem a mensagem de que o mal será anulado e o bem será restaurado, no final dos tempos (Apocalipse).
- i) O bom carácter dos dois idosos é recompensado por Zeus e Hermes. O “filho de Saturno” (Alberto, 2007, VIII, v. 703) – implicitamente, subentende-se que é Zeus – pergunta-

lhes então os seus desejos. Filémon e Báucis não quiseram materialmente nada, expressaram duas vontades que ilustram o seu desprendimento. De facto, ambos quiseram ficar com a custódia do templo e ainda manifestaram a vontade de se extinguirem fisicamente na mesma altura: “Pedimos para sermos sacerdotes e velar pelo teu santuário. / E já que passámos uma vida juntos, que seja a mesma hora / a levar-nos aos dois, e que eu nunca chegue a ver a tumba / de minha esposa, nem por ela eu venha a ser sepultado” (vv. 707-710). Nesta passagem, é evidenciada a *pietas* por parte das duas personagens, que era um dos preceitos do mundo antigo, e que, entre outros aspetos, designa, fundamentalmente, a devoção, o culto e o dever do cumprimento dos preceitos religiosos; na tradição cristã quer dizer *piiedade*<sup>63</sup> – esta parte do episódio foi dispensada por António Sérgio.

- j) As duas versões literárias referem que Zeus e Júpiter fizeram a vontade a Filémon e Báucis. Sempre com espírito de missão e de tranquilidade, ambos mantiveram a nobreza de carácter até ao fim da sua existência carnal, ao serviço do sagrado “enquanto lhes foi dado viver” (Alberto, 2007, VIII, v. 712), e, depois, perpetuaram-na, por toda a eternidade: não tiveram de enfrentar a morte propriamente dita, mas uma transfiguração, uma metamorfose. Transformaram-se simultaneamente em árvores (um carvalho e uma tília), em que os ramos, as copas, as grinaldas e a restante folhagem se entrelaçaram – Filémon e Báucis, abraçados, vinculados à natureza. “E ainda hoje os habitantes da Tínia / mostram ali dois troncos vizinhos, nascidos dos dois corpos” (vv. 719-720). E ali vivem eternamente juntos. Porém, como veremos, na adaptação infantojuvenil, a generosidade do casal de velhinhos prolongar-se-á para além da sua finitude física.
- k) Como acima escrevemos, *Filémon e Báucis* é uma lenda em forma de parábola, que não se reporta a um mito propriamente dito. Veja-se como, na parte final, o narrador deixa expresso o carácter lendário de um episódio, em que se fundem ficção e realidade: “Isto foi-me contado por anciãos credíveis” (Alberto, 2007, VIII, v. 721).

---

<sup>63</sup> A propósito, refira-se, como exemplo, uma passagem da *Eneida*, de Virgílio, que nos dá conta da *pietas* no momento em que Eneias venera Júpiter (Zeus), pedindo-lhe ajuda e compaixão perante a impotência dos heróis humanos, seus companheiros de viagem marítima, que não conseguiam extinguir o incêndio no barco: “Júpiter omnipotente, se não tens ainda ódio, a um só que seja / dos Troianos, se a tua antiga piedade tem em conta os padecimentos / humanos, consente que as chamas se vão embora / agora, ó pai, e o pouco que sobra dos Teucros, livra-o da morte” (André, 2020, V, vv. 687-690).

A parte do capítulo da *Eneida*, de Virgílio, é retirada de André (2020), que traduziu a obra para a língua portuguesa.

A adaptação sergiana de *Filémon e Báucis* é, conforme os conceitos de intertextualidade de Genette – que estudámos no primeiro capítulo<sup>64</sup> –, uma transposição (transformação simples e séria), incluindo a redução e concisão, da narrativa de Ovídio.

Neste hipertexto para crianças, Sérgio teve o cuidado de fazer uma redução através da supressão de descrições abundantes e desnecessárias presentes na versão clássica. Fê-lo numa narrativa rápida e fluente e optou pela utilização de uma linguagem mais adequada à competência de um público infantojuvenil, facilitando, assim, a sua melhor compreensão de leitura. Começa por fazer uma prévia introdução espaço-temporal e sobre os aspetos culturais dos antigos helenos.

“Há muito, muito tempo...” (Sérgio, 2005b, p. 5) é a expressão enfática que abre este primeiro conto da coletânea, remetendo assim o tempo da ação no enredo para um passado imemorável. A localização espacial – “vivia numa terra chamada a Grécia um povo a que se dava o nome de Gregos” (p. 5) – é mencionada nas primeiras linhas do conto, mas não ficam logo delineadas as referências histórico-culturais dessa civilização, isto é, “qual” a Grécia a que se refere o autor? Este não complica a compreensão do leitor quanto aos aspetos geográficos: ao contrário de Ovídio, só mais tarde é que faz alusão à Frígia (p. 8), porque tem a certeza de que as crianças nunca ouviram falar daquela região. Aqueloo, Lélex, Piteu e Pélops, desnecessários na trama infantil, não são referidos<sup>65</sup>.

De facto, a marca desta narração intemporal leva-nos a um passado ainda mais remoto do que aquele em que decorre o enredo na história, ao referir o tempo de uma ação peculiar e mágica dos deuses, aludindo, assim, à crença religiosa (politeísta) daquele povo, diferente da generalidade dos povos judaico-cristãos: “Acreditavam os Gregos que havia muitos deuses, de quem contavam várias histórias. As estátuas desses deuses guardavam-se em casas muito bonitas, que se chamavam *templos*, com colunas em volta” (Sérgio, 2005b, pp. 5-6).

Ora, o pequeno leitor cedo conclui estar perante o tempo de “era uma vez...” – “Costumavam os Gregos contar histórias do tempo em que os deuses se faziam parecidos com os homens e as mulheres” (Sérgio, 2005b, p. 6) –, de um tempo que não corresponde ao da história contada nem, muito menos, ao da sua contemporaneidade. A criança vai-se

---

<sup>64</sup> Cf. Na página n.º 11, do primeiro capítulo da presente dissertação.

<sup>65</sup> Os nomes de Aqueloo, Lélex, Piteu e de Pélops são mencionados na referida introdução (Alberto, 2007, VIII, vv. 611-625) ao episódio ovidiano, em que o segundo assume o papel de narrador. Fizemos referência a Lélex e Piteu nas notas de rodapé n.ºs 60 e 61, respetivamente – na página n.º 60. Aqueloo, filho de Ixíon surge, nesses catorze versos, como blasfemo, que não respeita as divindades; Pélops é pai de Piteu, filho do antigo governador da Frígia, onde é situada a ação do enredo desta fábula idílica.



apercebendo da existência de referências distintivas do imaginário clássico grego, sobre o qual, depois, poderá receber mais informações pelo professor ou pelos progenitores. O vestuário e o calçado descritos são a primeira característica da identidade dos Gregos antigos introduzida nesta versão:

Andavam vestidos com uma blusa comprida e sem mangas, que chegava até os joelhos ou os pés, chamada *túnica*, de lã ou de linho (ainda se não conhecia o algodão) e um manto, grande capa como a dos estudantes, mas branca, que se enrolava à volta do corpo.

Nos pés usavam uns sapatos só com sola e umas correias, que prendiam essa sola à perna. Chamam-se *sandálias* os tais sapatos. (Sérgio, 2005b, p. 5)

A identificação dos deuses intervenientes na história, ao invés da versão ovidiana, é mais abrangente, pois, aos nomes da mitologia grega, acrescentam-se entre parênteses os correspondentes romanos: “Um dia o rei dos deuses, que se chamava Zeus (ou Júpiter) falou a outro deus, que se chamava Hermes (ou Mercúrio)” (Sérgio, 2005b, p. 7). No texto moderno, o autor achou desnecessário fazer referência à filiação de Hermes, mas acrescentou Palas (ou Minerva), que não é referida no texto de Ovídio, como filha de Júpiter, numa alusão secundária. Outra inovação é a menção ao monte Olimpo, muito alto, onde – acreditavam os Gregos – viviam as divindades. Como mostrámos em citação anterior, o antropomorfismo das entidades olímpicas mantém-se no hipertexto, bem como a descrição da descida de Zeus e de Hermes à Terra, disfarçados de humanos – o primeiro nível de elementos mágicos no reconto –, para verificarem o comportamento das pessoas, que eram recompensadas com um prémio, quando se portavam bem, e eram castigadas, quando faziam maldades: “– Vamos lá abaixo aonde vivem os homens, a ver como eles se estão comportando” (p.8) – ordena o rei dos deuses.

António Sérgio reitera o mau procedimento da generalidade da população, que, violando a lei da hospitalidade, recusa dar acolhimento aos estrangeiros, “Como vinham assim tão mal vestidos, todos os tomaram por uns pobretões” (Sérgio, 2005b, p. 8). Este último vocábulo, de cariz popular, tem uma mais vincada conotação de baixa condição social; o narrador do século XX, ao contrário do poeta romano, adjectiva a população com acentuado termo negativo: “as pessoas da terra eram gente má” (p. 8). O escritor português, em comparação com as *Metamorfoses*, acrescenta vexames e maus-tratos sofridos pelos estrangeiros por parte de rapazinhos malcriados e cães que atacam por instinto: “Quando Júpiter e Mercúrio passavam na rua, os rapazinhos, que eram malcriados, troçavam deles; os cães perseguiam-nos, sem que os donos lhes fizessem sinal para se aquietarem”<sup>66</sup> (pp. 7-8).

---

<sup>66</sup> Cf. Lourenço (2018): “Ancião, na verdade os cães te teriam dilacerado / num ápice, e sobre mim terias derramado censuras” (Canto 14, vv. 37-38).

A parte do capítulo da *Odisseia*, de Homero, é retirada de Lourenço (2018), que traduziu para a língua portuguesa.

O narrador quis vincar a diferença entre a condição humana (que, nos pés, usa apenas sandálias) e a divina (que usa asas, por vezes com sandálias), ao incluir uma ordem de Zeus. “Mercúrio costumava usar umas sandálias com duas asas, que o ajudavam a andar muito depressa; e por isso Júpiter acrescentou: (...) – Mas não leves, Mercúrio, as tuas sandálias com duas asas, porque todos te conheceriam” (Sérgio, 2005b, p. 8). Outra inovação em relação ao texto do poeta romano, que reforça a ideia do poder divino, ocorre quando Mercúrio quis proceder a uma metamorfose punitiva, não autorizada por Zeus, mais concretamente quando se deparam com a troça dos mancebos e com os maus-tratos e perseguição dos caninos: “Mercúrio, ao ver isto, quis logo, fazê-los a todos estátuas de pedra, tão zangado estava por os ver tão maus; Júpiter disse-lhe que tivesse paciência” (p. 9).

As duas personagens principais, Filémon e Báucis, são tratadas carinhosamente pelo narrador, ao referir-se-lhes, por exemplo, como “tão pobrezinhos” (Sérgio, 2005b, p. 10), e, de forma mais popular, como “o velho e a velha” (p. 10). Esta é uma alusão de não menos estima, é perfeitamente entendida pelos leitores mais novos e é usada em muitos contos populares.

Veja-se como Sérgio mantém a concisão dos diálogos e das descrições ao longo da obra, com a devida simplicidade. Por exemplo, descreve os templos como “casas muito bonitas (...) com colunas em volta” (Sérgio, 2005b, pp. 5-6); outro exemplo, depois do bom acolhimento dos deuses por parte do casal de idosos, surge com a breve descrição da casa, dos bens exíguos do lar e da comida: “Banco tosco, casa muito simples” (p. 10) – anteriormente, usa o termo “casita” (p. 10), em vez de “casebre”, sendo o primeiro vocábulo mais leve e terno; “guisado, feito com pedacinhos de carne, banha de porco, vinagre e sal; havia mel, leite e pão escuro” (p. 14). O reconto repete as referências às excelentes qualidades humanas dos cônjuges, da sua extrema simpatia, bondade, generosidade e hospitalidade.

António Sérgio, com preocupações pedagógicas, traz para o livro uma informação sobre outra particularidade dos helenos, que para as crianças será uma novidade: “Nesse tempo os Gregos, para comer à mesa, não se sentavam em cadeiras; estendiam-se num sofá, ou banco comprido, simples e sem costas” (Sérgio, 2005b, p. 11).

No conto moderno, repete-se o segundo nível de elementos mágicos, quando se dá o reconhecimento dos deuses por parte do casal, em virtude de as entidades divinas permitirem que a leiteira jorrasse continuamente – o termo “leiteira” substitui “cratera”, porque o significado deste não seria decerto perceptível pelo pequeno leitor. Desta vez, e como acima referimos, a bebida não é vinho, é leite. Por outro lado, e tal como também já mencionámos, o autor procedeu à supressão da passagem onde é referido ter havido um dilúvio provocado pelos deuses que dizimou toda a população da Frígia. Nestas alterações, António Sérgio teve em conta

que o público-alvo da história é o pequeno leitor, que não tem idade para consumir bebidas alcoólicas nem para a “assistir” a descrições de ocorrências desagradáveis – trata-se de formas de autocensura, que abordámos no primeiro capítulo<sup>67</sup>.

Ao contrário da versão clássica, a casita dos velhos pobrezinhos mantém-se até ao fim da existência física de ambos, não é transformada em templo (conforme a versão de Ovídio) e eles não ficam com a custódia de algum imóvel sagrado, sendo, porém, garantido o sustento suficiente para viverem, mas dentro do ideal de tranquilidade e humildade a que estavam acostumados: “Vivam sempre muito amiguinhos; nunca na leiteira lhes falte bom leite, por muito que o bebam; nunca se acabe o pãozinho escuro, por muito que o comam; e haja sempre alegria e sempre mel puro, das abelhas que voam nesta casa feliz! E agora, digam que mais querem que façamos por vocês” (Sérgio, 2005b, p. 17).

A recompensa concedida pelos deuses concretizou-se unicamente com a extinção da vida física dos cônjuges e a sua transformação em duas árvores (sem alusão a um carvalho e a uma tília) – do mundo animal para o vegetal –, não se verificando, como referimos, o pedido de custódia religiosa. A descrição da transfiguração é muito bela: “Mudavam de figura, transformavam-se em árvores: o cabelo em folhas, os braços em ramos, o fato em cortiça...” (Sérgio, 2005b, p. 18). E há outras novidades em comparação com a obra de Ovídio: por exemplo, na referência a que, mesmo depois da morte aparente, Filémon e Báucis continuam a cumprir a lei da hospitalidade, sempre ao serviço dos outros, em virtude de, agora, no espaço que era a sua casinha, fazerem sombra aos viajantes e, com o bulir das folhas provocado pelo vento, serem uma espécie de ar condicionado para os referidos viandantes poderem descansar e refrescar-se. Outro exemplo: não obstante o conto recorrer à mitologia, com alusão às divindades, a obra sergiana, implicitamente, desvaloriza o conceito de eternidade, que é a pedra basilar das religiões; verifique-se a menção que faz quanto à vida dos cônjuges depois da transfiguração: “E assim ficaram, e cresceram à porta da casa durante muitos, muitos anos, entrelaçados os seus ramos, para dar sombra aos caminhantes” (p. 19). Interpretamos “muitos, muitos anos” como um tempo muito longo, mas não infinito; vemos aqui a ideia de uma eternidade relativizada.

Na análise deste hipertexto, reiteramos a perceção dos aspetos ético-morais constantes no hipotexto. No entanto, consideramos que há no reconto uma inovada mensagem, que vai ao encontro do ideário pedagógico de António Sérgio e da sua filosofia política: socialista utópico, acreditava na mudança do ser humano através da educação e da bondade, não pelo confronto,

---

<sup>67</sup> Cf. Na página n.º 27, do primeiro capítulo da presente dissertação, cf. Maziero (2006), e Foucault (1996), na mesma página e no rodapé n.º 27.

tal como bondosos eram Filémon e Báucis; sendo não crente, não se assumia como ateu e via no cristianismo uma mensagem válida para a humanização da sociedade – vemos, no entanto, na transfiguração dos velhinhos simpáticos como uma certa visão panteísta, o apego à natureza, da qual viemos fisicamente e para a qual, um dia, iremos. A supressão da custódia religiosa a que nos referimos leva-nos a intuir a desvalorização do escritor português em relação ao sagrado como entidade suprema no âmbito da sua religiosidade pessoal, intrínseca ao espírito – o espiritualismo impessoal, a que aludimos no segundo capítulo<sup>68</sup>.

### 3.3.2. *História dos Argonautas*

A *História dos Argonautas* é o segundo e o maior dos três recontos da obra infantojuvenil de António Sérgio, que compreende 37 páginas na edição objeto do nosso estudo<sup>69</sup>. Apesar de os mitos de Jasão e de Medeia terem sido trabalhados poeticamente na obra de Ovídio, o principal hipotexto da recriação sergiana parece ser sobretudo o Livro IV da epopeia helenística *A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes<sup>70</sup>. O procedimento adaptativo do escritor português atesta uma finalidade didática, ao dividir o seu conto em 13 subcapítulos<sup>71</sup>, assente numa estrutura que permite a receção da adaptação de forma aprazível e breve, graças a processos de redução, de concisão e de simplificação em cada episódio, bem como a supressões de passagens do texto clássico.

O tema<sup>72</sup> – o mito de Jasão e dos Argonautas – é também bastante pedagógico e aliciante, ao proporcionar à criança a leitura e/ou audição de uma série de aventuras e de

---

<sup>68</sup>Cf. páginas n.ºs 33 e 34, do segundo capítulo da presente dissertação.

<sup>69</sup> Conforme já referimos, a obra que passaremos a citar enquanto hipertexto é a seguinte: Sérgio (2015b).

<sup>70</sup> A obra que passaremos a citar enquanto hipotexto é a seguinte: Rodrigues (1989).

<sup>71</sup> O mito de Jasão e de Medeia é também abordado por Ovídio no Livro VII de *Metamorfoses* e nas *Heróides – Epístola XII*. Na primeira obra, a filha de Eetes é mencionada numa subparte (vv. 7-424) do referido Livro, enquanto o filho de Éson surge parcialmente, ou seja, apenas na passagem (vv. 7-158) que relata o encantamento entre ambos, a paixão, a ajuda da princesa para que ele vença todas as provas tidas como impossíveis e o casamento dos dois; depois disso, a figura de Jasão vai-se diluindo na narrativa – como veremos mais à frente nesta dissertação, e numa observação extra do mito desta relação amorosa, antes do final da referida subparte do Livro VII (vv. 346-349), Medeia, discípula de Hécate, induziu as filhas do rei Pélias a tirarem a vida ao pai, de forma cruel.

<sup>72</sup> A glória de heróis antepassados é um tema que gozava de grande notoriedade na Antiguidade; remetia os enredos das narrativas para um tempo muito anterior ao dos respetivos autores. Cf. Rodrigues (1989): “... aqui vou celebrar os heróis antigos que navegaram na boa nau *Argo* pelo estreito acima até ao mar Negro...” (p. 13). A parte d’*A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes é retirada de Rodrigues (1989), autora da tradução romanceada para a língua portuguesa – no decurso desta dissertação, passaremos a aludir o nome da tradutora aquando das citações da referida obra clássica.

A propósito, refira-se também que este tema é, precisamente, coincidente com o da *Odisseia*, que relata a perigosa viagem de regresso do rei Ulisses da guerra de Troia a Ítaca, ao seu palácio, onde o espera a sua esposa, Penélope, enquanto na história dos Argonautas Jasão e os seus companheiros empreendem a difícil expedição de Icolo à Cólquida (de ida e volta), a fim de recuperarem o velo de ouro.

suspense, passagens essas recriadas e ligadas numa só história, em que o elemento maravilhoso, abraçado ao poético e ao inverosímil, é um ingrediente prevalente numa narrativa que, indo ao encontro do ideário pedagógico do escritor, prende a atenção do pequeno leitor com espanto, encantamento, divertimento, curiosidade, entusiasmo – *enthousiasmos* – e instiga à exploração do conhecimento em relação aos eventos descritos e ao desenlace do “romance”.

O texto de Sérgio é, sem dúvida, um exercício de percepções sensitivas para as crianças, fundamental nesta fase de crescimento e de amadurecimento da sua personalidade; faz-lhes despertar a sua própria imaginação de leitura e a partilha de afetos e emoções com outros seres do seu convívio habitual – da mesma idade ou adultos –, bem como os põe em contacto “direto” com a Antiguidade Clássica, nomeadamente grega.

A criança, nessa “viagem” literária a um mundo tão remoto, a lugares – por terra e por mar – com marcas culturais distintas, toma noção das dimensões espaço-temporais, singulares e diferentes das da nossa contemporaneidade. No entanto, a nível da narrativa, o tempo psicológico não se compadece com o tempo real – como veremos mais à frente. A humanização do sobrenatural através do elemento mágico, como um elo que aproxima divindades a seres humanos, é prova disso, porque os deuses são perenes, imortais. Ou seja, é um fenómeno simultâneo de distância e de proximidade cronológicas: de distância, porque se reporta a uma civilização presencialmente longínqua de nós, com costumes culturais e sociais diferentes dos de hoje, apesar do seu legado; de proximidade, porque o leitor é convidado a entrar no imaginário do reconto e, quando inserido nessa ficção – que não tem datas-limite –, vive-o como se fosse agora, no presente mesmo.

Desta forma, as crianças sentem-se incluídas na vida com a responsabilidade ético-moral de que terão de coabitar com múltiplas realidades culturais herdadas ao longo da história da humanidade e que essa transmissão patrimonial é o fio condutor que une as gerações umas às outras. Perceberão ainda que o mundo não é apenas a aldeia, a vila ou a cidade onde se encontram enraizadas e que o seu tempo de vida é um ponto de chegada e de inserção de um período histórico remoto. E, intrinsecamente a esta dialética, entenderão que há valores humanos e universais irrefutáveis ao longo da história da Humanidade.

Tal como refere Brasete (2021, p. 148), as crianças, no decurso da leitura dos principais veios temáticos desta adaptação de António Sérgio, vivenciam como as personagens tiveram que enfrentar conflitos entre si e enormes tormentos e o modo como os foram solucionando através de um conjunto de qualidades humanas – como a amizade, a coragem, a bondade, a

cooperação e o benefício, que se opõem, respetivamente, à hostilidade, ao medo, à maldade, ao antagonismo e ao malefício –, qualidades essas associadas a gestos tão meritórios como a boa hospitalidade, o dar bons conselhos e, por outro lado, a humildade de os seguir, como no caso em que Fineu, mostrando a sua gratidão por o terem livrado das harpias, informou os nautas como teriam de ultrapassar o estreito do Bósforo (Sérgio, 2015b, p. 33). Ao falarmos de coragem, podemos, entre outros aspetos, associá-la à persistência e ao vigor constante de Jasão – do princípio ao fim do enredo –, que não desanima, que não desiste do superlativo desiderato de recuperar o velo de ouro. A astúcia, como modo inteligente e civilizado de contornar os obstáculos, é outro ingrediente que muito contribui para o final feliz. A gratidão e a recompensa são também outros valores a extrair do reconto, por exemplo, no subcapítulo “De como o navio *Argo* passou entre as rochas Simplégades” (Sérgio, 2015b, pp. 36-38), em que a pombinha é transformada em constelação pela deusa Palas, hoje brilhante presença no céu, como prémio por se ter antecipado aos Argonautas na passagem entre as mencionadas rochas, ao conseguir transpor essa enorme dificuldade e, desta forma, ter contribuído para que os heróis alcançassem igual proeza; também a nau *Argo* foi transformada num corpo celeste, ao qual “pertence a bela estrela *Canopus*” (Sérgio, 2015b, p. 58). Saliente-se também que o recurso ao elemento sobrenatural, que, em princípio e pela força da lógica, devia opor-se ao fator natural, neste reconto afigura-se humanizado, como demonstraremos, sendo o ingrediente imprescindível, e até o mais decisivo, para o alcance do objetivo de Jasão através da figura de Medeia, sendo esta a personagem-chave para um desenlace feliz da história. Jasão, só por si e pelos seus companheiros, teria enfrentado o fracasso da cruzada.

O mito de Jasão e dos Argonautas reporta-se à viagem – realizada por incumbência ostensiva do rei Pélias sobre o primeiro – que empreenderam rumo à Cólquida, governada pelo rei Eetes, a fim de recuperarem o velo de ouro que tinha sido lá deixado por Frixo (essa relíquia concedia poder e riqueza a quem a possuísse). Pélias era tio de Jasão e temeu a concretização de uma profecia de que perderia o reino por causa de um homem que havia de se lhe apresentar, no palácio, com um pé descalço<sup>73</sup>. Ora, Jasão, um dia, convidado pelo tio para um jantar, chegou à casa real sem uma das sandálias, que perdera ao atravessar um riacho. Pélias lembrou-se da

---

<sup>73</sup> O rei Pélias tinha conquistado o poder político na cidade de Iolco, na região da Tessália, depois de ter derrubado Esón, que era seu irmão e pai de Jasão, mas, um dia, tendo consultado um oráculo, fora advertido do que lhe estava reservado, no futuro: um mau acontecimento vindo de um homem que se apresentaria diante dele apenas com uma sandália (Rodrigues, 1989. I, p. 13).

profecia, assustou-se momentaneamente e mandou o sobrinho embora; só o aceitaria se lhe entregasse o velo de ouro (Sérgio, 2015b, pp. 24 e 26).

Como haveria este grupo de heróis de enfrentar tamanho desafio? Essa viagem, que se supunha que não seria concluída com êxito, porque era previsto que, ao longo da navegação pelo Mar Negro, iria encontrar grandes tormentas, rochas movediças, figuras grotescas e medonhas, aves imundas com pele de ferro e touros de bronze incandescentes, guerreiros nascidos do solo, entre outros obstáculos – todos eles considerados insuperáveis e apenas vencidos com a ajuda de Medeia. Uma Medeia diferente...

De facto, António Sérgio apresenta-nos uma personagem distinta da que nos aparece na tradição clássica; ela já não é a discípula de Hécate, já não é a figura artilosa, a feiticeira, a manipuladora e manipulada por outros seres divinos. Esta Medeia é mais humana e humanizadora, é afável, sincera, confeciona as suas poções mágicas a partir de produtos naturais (por exemplo, bolos de mel com ervas, a fazerem crescer água na boca do dragão, que, agora, e num rasgo de originalidade de Sérgio, se apresenta como um animal guloso, ávido de doçuras). Igualmente desobediente em relação aos desígnios do pai, esta Medeia mantém a mesma postura, não por razões estratégicas para a sua própria sobrevivência e integridade física, mas num gesto de cumplicidade coletiva para salvar a companhia dos marinheiros de um precipício fatal, como se se tratasse de um imperativo nacional da Grécia. Esta Medeia não invoca os espíritos da Morte nem os cães velozes do Hades (Rodrigues, 1989, IV). Os seus poderes mágicos são benignos e não os usa em proveito próprio; aplica-os generosa e solidariamente em nome da justiça e de auxílio humanitário. Esta jovem Medeia casa, também, com Jasão, mas sem hesitações e não por razões estratégicas; casa mesmo por amor – um amor sincero e cândido, tal como nos contos de fadas, próprio dos contos tradicionais – e, ainda, é caridosa para com o velho sogro. O escritor português parece ter optado pela versão de Hesíodo, na qual a boda nupcial se realiza no final da viagem<sup>74</sup>. Resgatado o velo de ouro, “Medeia veio

---

<sup>74</sup> Tal como na versão sergiana, a *Teogonia*, de Hesíodo, situa o casamento de Jasão e de Medeia no final da viagem. Cf. Torrano (2007): “Virgem do rei Eetes sustentado por Zeus, / o Esónida por desígnios dos Deuses perenes / levou-a de Eetes após cumprir gemidasas provas, / as muitas impostas pelo grande rei soberbo / o insolente Pélias estulto e de obras brutais. / Cumpriu-as, e chegou a Iolco após muito penar / o Esónida, levando em seu navio veloz / a virgem de olhos vivos, e desposou-a florescente” (vv. 992-999). A parte dos versos de *Teogonia*, de Píndaro, aqui citada, é retirada de Torrano (2007), que traduziu a obra para a língua portuguesa.

Em Apolónio de Rodes, a boda nupcial foi realizada por interesse estratégico dos noivos, antes da viagem de regresso a Icolo, em sigilo e apressadamente, a fim de provarem ao rei Alcínoo o estado civil de Medeia e, desta forma, não a entregarem a seu pai, o rei Eetes. A cerimónia foi celebrada de noite, na caverna sagrada de Mácris, filha de Aristeu, o pastor amante do mel. O leito dos noivos foi coberto pelo luminoso velo de ouro, para honrar o casamento e torná-lo famoso na história. Alcínoo comunicou à armada da Cólquida da decisão de não entregar

também, casou com Jasão, e acompanhou-o, a ele e aos Argonautas, na sua viagem de volta para a Grécia” (Sérgio, 2015b, p. 55). Entretanto, Pélias morre tranquilamente... Tranquilamente, sim, porque António Sérgio, na sua adaptação, excluiu um episódio sangrento narrado na tradição clássica, mais concretamente nas *Metamorfoses*, de Ovídio, que ‘afetaria’ o pequeno leitor e não abonaria em nada em favor da figura dócil da “sua” Medeia. A personagem de Ovídio, discípula de Hécate, induziu as filhas do rei Pélias a tirarem a vida ao pai, de forma cruel<sup>75</sup>. Com a morte de Pélias, o trono pertence de volta ao seu irmão, Éson, pai de Jasão. É então que a versão sergiana nos apresenta outra passagem inédita no enredo: Medeia, fazendo uso dos seus poderes mágicos para bem dos outros, é portadora de sentimentos e atos meritórios, de humanismo, de bondade: “... o pai de Jasão é que passou a ser rei. Viveu muito tempo, porque a sua nora Medeia lhe dava muito bons remédios, sempre que ele adoecia” (Sérgio, 2015b, p. 58).

Refira-se que as principais fontes deste mito remontam a um ciclo de lendas locais muito antigas (portanto, de tradição oral) de tempos imemoráveis<sup>76</sup>, anteriores mesmo à *Odisseia*. Estabelecendo uma linha cronológica até à proximidade dos nossos dias, poder-se-á dizer que essas fontes estão presentes no Canto 12, vv. 59-72, da referida obra homérica (fixada pela escrita no século VIII a.C.); na *Teogonia – Origem dos Deuses* (vv. 992-1002), de Hesíodo (c. de 700 a.C.), como também mencionámos; na longa ode *IV Pítica*, de Píndaro (séculos VI a.C.- V a.C.); nas *Histórias*, de Heródoto, e na *Medeia*<sup>77</sup>, de Eurípides (ambos do século V a.C.); no *Idílio XIII* e no *Idílio XXII*, de Teócrito (séculos IV a.C. e III a.C.); n’*A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes (século III a.C.); nos *Cantos Argonáuticos*, de Gaio Valério Flaco (século I d.C.); nas *Metamorfoses* (Livro VII), de Ovídio (séculos I a.C. e I d.C.); e, entre outras obras, na *Biblioteca* (vv. 16-28), de Apolodoro (séculos I d.C. e II d.C.).

---

Medeia, afirmando que não iria quebrar o juramento que tinha feito – que não a entregaria se ela fosse casada. (Rodrigues, 1989, IV, pp. 163-164).

<sup>75</sup> Cf. Alberto (2007): “*Que fazeis, minhas filhas? Quem vos arma contra a vida / de vosso pai?* Os braços e a coragem delas esmoreceram. / Ia dizer mais, quando a da Cólquida lhe cortou a garganta / e a fala, e mergulhou o corpo retalhado na água a ferver” (VII, 346-349).

<sup>76</sup> Grimal (1992), relativamente às fontes do mito em estudo, esclarece: “Esta lenda, muito complexa, é anterior, no seu núcleo original, à redação da *Odisseia*, que conhece as explorações de Jasão. Para nós, ela é célebre principalmente por causa do longo poema erudito de Apolónio de Rodes, que a narra em pormenor. Na Antiguidade, ela conheceu uma grande popularidade; acaba por construir um ciclo ao qual se ligaram, de uma forma ou de outra, um grande número de lendas locais. Tal como dos *Poemas Homéricos*, também das aventuras da *Argo* se tiraram peças de teatro, poemas de toda a espécie. O romance de Medeia, sobretudo, seduziu os poetas” (p. 45).

<sup>77</sup> Não obstante *A Argonáutica* ser posterior à *Medeia* de Eurípides, Apolónio de Rodes descreve acontecimentos anteriores aos da referida tragédia. Além disso, e ainda a propósito do mito de Jasão e da viagem dos nautas, podemos acrescentar mais duas tragédias, ambas também intituladas *Medeia* – uma de Sófocles (século V a.C.) e outra de Ésquilo (séculos VI a.C. e V a.C.).



Desde a Antiguidade até aos nossos dias, a saga de Jasão e dos seus companheiros tem apaixonado muitos poetas e artistas em geral: por exemplo, na pintura e na cerâmica da Antiguidade encontramos registos da referida viagem; na literatura, *Inferno*, de Dante (séculos XIII e XIV), é uma das obras de vulto que contém referências ao tema; no cinema, entre outras produções, encontramos um filme de 1963, *Jason and the Argonauts*<sup>78</sup>, do realizador Don Chaffey; de 2000, deslindámos, na TV, uma minissérie também intitulada *Jason and the Argonauts*<sup>79</sup> e realizada por Nick Willing; e, na música, em 2014, com a edição do disco ARGYS, da guitarrista portuguesa Luísa Amaro, que, em dez temas musicais não focalizados em pormenor nos episódios da Argonáutica, faz uma apropriação alargada inspirando-se na mística desta expedição, associando-a a temas como o cão de Ulisses e a errância do herói homérico pelo Mediterrâneo, num espaço geográfico imaginário que vai até à identidade dos povos mais a ocidente, por exemplo, Lisboa<sup>80</sup>.

Refira-se que cada uma destas obras tem as suas particularidades, resultantes da intrínseca criatividade do respetivo autor, em consonância com processos de intertextualidade – de apropriação, de adaptação e de recriação do mito, que, só desta forma, o perpetuam e o atualizam ao longo dos milénios.

Conforme os conceitos de intertextualidade enunciados por Genette – que evidenciámos no primeiro capítulo –, António Sérgio, na *História dos Argonautas*, procedeu a uma adaptação da epopeia de Apolónio, principalmente do Livro IV, lançando mão de mecanismos intratextuais apropriados a um recetor infantojuvenil. Como já referimos, a vertente criativa e transformacional do autor português espelha-se nos processos de redução, de concisão e de

---

<sup>78</sup> Chaffey, D. (1963). *Jason and the Argonauts*. (Youtube, 2021, janeiro 09). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P14Zxr3WOSw&t=4763s>

<sup>79</sup> Willing, N. (2000). *Jason and the Argonauts*. (Youtube, 2021, março 03). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdTAnUiApgM>

<sup>80</sup> O escritor e ensaísta Adalberto Alves refere em depoimento assinado no respetivo CD: “Se Argos fica na Grécia, Lisboa (Olissipone, a cidade de Ulisses), não geográfica, mas mítica e civilizacionalmente, é o extremo ocidental do Mediterrâneo, esse mar-nação que Luísa Amaro ama por todos nós e que ainda precisa de ser descoberto pela Europa do Norte”. No disco em referência, editado pela Althum.com (Lisboa), Luísa Amaro integra um quarteto internacional: com o português Gonçalo Lopes (clarinete baixo), o italiano Enrico Bindocci (piano) e a cantora cipriota Kyriacoula Constantinou, que canta em italiano, grego e cipriota. Disponível em: <https://www.althum.com/argvs.com/Argvs/57A19B89-87F2-4ACD-B3CE-47C0E1625BE1.html>

O mito de Jasão aparece noutras obras clássicas e modernas, não só diretamente no contexto da saga marítima, mas no que respeita à relação com Medeia, por exemplo, *Os Encantos de Medeia* (1735), de António José da Silva, uma ópera composta por onze cenas; *Desmesura – Exercício com Medeia* (2006), de Hélia Correia, uma leitura de receção de *Medeia*, de Eurípides, estreada em palco em 2019, em Coimbra; e a peça dramática *Gota d'Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Fontes, publicada em livro nesse ano.

simplificação de cada episódio, bem como na supressão de abundantes passos do que consideramos o texto-fonte; fê-lo numa versão ainda mais romanceada, num exercício que demonstra bem o talento do adaptador.

Na verdade, o escritor teve o mérito de fazer desta adaptação uma obra-prima infantojuvenil, graças ao rigor sintético que empregou, ao uso criterioso de uma linguagem apropriada a crianças, ao conhecimento rigoroso da cultura clássica, à sua peculiar sensibilidade, clarividência, clareza, imaginação, que se transformam em “toques de originalidade e renovação” (Brasete, 2021, p. 147) em relação à versão do modelo canónico.

A metodologia de narração cronológica de forma sequencial, estruturando logicamente os eventos do enredo do princípio ao fim, com a inclusão inédita do primeiro dos 13 subcapítulos, “De como o carneiro do velo de ouro salvou Frisco” (Sérgio, 2015b, p. 21), é a primeira marca de originalidade do escritor-adaptador, que assim se distancia de Apolónio de Rodes, de Ovídio e de outros autores clássicos. Por exemplo, *A Argonáutica*, apesar de não se tratar de uma epopeia tradicional, mas de um texto épico tripartido, apresenta um plano discursivo *in medias res* – ou seja, esse texto épico abre com um substrato mítico-lendário que o autor não expõe, recorrendo à paralipse, uma forma de fingimento de abordagem. Por sua vez, Sérgio coloca esse precedente remoto – *in illo tempore* –, usando-o como introdução, fazendo logo a devida analepse explicativa de uma anacronia, processo com o qual abre a narrativa e esclarece o mito dos irmãos Frixo<sup>81</sup> (que Sérgio grafa *Frisco*) e Hele, filhos de Atamante e Néfele. O pai veio a contrair segundas núpcias, com Ino, e, a conselho desta, quis sacrificar os seus filhos<sup>82</sup> em adoração a Zeus. Este recusou a oferenda. Uma divindade<sup>83</sup> ofereceu aos dois irmãos um carneiro alado de velo de ouro, a fim de os livrar de tal sacrifício. As crianças, montadas no dorso do animal voador, fugiram de Orcómeno rumo ao oriente, mas, durante essa viagem aérea, Hele desequilibrou-se, caiu ao mar e morreu afogada. Frixo chegou à Cólquida, governada por Eetes. A criança obteve do rei o melhor acolhimento e, depois de chegar à vida adulta, o monarca deu-lhe uma das suas filhas, Calcíope, em casamento. Em gesto de troca, Frixo imolou o carneiro e ofereceu a Eetes o velo de ouro; o rei consagrou a oferta a Ares, prendeu-o a um carvalho do bosque sagrado a este deus, tendo ficado a relíquia à guarda

---

<sup>81</sup> Cf. Grimal (1992, pp. 178-179).

<sup>82</sup> António Sérgio refere no hipertexto que, por indicação da mulher do rei, Frisco é o único dos irmãos visado para o sacrifício a Zeus (Sérgio, 2015b, p. 21).

<sup>83</sup> Há várias versões do mito; António Sérgio optou pela que refere que o velo de ouro recebido por Frixo e Hele foi oferecido por Hermes através da mãe das duas crianças, Néfele.

de um dragão<sup>84</sup>. Na epopeia de Apolónio, esta paralipse só é desvendada no final do segundo livro, na voz de Argo<sup>85</sup>, que revela a genealogia de Jasão, originário de Iolco, filho de Éson e descendente de Éolo.

No subcapítulo inicial da versão infantojuvenil, com uma abertura claramente inédita, o escritor português não forneceu tantas explicações, resumiu o mito dos dois irmãos numa “penada” de palavras, fazendo referência, essencialmente, à Grécia antiga, a um rei e a uma rainha (sem especificar os nomes), a Frisco e a Hele, ao deus Hermes, ao carneiro com velo de oiro, à viagem ao reino da Cólquida, ao carvalho e ao dragão (Sérgio, 2015b, pp. 21 e 23).

A clareza foi um dos imperativos do adaptador no decurso da sua versão dessa história antiga, exemplificando, fazendo comparações e esclarecendo ideias e imagens. Damos alguns exemplos: explicou que o velo de oiro quer dizer “lã de oiro” (Sérgio, 2015b, p. 21); num exercício de aproximar a ficção da realidade, elucidou sobre a hipérbole do voo deste tesouro com a comparação de que o mesmo “podia andar pelo ar, como um pássaro ou um avião” (Sérgio, 2015b, p. 21); esclareceu uma lógica de parentesco: o “rei tinha um sobrinho que se chamava Jasão e era filho de um irmão do rei” (Sérgio, 2015b, p. 24); numa referência entre parêntesis, fez uma comparação do calçado dos helenos do período clássico: “Os Gregos usavam uns sapatos só com sola, a que se chama *sandálias*, e que eram presos ao pé por cordões” (Sérgio, 2015b, pp. 24 e 26); elucidou sobre a razão do nome da nau que transportava os heróis: “O navio chamava-se *Argo*, e por isso se deu o nome dos Argonautas (que quer dizer: “marinheiros de *Argo*”)” (Sérgio, 2015b, p. 28); evidenciou que Zeus é “o mais poderoso dos deuses” (Sérgio, 2015b, p. 29); ilustrou imagisticamente a imponente altura das rochas Simplégades com o seguinte símile: “Essas rochas eram mais altas que três vezes a torre de uma igreja e muito compridas” (Sérgio, 2015b, p. 33); os touros “lançavam fogo e fumo pela boca e pelas ventas, como se tivessem lá dentro a fornalha de uma máquina a vapor” (Sérgio, 2015b, p. 45), que é uma comparação eficaz e prosaica; e, entre outras passagens, quando,

---

<sup>84</sup> A inclusão de um dragão como guardião de um tesouro faz parte de uma tradição muito antiga. Cf. Tarrío (2014): “a contaminação possivelmente foi induzida pelas lendas locais sobre divindades aquáticas devoradoras de homens, isto é, deriva paralelamente da mitologia local, ou autóctone...” (p. 398).

<sup>85</sup> Cf. Rodrigues (1989): Argo afirma: “– Certamente ouvistes contar que um eólio chamado Friso chegou a Ea vindo de Hela. Chegou à cidade de Eetes montado num carneiro que Hermes transformara em ouro... ainda se pode ver o seu velo, estendido nos frondosos ramos de um carvalho. Friso sacrificou o carneiro, por sugestão deste próprio, exclusivamente a Zeus, porque ele é o deus dos fugitivos; e Eetes recebeu-o bem no seu palácio e casou-o com toda a boa vontade com a sua filha, Calcíope, sem exigir as dádivas usuais. Esses dois foram os nossos pais. Friso envelheceu e morreu no palácio de Eetes e agora satisfazemos os seus desejos viajando para Orcómeno, a fim de tomarmos posse dos bens do nosso avô Átamas. (...) // Jasão pensou no que ouvira e chegou a uma conclusão: // – (...) sois parentes meus do lado do meu pai. Creteu e Átamas eram irmãos; eu sou neto de Creteu e viajo como Friso de Hel para a cidade de Eetes com estes companheiros” (II, pp. 85-86).

noutro exercício de aproximar a ficção da realidade, compara o descanso de Jasão, depois de este ter semeado os dentes de dragão, à sesta dos trabalhadores rurais: “E, como estava cansado, foi deitar-se, como os trabalhadores do campo quando vão para a sesta” (Sérgio, 2015b, p. 47).

Outras particularidades, mas a nível linguístico, nomeadamente de uso popular, existentes no hipertexto sergiano tornam ainda mais transparente e compreensível a sua leitura: por exemplo, os vocábulos “riacho” (Sérgio, 2015b, p. 26), “coiraça” (Sérgio, 2015b, p. 42), “cachaço” e “rabiça” (Sérgio, 2015b, p. 46).

Há partes presentes no texto que nos sensibilizam, ora pela compaixão, ora pela ternura e pelo amor, ora pela generosidade – partes que, sem dúvida, prendem a atenção e o gosto do leitor. Por exemplo: “Frisco chorou muito a perda da irmãzinha” (Sérgio, 2015b, p. 23) – o autor compara o grau de grandeza do choro de Frisco com o diminutivo carinhoso de “irmã”, frase que causa compaixão; Fineu “estava já quase morto de fome” (Sérgio, 2015b, p. 32) – uma descrição que também motiva a compaixão; o diminutivo de pomba, “pombinha” (Sérgio, 2015b, pp. 36 e 38), que não é uma expressão de pequenez, mas de carinho; e “Medeia, filha do rei Eetes, viu Jasão e ficou gostando dele. Fazia-lhe pena que os toiros ou os guerreiros o matassem” (Sérgio, 2015b, p. 42), a alusão da primeira frase revela o encantamento da princesa que vai resultar em amor e casamento; a segunda frase testemunha a generosidade sincera da mesma em querer salvar Jasão.

Como já procurámos mostrar, este reconto é rico em imagens e em comparações, num processo conciso e suculento dos recursos já mencionados, tanto mais tendo em conta a economia linguística a que um autor infantojuvenil tem que se esforçar. António Sérgio conseguiu isso magistralmente, assim como dotou de uma espécie “de movimento” fílmico as partes mais cruciais do enredo para um feliz e célere desenlace, despertando assim maior interesse, uma instantânea curiosidade, ou seja, o empolgamento do leitor. Por exemplo, atente-se à economia frásica da narrativa: “os remos vergavam; o mar cobria-se de espuma; o navio tremia todo” (Sérgio, 2015b, p. 38).

Observe-se um exemplo do criterioso cuidado de António Sérgio no uso da linguagem, tanto a nível da competência linguística como em relação às estratégias de comunicação adequada, em virtude de ser direcionada às crianças:

Havia na Grécia antiga um rei e uma rainha que tinham um filho, que se chamava Frisco, e uma filha, que se chamava Hele. Quando a rainha morreu, o pai casou com outra mulher, que tratava muito mal as crianças.

Um dia a má mulher do rei quis matar o pequeno Frisco...” (Sérgio, 2015b, p. 21)

Essa má mulher, que tratava muito mal as crianças, é esposa do pai de Frisco, mas o autor evitou resumir a expressão a um vocábulo, “madrasta”, porque, tratando-se de uma senhora má, essa alusão poderia induzir nos pequenos leitores o já enraizado estereótipo social – e até linguístico – de que as madrastas, geralmente, não são boas pessoas com os enteados. Por outro lado, o autor não se furtou a usar o verbo “matar”, porque a referência situa-se num plano passivo no contexto do enredo, no aludido precedente remoto – *in illo tempore* –, não causando, com isso, aos mais novos qualquer choque emocional; quando muito, uma pequena apreensão. Também usou o verbo “matar” noutras partes do texto, mas, também aí, não pretendia causar uma dolorosa impressão ao leitor, porque as respetivas ocorrências surgem-nos bem contextualizadas. Ora veja-se, referindo-se às harpias: “Os Argonautas puxaram das espadas para as matar ou afugentar, mas não puderam consegui-lo” (Sérgio, 2015b, p. 32); “o mau rei Eetes (...) supunha que os toiros matariam Jasão” (Sérgio, 2015b, p. 45); falando dos guerreiros armados, diz: “eles batalhavam, matando-se uns aos outros” (Sérgio, 2015b, p. 52); e “O dragão nunca dormia e matava todas as pessoas que queriam pegar no velo de ouro, menos o rei Eetes” (Sérgio, 2015b, p. 53). A relativização das expressões de violência mortífera encontram-na no facto de as harpias não terem sido diretamente mortas: caíram ao mar, onde se afogaram<sup>86</sup>; a morte dos guerreiros em combate entre si é uma imagem que transcende a realidade literal, pertence ao maravilhoso e ao inverosímil, não causando propriamente choque na criança; e o facto de o dragão eliminar quem se aproximasse do velo de ouro é uma referência passiva e também fantástica, não documenta sequer um ato violentamente cometido.

Desta forma, António Sérgio demonstrou que, mesmo num texto para a infância, se pode falar da morte e da violência (suavizada ou relativizada), e que esta é um aspeto indesejável – melhor dizendo, é o retrato das personagens portadoras de maldade, sendo esta superada por valores ético-morais elevados, transmissores de harmonia e de justiça, e não de forma punitiva e vingadora. Exemplifiquemos como o autor do reconto em apreço – no subcapítulo que narra o início da partida dos nautas rumo à Cólquida e em que, antes disso, logo na abertura, Jasão apela à adesão de heróis corajosos que o acompanhem nessa aventura – ilustrou benignamente os homens maus, contextualizando-os numa comparação com o instinto animal, não se extraindo, deste modo, qualquer atitude de juízos de valor nem propósitos moralistas ou

---

<sup>86</sup> Ao contrário da adaptação infantojuvenil em estudo, na versão clássica de Apolónio de Rodes as harpias não morreram: fugiram e refugiaram-se na gruta de Creta de Minos, sob o olhar atento de Íris. Às harpias, nunca mais foi permitido acercarem-se de Fineu (Rodrigues, 1989, II, pp. 60-61).

discursos laudatórios de pregação, o que vai ao encontro do que teorizámos no primeiro capítulo<sup>87</sup>: “Visto que para se poder trazer o velo de oiro era preciso combater com animais ferozes e com homens maus, Jasão fez perguntar por toda a Grécia quem é que queria acompanhá-lo” (Sérgio, 2015b, p. 27).

A bondade vence não pelo discurso proselitista do autor-narrador, mas pelo testemunho das boas intenções e de boas atitudes das personagens, como no caso de Medeia, que se entregou generosamente à causa de salvar Jasão, vindo a formar com ele um encantador e genuíno casamento, sendo ela, portanto, a personagem-chave para a resolução feliz dos obstáculos do filho de Éson e dos outros nautas.

Convirá realçar que o nosso escritor, não obstante reportar-se a um hipotexto épico, no qual a crueldade humana é um elemento indispensável como antítese para uma síntese geral, conclusiva, teve o extremo cuidado, e foi exímio como vimos atrás, em suprimir descrições sangrentas que se afigurassem como vivências em tempo real na diegese do enredo. Referimo-nos, mais concretamente, aos homicídios individualmente cometidos no decurso da epopeia. Tais descrições, se fossem incluídas, seriam desnecessárias na estrutura textual da adaptação e chocantes dentro do imaginário infantojuvenil – portanto, antipedagógicas. Por exemplo, não introduziu a morte de Absirto – eticamente, mais grave, cobarde mesmo<sup>88</sup> –; a do rei Ámico<sup>89</sup>,

---

<sup>87</sup> Página n.º 23, do primeiro capítulo desta dissertação.

<sup>88</sup> Cf. Apolónio, no Livro IV da sua epopeia, descreve os contornos do assassinio de Absirto, filho do rei Eetes, da Cólquida, e irmão de Medeia: depois de Jasão e os Argonautas terem recuperado o velo de ouro com a ajuda da jovem princesa, zarparam todos pelo rio até ao mar Crono (Adriático Norte) para a viagem de regresso a Icolo. Foram perseguidos, pois Eetes e os seus homens queriam resgatar a filha do rei, até que a armada comandada por Absirto conseguiu lançar o pânico na embocadura marítima. Os Argonautas, face à sua inferioridade numérica, evitaram o confronto, tentaram um acordo: ficarem com o velo, mas entregarem Medeia nas mãos do rei Eetes, que faria com a filha o que quisesse. A princesa ficou assustada e enfurecida e repreendeu severamente Jasão, lembrando-lhe que foi ela quem o ajudou na luta contra os touros e na recuperação do velo. A princesa propôs então a Jasão montarem uma armadilha ao irmão para o assassinar. Ela mesmo enviou a Absirto um recado, pedindo para se encontrar com ele, à noite, no templo Ártemis, numa ilha. No seu plano de engodo, alegou que pretendia roubar o velocino de ouro e regressar com o irmão ao palácio do pai e que ambos tinham que conversar sobre esse assunto. A jovem reforçou estas palavras com magia, a fim de a proposta ser aceite. Chegados ao local sagrado, Jasão matou Absirto na presença de Medeia (Rodrigues, 1989, IV, pp. 141-145).

A título de curiosidade, refira-se que nos *Cantos Argonáuticos*, do poeta latino Gaio Valérico Flaco, do século I d.C., ao contrário da versão de Apolónio, Jasão decide devolver Medeia a Absirto, irmão dela, pressionado que estava perante o cerco do exército da Cólquida, por um lado, e pelos outros argonautas, que temiam ser dizimados: “Jasão hesita ante a ameaça e a ira dos Colcos. / Pudor, de um lado, e a decisão dos seus, do outro, / O oprimem, mas tenta afagá-la em seus soluços. / Ele mesmo, a gemer, falando abrandando os ditos: “Crês que eu o mereça, ou que deseje, tudo assim?”” (Júnior [2010]. 2013, VIII, vv. 463a-467).

A parte dos versos de *Cantos Argonáuticos*, de Gaio Valérico Flaco, aqui aludida, é retirada de Júnior ([2010]. 2013), que traduziu a obra para a língua portuguesa.

<sup>89</sup> Apolónio de Rodes abre o Livro II d’ *A Argonáutica* com o relato da paragem da nau *Argo* na praia da Bebrícia, onde Jasão e os seus companheiros são muito mal acolhidos pelo rei local, Ámico. Este comportava-se como o maior fanfarrão do mundo, pessoa dos piores modos, de grande brutalidade, autor de numerosos assassinios. Tinha o costume de não consentir que ninguém saísse do seu país sem que primeiro travasse com ele um combate de boxe, nem que fosse um visitante estrangeiro. Ao aperceber-se da presença dos Argonautas, desafiou-os a escolherem o membro mais valente para uma sessão de pugilato. Polideuces prontificou-se a esse desafio, vence

assassinado por Polideuces (Pólux), depois de ter desafiado o grupo de navegadores para um combate de boxe; nem a do rei Cízico<sup>90</sup>, morto involuntariamente por Jasão, facto que levou a rainha a pôr termo à vida. Outro exemplo: o autor da adaptação também não inclui – aliás, não seria adequado para crianças – os eventos narrados após a primeira paragem dos Argonautas no decurso da navegação, na praia de Lemnos<sup>91</sup>.

Refira-se que, na verdade, António Sérgio não poderia, de modo algum, inserir nenhuma destas atrocidades. De facto, isso seria antipedagógico – como dissemos –, para além de que algumas das narrativas destes desfechos fatais não são unânimes, diferem conforme as várias obras da tradição clássica<sup>92</sup>; por outro lado, o escritor português quis evidenciar a dicotomia “o

---

a disputa e mata o monarca bazofiador. O desgosto dos bébrices foi tamanho que, de imediato, lançaram uma feroz perseguição aos Argonautas, mas foram vencidos por estes (Rodrigues, 1989, II, pp. 53-56).

Teócrito refere, também, o combate de boxe entre Polideuces e Ámico. Ao contrário do poema de Apolónio, mediante a superior destreza física do primeiro, o rei dos Bebrícios acaba por aceitar um acordo: é poupado da morte, sob a condição de jamais desafiar os estrangeiros a desembarcarem na ilha. (Teijeiro & Tejada, 1986, *Idílio XXII*, vv. 118-134).

A parte dos versos de *Idílio XXII*, de Teócrito, aqui aludida, é retirada de Teijeiro & Tejada (1986), que traduziram a obra para castelhano.

<sup>90</sup> Apolónio narra um dos combates sangrentos, no qual os Argonautas participaram a favor dos Dolíneos, bem como o homicídio involuntário do rei Cízico e o suicídio da rainha, Clite. Cf. Rodrigues (1989): “Após a segunda navegação, os nautas desembarcaram na zona do Istmo, onde vivem os Dolíneos, governados pelo rei Cízico, que os recebe com excelente hospitalidade. No entanto, aquele bom ambiente de paz foi interrompido por uma invasão vizinhos perigosos daquela comunidade; graças à intervenção do invencível Hércules e de outros argonautas, os invasores foram derrotados e mortos, em duríssimo combate no alto do monte Dínimo. Terminado o combate, a navegação dos provenientes de Págasas mostra-se uma aventura feliz, mas, chegada a noite cerrada pela escuridão, só por um erro crasso do destino, o grupo é levado de volta ao reino de Cízico, tendo desembarcado no mesmo local, por força dos ventos contrários. Não reconhecendo os Dolíneos, Jasão matou o monarca local com golpes no peito. A rainha, Clite, não suportando o desgosto, pôs termo à vida” (I, pp. 41-44).

<sup>91</sup> As mulheres tinham eliminado todos os seres masculinos da ilha, mesmo os de menor idade, exceto Toas, o soberano da terra e pai da rainha Hipsípila. A chacina fora lançada pela terrível cólera de Cípris, uma punição da maior severidade: os homens de Lemnos, depois de terem saqueado a Trácia, apoderaram-se das cativas, envolvendo-se sexualmente com elas e repudiaram as suas legítimas esposas. Não obstante as novas leis daquela comunidade estabelecerem a execução de todos os homens que lá desembarcassem, Hipsípila, temendo pela sobrevivência daquela comunidade por falta de reprodução humana, decidiu salvar os Argonautas, mas na condição de eles se acasarem com as habitantes da ilha, a fim de ser garantida a procriação necessária. Jasão juntou-se a Hipsípila. Porém, Hércules, amante de Hilas, não se envolveu com nenhuma mulher, ficando junto à nau; ao fim de vários dias, vendo a retoma da expedição constantemente adiada, repreendeu o grupo, alegando que o objetivo da viagem não era ter aquela hospitalidade, mas o resgate do velo de ouro. Desta feita, o grupo concordou com as palavras de Hércules e retomaram a saga marítima. Comovente foi a despedida de Jasão e Hipsípila (Rodrigues, 1989, I, pp. 31-39).

A *Ilíada* faz referência a uma parte extradiagógica d’ *A Argonáutica*, que não consta desta e que se prende com a relação amorosa entre Jasão e a rainha de Lemnos narrada por Apolónio. Homero dá-nos a conhecer Euneu como filho de ambos, concebido durante o acampamento dos nautas na ilha. Cf. Lourenço (2019): “E de Lemnos vieram muitas naus trazendo vinho, / As quais enviara Euneu, filho de Jasão, / Que Hipsípila dera à luz para Jasão, pastor do povo” (Lourenço, 2019, Canto 7, vv. 467-469).

A parte do capítulo da *Ilíada*, de Homero, é retirada de Lourenço (2019), que traduziu a obra para a língua portuguesa.

<sup>92</sup> Por exemplo, na *Biblioteca*, de Apolodoro, Absirto é assassinado pela própria irmã, Medeia, e não por Jasão: “Eetes, ante la audacia de Medea, intentó alcanzar la nave. Medea, al verlo cerca, asesinó a su hermano y despedazado lo arrojó al mar” (Sepúlveda, 1985, vv. 23-24).

A parte dos versos de *Biblioteca*, de Apolodoro, aqui citada, é retirada de Sepúlveda (1985), que traduziu a obra para a língua castelhana.

mau rei Eetes” (Sérgio, 2015b, p. 45)/“bom Jasão” (Sérgio, 2015b, p. 52), a fim de fazer prevalecer junto do leitor a ideia de que o herói dos Argonautas e Medeia estão do lado certo da história, sem maldade, que são duas personagens justas e incapazes de cometer um ato tão cruel e covarde, por exemplo, a liquidação à falsa-fé de Absirto, o que seria emocionalmente chocante para uma criança.

Estas constatações vão ao encontro do que afirmámos no primeiro capítulo: as adaptações para a infância implicam que, a nível do foco e sequência narrativa, se proceda à redução, concisão, supressão, simplificação e condensação de episódios, ao corte de adjetivos, à substituição de vocábulos ou expressões mais difíceis por outra linguagem mais condizente com a competência da criança; à supressão de orações intercaladas ou relativas, bem como à censura de certas descrições, por exemplo, as demasiado violentas e que envolvam aspetos da sexualidade<sup>93</sup>.

Do catálogo dos 62 heróis que aderiram à expedição marítima na versão de Apolónio – 54 na fase inicial + 8 numa fase mais tardia –, com referências a quadros genealógicos e de proveniência geográfica de cada um, o escritor do século XX menciona apenas quatro, que são os mais paradigmáticos no contexto da adaptação: o robusto Hércules (Héracles) e o guerreiro Pólux (Polideuces), ambos paradigmas de coragem e de vitória na ação; e Zetes e Calaís, os irmãos alados indispensáveis para afugentarem as harpias – simbólicos heróis, tantos quantos bastam para acompanhar o comandante do barco na sua missão<sup>94</sup>.

De igual modo, da complexa hierarquia das divindades da obra clássica, cada uma com poderes próprios, a adaptação sergiana restringe-as apenas a três, além de Medeia: Hermes, que, como vimos, gostava do menino Frisco e o protegia; Zeus, o pai dos deuses, que cegara o rei Fineu, porque este lhe tinha feito uma maldade (Sérgio, 2015b, p. 29) – o autor português achou bem não especificar essa maldade; e Palas, protetora da *Argo*, de Jasão e da pombinha que passou pelo estreito das rochas Simplégades (Sérgio, 2015b, p. 37).

Da panóplia de referências geográficas – lugares, cidades, rios, mares, praias, ilhas, povos, etc. – constante na obra, o reconto moderno desenhou um mapa restrito, o necessário para contextualizar toda a trama: a Grécia, a Cólquida, a cidade de Samidessa, os rios Fásis e Ister e o “grande mar Oceano” (Sérgio, 2015b, p. 57).

---

<sup>93</sup> Na página n.º 27, do primeiro capítulo da presente dissertação, cf. Maziero (2006), e Foucault (1996), na mesma página e no rodapé n.º 27.

<sup>94</sup> Píndaro, nas *Píticas*, enumera apenas onze Argonautas e, ao invés de Apolónio de Rodes, não refere a ascendência de cada um nem a proveniência geográfica. No entanto, todos esses heróis constam na lista. São eles: Jasão, Héracles, Castor, Polideuces, Eufemo, Periclímene, Orfeu, Érito, Equión, Zetes, Cálais e Mopso. A conclusão foi extraída da leitura dos versos 169-184 da *Pítica IV*, de Píndaro, traduzidos por Ortega (1984) para a língua castelhana.



Recapitulemos com maior especificidade a primazia dos diversos elementos do maravilhoso, inverosímeis e mágicos, patentes em alguns passos desta obra-prima infantojuvenil, trazidos da tradição clássica, que se revelaram fundamentais para a beleza da receção do hipertexto português e que muito encantam as crianças.

Recordemos, portanto, entre outros passos:

- a) Os irmãos alados Zetes e Calais, em formas de “pássaros do tamanho de homens” (Sérgio, 2015b, p. 32), que, exibindo as suas espadas, afugentaram as harpias insalubres que não deixavam Fineu alimentar-se condignamente.
- b) A passagem pelas rochas Simplégades<sup>95</sup>, que desfaziam em pedaços qualquer ser vivo que passasse entre elas: “por exemplo, um pássaro, as rochas andavam uma para a outra, e esmagavam o que no meio delas se encontrasse. Se era um navio, faziam em pedaços o navio, os marinheiros e os passageiros” (Sérgio, 2015b, p. 34). O obstáculo foi vencido, como dissemos, com a ajuda da pombinha, protegida pela deusa Palas.
- c) A provocação do rei Eetes em impor ostensivamente a Jasão o desafio de ter que enfrentar touros de bronze, lavrar o campo do monarca e semear lá dentes de dragão, dos quais saíam guerreiros armados e com os quais teria de combater. O filho de Éson saiu vitorioso das duríssimas provas com a ajuda dos poderes de Medeia, pois “ela sabia preparar unguentos mágicos com os sucos das ervas” (Sérgio, 2015b, p. 42).

---

<sup>95</sup> Apolónio de Rodas, no Livro II d’A *Argonáutica*, descreve a travessia destas rochas, também com a ajuda da pomba, considerando tratar-se de uma das grandes proezas no decurso da cruzada marítima (Rodrigues, 1989, II, pp. 67-70).

A propósito da tradição clássica, já Homero tinha feito referência à impossibilidade desta travessia por parte de seres humanos ou de aves, na parte em que Circe informa Ulisses que só a nau *Argo* quebrou essa invencibilidade, graças à ajuda de Hera: “Há de um lado rochas ameaçadoras e contra elas / bate o estrondo das grandes ondas da azul Anfitrite. / Planetas é como lhes chamam os deuses bem-aventurados. / Por ali nem passam criaturas aladas, nem mesmo as pávidas / pombas, que a ambrósia levam a Zeus pai: / uma delas arrebatava sempre a pedra lisa. / O Pai envia depois outra para manter o seu número. / Por ali nunca passou nau alguma de homens que depois voltasse, / mas juntamente com as tábuas das naus são corpos humanos / levados pelas ondas do mar e pelas procelas de fogo destruidor. / Por ali só passou uma nau preparada para o alto-mar, / a nau *Argo*, conhecida de todos, vinda da terra de Eetes. / E até essa teria o mar lançado contra as rochas ingentes, / se por amor a Jasão a deusa Hera não tivesse feito passar a nau” (Lourenço, 2018, Canto XII, vv. 59-72).

Também, Teócrito, nos *Idílios*, fala nas tormentas causadas pelas mencionadas rochas. (Teijeiro & Tejada, 1986, *Idílio XIII*, 17-24).

- d) A forma inédita como Medeia adormeceu o dragão responsável pela guarda do velo de ouro, que era insone e que, originalmente neste reconto, é ávido de doçuras, muito guloso; para ele a filha de Eetes preparou bolos de mel com ervas: “Medeia sabia que o dragão era guloso, e gostava muito de bons doces; por isso cozinhou uns bolos com mel, aos quais teve o cuidado de juntar um suco de ervas que fazia muito sono a quem o tomasse; tanto sono, tanto sono, que era impossível deixar de dormir” (Sérgio, 2015b, pp. 53-54)<sup>96</sup>.
- e) A oferta a Jasão por parte da deusa Palas, “que o protegia, e que lhe deu uma árvore de presente, para lhe servir de mastro. A árvore dizia a Jasão o que ele devia fazer” (Sérgio, 2015b, p. 27) durante aquela aventura marítima, tratando-se de um recurso ao maravilhoso e inverosímil que deu forma anímica e humana a um ser vegetal. Esta passagem é inédita em relação ao hipotexto de Apolónio, mas é repescada de uma tradição ainda mais remota, que se relaciona com a crença dos antigos helenos de que a posse de um carvalho sagrado concedia o poder da profecia, a possibilidade de comunicação de Zeus com o usufrutuário, como seu guia e protetor, como no caso de Ulisses na viagem de regresso a Ítaca, que, conforme conversa com Eumeu, seguia fielmente as recomendações da divindade.
- f) A descrição com caráter maravilhoso do transporte da nau por terra: “os Argonautas, em vez de voltarem pelo mesmo caminho, pensaram que era melhor subirem o grande rio Ister, transportar por terra, sobre uma espécie de carro, o seu navio e irem deitá-lo no grande mar Oceano...” (Sérgio, 2015b, pp. 56-57). Trata-se, em parte, de um quadro comparado com o hipotexto de Apolónio de Rodes<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup>António Sérgio dispensou incluir a serpente mencionada n’*A Argonáutica*, de Apolónio de Rodes, no momento do resgate do velo de ouro; a princesa teve de recorrer à magia para adormecer o animal: uma serpente muito comprida e monstruosa, de olhos penetrantes, que nunca dormia e se revestia de escamas córneas, entou estrondosos silvos, que assustou toda a cidade, fazendo-a tremer. O filho de Éson estava aterrorizado, mas Medeia, com os seus encantamentos mágicos, enfeitiçou o animal, pondo-o a dormir. A jovem chamou Jasão e ele arrancou do carvalho o tão desejado velo de ouro, segurando-o nos braços (Rodrigues, 1989, IV, p. 134).

<sup>97</sup> Apolónio de Rodes relata que os Argonautas, na viagem de regresso a Icolo, temendo a perseguição das tropas do rei Eetes, tomaram rumo por outro caminho. Antes de chegarem a Acaia, são apanhados por uma fortíssima tempestade, na costa da Líbia, ao ponto de os heróis terem que carregar a nau pelas dunas desertas da Líbia, durante nove dias e nove noites, até a um braço de mar. Depois, puderam retomar a navegação (Rodrigues, 1989, pp.168-170).

Por fim, concluímos que, entre os três episódios clássicos escolhidos por António Sérgio como inspiração para a sua coletânea *Contos Gregos*, o reconto *História dos Argonautas* foi, certamente, o mais difícil de escrever, dadas as características do hipotexto – sobretudo, por ser uma epopeia – e a grande variedade de ingredientes acima descritos que o autor/adaptador teve de reunir de forma suculenta. O sumo desse genial exercício de escrita proporciona às crianças o prazer de assistirem, de maneira compreensível e “em tempo real”, a uma história marcadamente empolgante, recheada de aventuras e de grandes desafios humanos. Só um grande escritor como António Sérgio consegue a genialidade de um texto desta natureza.

### 3.3.3. O cão de Ulisses

O terceiro e último reconto da coletânea de adaptações infantojuvenis em estudo é inspirado numa das mais conhecidas e comoventes passagens da literatura clássica, em que a fidelidade animal tem um lugar simbólico. Trata-se de *O cão de Ulisses*, que é uma recriação romanceada dos versos 291 a 327 do Canto 17 da *Odisseia* homérica<sup>98</sup>.

No entanto, a nosso ver, o mencionado episódio é mais do que um registo da mera relação de fidelidade entre o cão e o seu dono. Paradigma do amor incondicional e da paciência, trata-se da expressão do afeto sentido tanto pelo homem como pelo animal e que, *grosso modo*, poderemos designar por *philia*, não numa base de vantagens mútuas entre dois seres nem numa espécie de amor agradável, mas de uma profunda amizade, de recíproca admiração, de entrega ao outro como a si mesmo – fenómeno de afetos enraizados, de certo modo, inexplicável.

Numa “pincelada” de três páginas da edição que adotámos, António Sérgio elaborou uma transposição, recorrendo à adaptação de 36 versos homéricos, optando nesta última narrativa da coletânea por uma excisão proporcionalmente maior em comparação com os dois recontos anteriores, decerto por achar desnecessário o respetivo teor num conto infantojuvenil. A bem dizer, o enredo clássico adaptado por Sérgio encontra-se, na sua essência, em nove versos intercalados desses 36 (do 291 ao 292<sup>99</sup>; do 301 ao 305<sup>100</sup>; e do 326 ao 327<sup>101</sup>). Por sua

---

<sup>98</sup>A obra que passaremos a citar enquanto hipotexto é a seguinte: Lourenço (2018); quanto ao hipertexto, continuaremos a citar Sérgio (2015b).

<sup>99</sup> Cf. Frederico (2018): “E um cão, que ali jazia, arrebiteu as orelhas. / Era Argos, o cão do infeliz Odisseu (...)” (*Od.17*, vv. 291-292).

<sup>100</sup> Cf. Frederico (2018): “Mas quando se apercebeu de que Odisseu estava perto, / começou a abanar a cauda e baixou ambas as orelhas; / só que já não tinha força para se aproximar do dono. / Então Odisseu olhou para o lado e limpou uma lágrima. / Escondendo-a discretamente de Eumeu (...)” (*Od.17*, vv 301-305).

<sup>101</sup> Cf. Frederico (2018): “Mas Argos foi tomado pelo negro destino da morte, / depois que viu Odisseu, ao fim de vinte anos” (*Od.17*, vv. 301-305).

vez, o escritor entendeu fazer, em três parágrafos, uma analepse explicativa e introdutória da história, procedendo assim um acréscimo genérico não diretamente explícito no conjunto desses 36 versos, mas no contexto geral alusivo à referida epopeia. Além disso, o conto termina com a explicação da sua proveniência clássica, quanto ao título da obra e ao seu autor.

Dos três recontos estudados nesta dissertação, este é o único em que António Sérgio não recorre ao elemento mágico, ao maravilhoso, ao fantástico, ao inverosímil nem aborda a intervenção das divindades; as imagens representam um efeito realista, sintonizado com o mundo natural. No entanto, poder-se-á dizer que não há aborrecimento ou monotonia neste enredo; há um nobre sentimento fora do vulgar, harmonia e cumplicidade psicológica, que despertam comoção e que, mais uma vez na linha do ideal pedagógico de António Sérgio, induzem o pequeno leitor a refletir sobre valores humanistas intemporais, como a amizade plena, sincera e sem reservas, mesmo em relação aos animais domésticos.

A tradição clássica refere que Argo (Argos<sup>102</sup>, na épica homérica era o nome do cão de Ulisses (Odisseu, na versão homérica). O rei de Ítaca, filho de Laertes e de Anticleia, tinha abandonado o seu palácio para participar na conquista de Troia, numa altura em que o cão ainda se encontrava no esplendor da sua robustez física, muito jovem. Na ida para a guerra, o monarca deixou também, em casa, a sua mulher, Penélope, e o seu filho, Telémaco, como é sabido. Com a sua ausência, Ulisses, que tinha criado o cão, nunca mais veio a gozar plenamente da companhia do seu fiel amigo, que era um excelente farejador, muito veloz e exímio nas caçadas de cabras selvagens, veados e lebres, realizadas pelos mancebos ao serviço da casa real.

A guerra de Troia durara uma década, quase tanto tempo quanto Ulisses demoraria a regressar a casa, destruídos entretanto todos os navios ao seu serviço e mortos todos os seus companheiros de viagem. O regresso a casa do herói demorou outra década, perdido que andou, por terra e por mar, correndo muitos perigos durante esse tempo todo.

Em Ítaca, Ulisses era já tido como morto, supunha-se que tivesse falecido em combate ou desaparecido na expedição de regresso. Penélope, marcada por tão dolorosa ausência, dava evidências de não querer quebrar a fidelidade conjugal durante a prolongada demora do marido e, passados tantos anos, encontrava-se num impasse: não tinha notícias do esposo, se estava vivo ou morto, via o seu filho crescer sem a presença do pai e, por outro lado, o seu *oikos* era delapidado por um grande número de pretendentes, que a assediavam constantemente, ao ponto de seu pai, Icário, a aconselhar a casar-se de novo, com outro homem. Porém, a rainha resistiu

---

<sup>102</sup> Frederico (2018) afirma, numa das notas ao Canto 17 e relativamente ao cão de Ulisses, que “*Argos* significa *Célere*” (p. 508).

a quebrar o seu juramento e, com o ardil da tapeçaria que fiava de dia e desfiava de noite, encontrou um estratagema engenhoso para ir adiando uma decisão.

Ulisses acaba por regressar à sua terra pátria, mas disfarçado de mendigo, preferindo, deste modo e durante algum tempo, não se dar a reconhecer, por precaução e estratégia. O herói polítrópo desejava assegurar que o término do seu *nostos* não lhe poria também em perigo a sua própria vida. O certo é que, passados vinte anos, ninguém reconheceu Ulisses, disfarçado de mendigo, exceto o seu fiel amigo, o cão Argo, já doente e com idade avançada, sem forças para se levantar, longe do vigor físico de outrora, rejeitado por todos e a viver na imundice, porque já não era útil para tarefa alguma. Mal sentiu a presença do seu antigo dono, o animal, instintivamente, arrebitou as orelhas, abanou a cauda, mas já não tinha forças para se aproximar dele. E, dadas as circunstâncias, Ulisses, porque queria manter-se incógnito, achou melhor não se chegar perto do animal: inclinou o rosto para o lado, para que o guardador de porcos Eumeu, seu interlocutor à chegada, não se apercebesse do reconhecimento do cão e de que ele próprio limpou as lágrimas, muito comovido. De seguida, Argo, também tomado pela emoção, morreu.

António Sérgio, tal como nos recontos anteriores, não recorreu a tantos detalhes, até porque a figura central desta história é o cão Argo e não Ulisses. Também não descreveu, nem fez a mínima referência ao facto de que o animal, no fim da vida, estava entregue ao abandono e em péssimas condições de salubridade, no esterco e coberto de carraças, por achar ser desnecessária e também para não retirar beleza poética à adaptação para os leitores infantojuvenis.

Na analepse explicativa e introdutória acima mencionada, o escritor português começa por esclarecer que o cão de Ulisses tem o mesmo nome do navio de Jasão, evidenciando assim, logo no primeiro parágrafo, uma imagem que, indiretamente, estabelece uma relação simbólica entre duas expedições marítimas da Antiguidade, ícones de heroicidade – a de Jasão à Cólquida, da qual regressou bem sucedido a Iolco, e a de Ulisses, que partiu para a conquista de Troia, tendo regressado sozinho a Ítaca, mas vivo: “Como vimos, o navio de Jasão chamava-se *Argo*; pois *Argo*, também, se chamava o cão de Ulisses” (Sérgio, 2015b, p. 59). Por outro lado, sugere, de algum modo, logo a partir dos títulos escolhidos, essa relação entre as duas histórias recontadas pelo autor português.

A confirmação desta imagem simbólica de relação de heroicidade entre as duas aventuras vem a seguir, na primeira frase do segundo parágrafo, com uma expressão-chave: “outros gregos”, isto é, os mesmos compatriotas, mas de histórias diferentes. Referindo-se à

viagem do rei de Ítaca, a fim de participar na guerra, o adaptador escreve: “Ulisses acompanhou os outros gregos, quando foram, nos seus navios, tomar a cidade de Troia” (Sérgio, 2015b, p. 59). E a contextualização retrospectiva prossegue na segunda frase do mesmo parágrafo, que realça a condição do estatuto real de Ulisses e os laços familiares deixados em casa – “Em Ítaca, terra de que ele era rei, ficaram sua mulher Penélope e seu filho Telémaco” (Sérgio, 2015b, p. 59) –, bem como salienta as circunstâncias do seu regresso, que foram penosas, até ao momento da chegada a casa, em que se apresentou vestido de mendigo:

Depois da tomada de Troia, Ulisses tratou de voltar para Ítaca; mas andou perdido pelas águas do mar, correu mil perigos, e abordou a variadíssimas terras. Passados anos, e depois de haver perdido todos os navios e companheiros, lá chegou enfim à sua Ítaca, onde apareceu disfarçado em mendigo e onde ninguém o reconheceu. (Sérgio, 2015b, p. 59)

É, a bem dizer, a partir daqui, e só em mais duas páginas (na referida edição), que António Sérgio “pega” no enredo, na parte mais adequada às crianças, e o transforma numa narrativa admirável, com grande leveza, subtileza e emoção – não se tratando de um texto que traga divertimento, é certo, não deixa, porém, de causar interesse e provocar emoção prendendo assim a atenção do pequeno leitor.

Já referimos a ausência de determinados ingredientes presentes nas composições anteriores desta coletânea, por exemplo, o mágico e o maravilhoso. É certo que a emoção está também patente nos outros contos, mas poder-se-á dizer que a comoção e a compaixão são os expoentes máximos e particulares n’ *O cão de Ulisses*, uma história que não deixa ninguém indiferente. Até porque o animal em apreço parece revestir-se de feição humana, através de um “diálogo” não verbal entre ele e o dono, em que as expressões dos olhares de cada um se cruzam e, nesse contacto recíproco, aparentam ser duas “vozes” de comunicação exclusivamente racional, correspondência esta que – diga-se a verdade – o monarca não obteve por parte de nenhum dos seres humanos instalados no palácio, nem da sua própria esposa. Reconheça-se que Argo, apesar de ser considerado um animal inútil, já sem as faculdades físicas para qualquer trabalho, afinal alguma utilidade teve durante as duas referidas décadas: como uma espécie de missão, esperou, muito pacientemente – dia após dia e ano após ano – pelo regresso do seu dono, e reconheceu-o mal sentiu a sua presença, tendo falecido de emoção, logo a seguir. Assim, poder-se-á concluir que encontramos neste reconto o paradigma da fidelidade animal em relação aos humanos, com o cão Argo a desempenhar essa função simbólica no enredo.

O escritor português aplica técnicas discursivas cruciais da versão homérica para reforçar a emoção no leitor contemporâneo, por exemplo, “o cão de Ulisses (...) levantou a

cabeça, e espetou as orelhas” (Sérgio, 2015b, p. 60) – usa o verbo “espetar” em vez de “arrebatar”, para dar mais ênfase junto das crianças – e “Mal Ulisses se aproximou, abanou devagar a cauda; mas não se podia levantar, coitadinho, para vir ter com ele.” (Sérgio, 2015b, p. 60) – acrescenta o vocábulo “coitadinho” para procurar acentuar o afeto das crianças ao canídeo. Outra técnica expressiva em que o adaptador reforça o poder de emoção e compaixão ocorre quando refere o choro de Ulisses, que teve de se colocar de maneira a “poder à vontade enxugar as lágrimas que pelas duas faces lhe estavam caindo” (Sérgio, 2015b, p. 61). Como vimos, o adaptador reutilizou a astúcia do dono de Argo como estratégia: este não quis que notassem que fora reconhecido pelo seu cão. Por outro lado, Sérgio não descreveu se Ulisses acabaria por ser bem ou mal recebido no palácio, se foi aceite pela esposa e pela família, porque, na verdade, como dissemos, a figura central deste episódio é o cão e a emoção que provoca no homem e no rei – o rei sobrepõe a razão à emoção.

A narrativa termina com mais um parágrafo informativo, desta vez para identificar o seu hipotexto e o respetivo autor, o que pode ser um primeiro incentivo na vida das crianças para se iniciarem no estudo da Antiguidade clássica, um primeiro despertar sobre uma cultura tão fascinante, sobre a qual há ainda muito por descobrir: “Tal é a história do cão de Ulisses, como está contada num livro antigo – muitíssimo antigo – que foi escrito pelo poeta Homero e que tem o nome de *Odisseia*” (Sérgio, 2015b, p. 61). Numa era em que a febre dos mercados editoriais projetam *Harry Potter* nas preferências de leitura de milhões e milhões de jovens a nível mundial, a expressão “livro antigo – muitíssimo antigo”, relativamente à *Odisseia*, é, sem dúvida, um chamariz capaz de atrair a criança para aderir e crescer com outros gostos literários, alternativos à sociedade de excessivo consumo, com melhores frutos e donde se extraem valores ético-morais de humanismo intemporal, tal como noutras obras antigas. O “pó” dos livros atrai gerações e gerações... É uma questão de estratégia, de oportunidade e de comunicação, no mundo globalizado em que vivemos.

## Notas conclusivas

Ao concluirmos esta dissertação, somos tomados por um duplo sentimento, cujas aparentes variáveis não se contradizem, mas conciliam-se na complementaridade do nosso propósito em relação aos estudos literários: se, por um lado, temos uma sensação de felicidade, em virtude do término do trabalho e das conclusões dele extraídas, por outro lado não deixamos de sentir também que este final é apenas uma etapa que se realiza, havendo outras que se vislumbram.

Foi com expectante sentido de aprendizagem, fascinados pela prática intertextual nos três recontos de António Sérgio, que, no início do ano letivo, abraçámos o propósito de elaborar as respetivas exposição e análise crítica – trabalho este que, no seu decurso, nos proporcionou a feliz superação dessa expectativa. Poder-se-á dizer que foi uma apaixonada envolvimento, que, capítulo a capítulo, nos despertou um interesse ainda maior sobre temas da tradição clássica e sobre a sua adaptação para a literatura contemporânea, principalmente infantojuvenil.

A investigação proporcionou-nos, garantidamente, a abertura de horizontes mais amplos e o vislumbre de perspectivas diversas a partir de textos que, de antemão, nos pareciam uniformes e imutáveis; incutiu-nos uma renovada consciência do papel da literatura no campo pedagógico e a assunção de novas sensibilidades e atitudes literárias.

Estes benefícios alcançados só foram possíveis depois de termos aferido, na prática, as primaciais orientações do campo teórico relativamente ao conceito de intertextualidade e às dinâmicas de adaptação ou recriação de obras literárias – no caso deste estudo, de inspiração clássica, com recurso à respetiva mitologia e para a literatura infantojuvenil –, bem como em relação ao ideário pedagógico do autor das três composições, António Sérgio, ideário esse que não está desligado da receção das narrativas e da promoção dos valores ético-morais que elas transmitem.

Por conseguinte, do nosso estudo em torno dos três *Contos Gregos*, chegámos, essencialmente, às conclusões a seguir mencionadas, que vão ao encontro dos nossos objetivos referidos na Introdução desta dissertação e que, de uma forma ou de outra, são habitualmente comuns às adaptações infantojuvenis de temas da Antiguidade clássica.

Concluimos, primeiramente, que a tradição clássica, património imaterial da humanidade, não é só uma realização do passado: é também obra implícita da nossa contemporaneidade, através das adaptações ou recriações – no caso em estudo, de obras literárias para crianças portuguesas. Os mitos clássicos, por sua vez, são uma fonte muito



importante, que inspira múltiplos criadores artísticos, os quais, na receção dos textos, proporcionam aos leitores seus contemporâneos, com particular impacto nas crianças, o fascínio de lerem ou ouvirem uma história, cujas narrativas incluem heróis que superam a realidade do quotidiano, possibilitando que seja vencida alguma adversidade. E reiteramos a ideia, pronunciada inicialmente, de que a riqueza desses mitos provém dos seus ingredientes, que são sedutores, por exemplo, o mágico, o inverosímil, o sobrenatural e o maravilhoso, presentes em muitas obras clássicas e devidamente adaptadas. Verificámos que uma narrativa – escrita e/ou falada – é fruto de um expediente criativo, único na sua originalidade, mas que pode ser o ponto de chegada relativamente a um hipotexto, não estando, por outro lado, encerrado a novas recriações – portanto, nenhum hipertexto é uma reprodução do seu hipotexto, mas é, em vez disso, uma entidade independente e potencialmente geradora de novas criações. Toda a adaptação implica conhecimento histórico-literário e cultural do autor/adaptador em relação ao hipotexto, direta ou indiretamente; essa exigência torna-se específica quando se trata de recriações de obras clássicas para o mundo infantojuvenil, processo para o qual é necessário talento, subtileza e criatividade, devendo-se, portanto, combater a ideia de que escrever para crianças é um exercício fútil ou fácil. Estudados o conceito de intertextualidade e os mecanismos de adaptação, inferimos que os modos dessa prática para a literatura infantojuvenil – sobre os quais nos questionámos na Introdução – requerem por norma, a nível da estruturação narrativa, o exercício da redução e supressão de descrições, bem como a condensação de episódios, o uso muito moderado de adjetivos, a substituição de vocábulos ou expressões difíceis por uma linguagem mais apropriada aos conhecimentos da criança, o uso mínimo de orações intercaladas ou relativas – que pode passar pela sua contenção ou pelo aligeiramento das mesmas nas construções frásicas – e a autocensura (do próprio autor/adaptador) em relação a certas passagens – como as que relatam atos de violência extrema ou as que abordam aspetos de uma certa sensualidade. Ficou demonstrado que histórias de moralidade, discursos em tom sentencioso, propósitos de pregação ou imposições e opiniões do autor/adaptador não são os objetivos das narrativas destinadas ao público infantojuvenil – pretende-se, em particular, distrair a criança, diverti-la e apelar à sua imaginação, fundamental nessa faixa etária. Assimilámos que, de facto, e segundo o pensamento pedagógico de António Sérgio, a leitura de uma história infantojuvenil deverá ter, como primeiro objetivo, entreter a criança, com a exploração dos aspetos lúdicos da narrativa, dando-lhe o prazer de participar no imaginário do conto, divertindo-a e integrando-a socialmente no grupo de leitores/ouvintes e só depois, secundariamente, deverá ter como desiderato proporcionar alguns ensinamentos e transmitir valores. No caso de *Contos Gregos*, Sérgio revela aos leitores infantojuvenis aspetos

relacionados com a cultura, religião, história e geografia da Grécia Antiga. Ficou igualmente evidenciado que os *Contos Gregos*, tal como a grande maioria das composições infantojuvenis, acabam também por constituir um importante suporte simbólico de valores ético-morais – como o amor e a amizade –, intemporais e universais, sem propósitos moralistas, e que vão ao encontro do ideário pedagógico do seu autor, António Sérgio. Por fim, concluímos também que a Educação, de cujas políticas muito depende o mundo livre e democrático, não tem como único objetivo ensinar os cidadãos a ler e a escrever, mas a formá-los também dentro dos padrões humanistas para uma sociedade mais equilibrada e mais justa, mais culta e empreendedora, defensora inequívoca dos direitos humanos, promotora da participação de todos na vida cívica e social, económica, política e cultural; o ideário pedagógico de António Sérgio – conhecido como *Uma escola para a vida* – é um importante veículo de realização destes princípios, pois não se restringe apenas aos aspetos meramente educativos dos alunos, mas aos da formação permanente dos indivíduos em geral – na escola, em casa, no trabalho, nas associações, etc.; os *Contos Gregos* inserem-se na linha do mencionado ideário do seu autor.

Perguntar-se-á, especificamente em relação a cada um dos três recontos, sobre o que neles há, ou não, de comum.

Entre os vários aspetos partilhados, começemos por referir que a transposição dos textos clássicos em verso para a narração em prosa é o primeiro dado comum nas mencionadas composições, assim como os processos de redução e simplificação nessas adaptações, que atrás explanámos. Conforme descrevemos, todas elas evidenciam a concretização das ideias pedagógicas de António Sérgio, o seu autor/adaptador; o amor é outro elemento transversal na obra – a relação de Filémon e Báucis, paradigma do amor conjugal e incondicional; o relacionamento de Jasão e Medeia, exemplo vivo do amor abnegado, com a filha de Eetes a entregar-se voluntária e generosamente à causa de ajudar o noivo na reconquista do velo de ouro; e o amor do cão de Ulisses, paradigma da fidelidade animal.

Entre os diversos aspetos de diferenciação, saliente-se que enquanto a segunda e a terceira recriações – *História dos Argonautas* e *O cão de Ulisses*, respetivamente – são narrativas mítico-lendárias, a primeira – *Filémon e Báucis* – é a única que não tem em comum essa característica, porque, não obstante incluir deuses e imitações fantásticas da natureza, não se reporta ao mito em si mesmo, mas a uma história, uma parábola, uma lenda com fundo ético. Se é certo que *Filémon e Báucis* contém alguns ingredientes do mágico e do sobrenatural, comparando com a *História dos Argonautas*, é esta última composição que goza de maior evidência desses ingredientes – tanto do mágico e do sobrenatural, como do maravilhoso e do inverosímil. A razão para essa diferença está nas géneses e nos estilos das respetivas narrativas:

enquanto o reconto inspirado em Ovídio é uma fábula idílica – portanto, numa suave fluidez, num retrato harmonioso das personagens do princípio ao fim –, a composição inspirada em Apolónio é uma empolgante saga marítima, na qual urge a necessidade de Jasão vencer múltiplas adversidades. *O cão de Ulisses* tem em comum com *Filémon e Báucis* o aspeto harmonioso do seu enredo, também sem conflitos, mas, por sua vez, diferencia-se dos outros dois recontos na medida em que, não obstante tratar-se de uma narrativa mítico-lendária, não contém nenhum dos ingredientes encantadores acima mencionados – como o mágico e o maravilhoso –, nem faz referência a divindades. Mesmo sem estes elementos – que, como dissemos, costumam ser indispensáveis para atraírem a atenção das crianças –, neste caso esta suposta lacuna foi brilhantemente superada pelo exímio escritor português, que fez da emoção o elemento exclusivo para prender os pequenos leitores à história, comovidos com o desfecho da morte do animal, que esperou pelo dono durante duas décadas para morrer. Nesta narrativa, não há lugar à superação da realidade material.

Poder-se-á perguntar ainda, dos três hipertextos estudados, quais os que estão mais próximos dos respetivos hipotextos.

A pergunta é pertinente, mas a resposta não é fácil, porque cada reconto tem características muito próprias, diferenciadas entre si; qualquer resposta em relação à questão levantada afigurar-se-á subjetiva. Veja-se: sobre *O cão de Ulisses*, o adaptador inspira-se no contexto de uma narrativa homérica de 36 versos, tendo procedido a uma excisão relevante – a maior em relação aos outros dois recontos –, mas António Sérgio, a bem dizer, apenas “repescou” nove desses versos, e de forma intercalada, dessa passagem da *Odisseia*. Portanto, no contexto alargado do episódio clássico, o respetivo hipertexto é dos três da coletânea o que está mais longe do seu texto-fonte; porém, em relação ao excerto dos referidos nove versos, será a recriação que está mais próxima do seu hipotexto em termos de intriga, não se verificando alterações quanto ao enredo.

Relativamente à *História dos Argonautas*, que é o maior reconto do livro e compreende 37 páginas, obviamente que, sendo inspirada numa epopeia, é o hipertexto em que se evidenciam múltiplos aspetos de adaptação, de supressão, de redução, de concisão e de linguagem devidamente apropriada ao público-alvo, mas refira-se que, na sua essência, conta a história narrada por Apolónio – a nosso ver, a parte em que mais se distancia do texto de origem está na inclusão inédita do primeiro dos 13 capítulos, “De como o carneiro do velo de ouro salvou Fricso”, que é uma introdução, uma analepse explicativa sobre o mito dos irmãos Frixo que abre a narrativa; é, com esta metodologia, e conforme salientámos, a primeira marca de originalidade de António Sérgio nesse hipertexto, que assim se distancia de Apolónio de Rodes

e de outros autores clássicos. Entre outras diferenças, também, a Medeia que o reconto nos apresenta é uma Medeia alterada, que não tem que ver com a personagem feiticeira de Apolónio.

Já quanto a *Filémon e Báucis*, o adaptador mantém a metodologia comum aos três recontos do exercício da concisão dos diálogos e das descrições ao longo da obra, com simplicidade. António Sérgio dispensa a Introdução de Ovídio; esta surge no início do hipotexto, que estabelece um narrador – Lélex –, o qual, respeitador da vontade dos deuses, surge em substituição de Aqueloo; este desprezava as divindades. Por outro lado, o escritor português faz uma inédita introdução espaço-temporal que contempla também uma apresentação sobre os aspetos culturais dos antigos helenos. A transfiguração do casal de velhinhos – do mundo animal para o vegetal (árvores) – revela-se de maior importância no hipertexto, porque ambos, mesmo depois da sua morte aparente, continuam a cumprir a lei da hospitalidade, com o bulir das folhas, que proporcionam frescura aos viandantes que ali param e descansam mais confortavelmente.

Uma pista para o futuro, que se poderá revelar como um importante contributo para os escritores/adaptadores dos clássicos para a infância, é a realização de um estudo exaustivo sobre as possibilidades de transposição dos três hipertextos em estudo para a banda desenhada em papel e em tela de cinema, bem como para o teatro infantil, sendo que cada um desses trabalhos obriga, garantidamente, a um processo de adaptação da própria adaptação de Sérgio. Entendemos que a transferência dos três contos para os referidos géneros artísticos poderá permitir estabelecermos a faixa etária do seu público-alvo abaixo dos 6 anos – as crianças pré-leitoras, a quem as mães leiam as histórias impressas e façam ver as ilustrações animadas, também em papel, e/ou acompanhem nas visualizações cénicas ou cinematográficas das mesmas –, o que seria de todo o interesse para a divulgação da cultura clássica junto dessas crianças.

Confessamos que, além da intenção – declarada na Introdução – de contribuímos para uma maior dedicação dos estudiosos à análise crítica dos três recontos e ao ideário pedagógico do seu autor, é do nosso particular interesse partirmos, depois desta graduação, para novas aprendizagens literárias e, paralelamente, desenvolver oficinas de escrita, que incidam, essencialmente, em recriações de temas greco-latinos para crianças – conforme o nosso *Curriculum Vitae*, já iniciámos um percurso na literatura infantojuvenil.

Numa nota final, expressamos a nossa congratulação pela existência do curso de mestrado em Estudos Clássicos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, fazendo votos, conforme afirmámos na Introdução, para que estes estudos tenham início nos bancos dos primeiros anos de escolaridade. Acreditamos que, desta forma, os alunos ficariam mais habilitados, desde muito novos, para uma mundividência cultural de compromisso ético e realizadora de mais humanismo, em que o saber e a harmonia se abraçariam como dois corpos solidários num só corpo – António Sérgio, certamente, ficar-nos-ia grato por isso, porque toda a sua vida, a sua utopia e o seu amor pelos outros consistiam neste ideal de beleza.

O mundo só pode ser salvo pela beleza.

## Bibliografia

- Abbagnano, N. (1976, 2.<sup>a</sup> ed.). *História da Filosofia, 1*. (Tradução de António Borges Coelho, Franco de Sousa e Manuel Patrício). Lisboa: Editorial Presença.
- Abbagnano, N. (1979a, 2.<sup>a</sup> ed.). *História da Filosofia, 11*. (Tradução António Ramos Rosa). Lisboa: Editorial Presença.
- Abbagnano, N. (1979b, 2.<sup>a</sup> ed.). *História da Filosofia, 12*. (Tradução António Ramos Rosa, Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira). Lisboa: Editorial Presença.
- Alberto, P. F. (2007). *Ovídio. Metamorfoses*. (Tradução de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia.
- Allen, G. (2020). *Intertextuality*. Londo-New York: Routledge.
- André, C. A. (2020). *Virgílio. Eneida*. (Tradução de Carlos Ascenso André). Lisboa: Livros Cotovia.
- Barthes, R. (1987). *Mitologias*. (Tradução de José Augusto Seabra). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Brasete, M. F., (2021). Para uma leitura de *Contos Gregos* (1925), de António Sérgio. In Ferreira, A., Morais, C., Príncipe, J., Brasete, M. F., & Coimbra, R. L. (2021). *António Sérgio: Literatura e crítica literária*. Aveiro: UA Editora. ISBN: 978-972-789-719-3; DOI: <https://doi.org/10.48528/z3rn-4747>
- Cademartori, L. (2010). *O que é a literatura infantil*. S. Paulo: Editora e Livraria Brasiliense.
- Camões, L. (1981). *Lírica*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Clayton, J. e Rothstein, E. (eds.) (1991). *Influence and Intertextuality in Literary History*, University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Eco, U. (2016). *A Obra Aberta*. (Tradução João Furtado). Lisboa: Relógio D’ Água.
- Fialho, M. C. (2004). *Coimbra no romance de Vergílio Ferreira*. Boletim de Estudos Clássicos n.º 41. Universidade de Coimbra.

Florencio, R. N. (2006). O Pensamento Socialista: Utópicos, Acratas e Marxistas. In F. Rosas (Coord.), *Grande História Universal*, 18 (pp. 65-85). Alfragilde: Ediclube – Edição e Promoção do Livro, Lda.

Fonseca, J. S., Correia, A. M., Sérgio, A., Pereira, A. A. G, Godinho, A. M., Zúquete, A. E. M., Ferreira, M. O., ... Júnior, F. J. C. (1936). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 28. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.

Foucault, M. (1996). *A Ordem do Discurso*. (Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio). S. Paulo: Edições Loyola.

Gallisson, R. e Coste, D. (1983). *Dicionário de Didática das Línguas*. (Tradução de Adelina Angélica Pinto, Custódio Lopes dos Santos, Evelina Verdelho, Fernanda Irene Fonseca, José António Coelho Sampaio, Maria Isabel Paiva Boleó, Maria Manuela Ataíde Sampaio e Telmo Verdelho). Coimbra: Almedina.

Genette, G. (2010). *Palimpsestos – A literatura de segunda mão*. (Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antónia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira). Belo Horizonte (Brasil): Edições VivaVoz.

Gomes, J. A. (1998). “A literatura portuguesa para crianças e jovens: tópicos para a definição de uma especificidade própria”. *Máthesis* (pp. 229-350). Viseu: Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.

Grimal, P. ([1951], 1992, 2.<sup>a</sup> ed.). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. (Tradução de Victor Jabouille). Linda-a-Velha: DIFEL – Difusão Editorial, S. A.

Gurvitch, G. (1983). *Proudhon*. Lisboa: Edições 70.

Hutcheon, L. ([2011]. 2013, 2.<sup>a</sup> ed.). *Uma teoria da adaptação*. (Tradução André Chechinell). Florianópolis (Brasil): Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Júnior ([2010]. 2013, 3.<sup>a</sup> ed.). *Gaio Valério Flaco. Cantos Argonáuticos*. (Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior). Coimbra: Universidade de Coimbra.

Kristeva, J. ([1969]. 2005, 2.<sup>a</sup> ed.). *Introdução à semiótica*. (Tradução de Lúcia Helena França Ferraz). São Paulo: Perspectiva.

Kristeva, J. ([1977]. 1980). *Word, Dialogue, and Novel. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (pp. 64-91). L. S. Roudiez (Ed.). Thomas Gora et al. (Transl.) New York: Columbia U. P.

Lourenço, F. (2004). *Grécia Revisitada*. Lisboa: Livros Cotovia.

Lourenço, F. (2018). *Homero. Odisseia*. (Tradução de Frederico Lourenço). Lisboa: Quetzal Editores.

Lourenço, F. (2019). *Homero. Ilíada*. (Tradução de Frederico Lourenço). Lisboa: Quetzal Editores.

Mateus, R. M. A. (2013). *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens*. Universidade de Coimbra.

Miranda, S. (1989). *Poesia e teatro*. Lisboa: Editora Ulisseia.

Mora, J. F. (1982, 5.<sup>a</sup> ed.). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Morais, C. (2001). Antígona de António Sérgio: “um estudo social em forma dialogada”. *Máscaras Portuguesas de Antígona*. (pp. 11-138). Ágora. Estudos Clássicos em Debate 3. Universidade de Aveiro.

Moreira, I. (2004). Conceito e fins da Educação em Sérgio. In *António Sérgio: Pensamento e Ação. Atas do Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade do Porto, 2* (pp. 27-40). Lisboa: INCM.

Nóvoa, A. (2003). (Dir.). Sérgio de Sousa, António. *Dicionário de Educadores Portugueses* (pp. 1291). Porto: Edições Asa.

Oliveira, J. H. B. (1991). *Freud e Piaget – Afetividade e Inteligência*. Porto: Edições Jornal de Psicologia.

Ortega, A. (1984). *Odas y Fragmentos*. (Tradução de Alfonso Ortega). Madrid (Espanha): Editorial Gredos.

Palmer, R. (2018). *Hermenêutica*. (Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70.

Pascoaes, T. (1987). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Editorial Comunicação.



- Patrício, M. F. (2004). O Pensamento Pedagógico de António Sérgio. In *António Sérgio: Pensamento e Ação. Atas do Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade do Porto, 1* (pp. 31-54). Lisboa: INCM.
- Patrício, M. F. (2016). Sérgio, António. In M. L. M. Ganho, *Dicionário Crítico de Filosofia Portuguesa* (pp. 496-498). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pessoa, F. (1988). *Poemas escolhidos*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Prieto, M.H.U. (2006), *Dicionário de Literatura Latina*. Lisboa/S. Paulo: Editorial Verbo.
- Reguero, M. C. E. (2015). “Los mitos griegos en la literatura infantil y juvenil del S. XIX”. *Thamyris* n.s. 6 (pp. 87-110). Universidade do País Basco.
- Reis, C. e Lopes, A. C. M. ([1998]. 2007, 7.<sup>a</sup> ed.). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e Narrativa, 1*. (Tradução de Constança Marcondes Cesar). Campinas SP (Brasil): Papyrus Editora.
- Rocha, N. ([1984].1992). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- Rebelo, A. (1997). *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 2*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Rodrigues, F.P. (1989). *Apolónio de Rodes. A Argonáutica*. (Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Rodrigues, N.S. (2012). Por entre mitos e Märchen: problemática e perspetiva. In *A Filosofia na Academia*. (pp. 395-402). Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos. Braga: Universidade do Minho.
- Silva, V. M. A. ([1967]. 1990, 8.<sup>a</sup> ed.). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Sepúlveda, M. R. (1985). *Apolodoro. Biblioteca*. (Tradução para o castelhano por Margarita Rodríguez de Sepúlveda). Madrid (Espanha): Editorial Gredos.
- Sérgio, A. (1939). *Sobre Educação Primária e Infantil*. Lisboa: Editorial Inquérito

Sérgio, A. ([1915].2015a, 4.<sup>a</sup> ed.). *Educação Cívica*. Lisboa: CASES – Cooperativa António Sérgio para a Economia Social.

Sérgio, A. (1980, 3.<sup>a</sup> ed.). *Ensaio, I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

Sérgio, A. (2015b). *Contos Gregos*. Porto: Porto Editora.

Soares, L. D. (2004) Um olhar sobre a literatura infantil de António Sérgio. In *António Sérgio: Pensamento e Ação. Atas do Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade do Porto*, 2 (pp. 249-262). Lisboa: INCM.

Soares, C. L. (2005). A visão do “Outro” em Heródoto. In Fialho, M. C., Silva, M. F. S., Pereira, M. H. R., *Génese e consolidação da ideia da Europa, I – de Homero ao fim da época clássica* (pp. 95-176). Coimbra: Imprensa da Universidade.

Sousa, E. (2003, 7.<sup>a</sup> ed.). *Aristóteles. Poética*. (Tradução de Eudoro de Sousa). Lisboa: IN-CM.

Stangroom, J. (2012). *Filosofia*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Tarrio, A. M. S. (2014). Domesticar o dragão. Jasão em Liubliana: da tradição clássica e os mitos europeus de fundação. In Baptista, M. M., Franco, J. E., Cieszynska (Coords.). *Europa das nacionalidades: imaginários, identidades, e metamorfoses políticas*. (pp. 395-404). Coimbra: Grácio Editor.

Teijeiro, M. G. & Tejada, M. T. M. (1986). *Bucólicos Griegos*. (Tradução para castelhano por Manuel García Teijeiro e Maria Teresa Molinos Tejada). Madrid (Espanha): Editorial Gredos.

Torga, M. (1986, 3.<sup>a</sup> ed., rev.). *Diário XII*. Coimbra Editora.

Torrano, J. (2007). *Hesíodo. Teogonia – A Origem dos Deuses*. (Tradução de Jaa Torrano). S. Paulo (Brasil): Editora Iluminuras, Lda.

Várzeas, M. I. O. (2015). *Dionísio Longino. Do Sublime*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Vernant, J. P. (1991). *O mito e a religião na Grécia Antiga*. (Tradução de Telma Costa). Lisboa: Editorial Teorema.

Zeldin, T. (2003). *História do Mundo no Século XIX. Biblioteca de História Larousse*. Lisboa: Círculo de Leitores.

## Webgrafia

Alves, A. (2014). *Um regresso a Ítaca*. Althum.com. Disponível em:

<https://www.althum.com/argvs.com/Argvs/57A19B89-87F2-4ACD-B3CE-47C0E1625BE1.html> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Biblioteca Nacional de Portugal (s. d.). Disponível em: <https://purl.pt/31225> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Buescu, H. C. (2009, 30 de dezembro), s.v. “Autor”. In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/autor> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Casa Roque Gameiro (s. d.). *Tribo dos pincéis*. Disponível em: <http://tribop.pt/TPd/> (acedido a 30 de agosto de 2022).

CASES – Cooperativa António Sérgio para a Economia Social (Lisboa) – Bibliografia ativa de António Sérgio. Disponível em: <https://www.cases.pt/antonio-sergio-bibliografia-ativa/> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Ceia, C. (2009a, 30 de dezembro), s.v. "Arquitextualidade". In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arquitextualidade> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Ceia, C. (2009b, 30 de dezembro), s.v. “Estética da Receção”. In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estetica-da-recepcao-rezeptionsaesthetik-reader-response-criticism> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Fernandes, R. (2008). António Sérgio: Notas Biográficas. *Revista Lusófona de Educação*, 12, 13-28. Disponível em: <https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/1745/1/Fernandes.pdf> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Fernandes, I. (2009, 30 de dezembro), s.v. "Dialogismo". In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dialogismo> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Hemeroteca Municipal de Lisboa (2019). *Hemeroteca Digital*. Disponível em:

[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PimPamPum/1926/N05/N05\\_master/PimPamPum\\_N05\\_05Jan1926.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PimPamPum/1926/N05/N05_master/PimPamPum_N05_05Jan1926.pdf)

(acedido a 30 de agosto de 2022).

Hameline, D., e Nóvoa, A. (1990). Autobiografia inédita de António Sérgio. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 29, 141-177. Disponível em:

[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/679/1/21193\\_0254-1106\\_141-174.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/679/1/21193_0254-1106_141-174.pdf) (acedido a 30

de agosto de 2022).

Marín, S. G. (2011). Las adaptaciones de relatos mitológicos. *Estudio*. Ministério da Cultura de Espanha. Disponível em:

[https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000627884](https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000627884)

(acedido a 30 de agosto de 2022).

Maziero, M. D. S. (2006). *Mitos gregos na literatura infantil: que Olimpo é esse?*

(Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas). Disponível em:

<https://1library.org/document/yeorxx7q-mitos-gregos-na-literatura-infantil-que-olimpoesse.html> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Menezes, E.T. (2001). Verbetes método Decroly. In *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil*. São Paulo: Midiamix Editora. Disponível em:

<https://www.educabrasil.com.br/metodo-decroly> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Ministério da Instrução Pública, Portaria 3:891, de 02 de fevereiro de 1924. Disponível em:

<https://files.dre.pt/1s/1924/02/02500/02060207.pdf> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Morujão, C. (2010). Algumas notas sobre o idealismo de António Sérgio: Gnosiologia, Metafísica e Política. *Theologia*, 2.º Série, 2, 393-409. Disponível em:

<file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/2050-article-4392-1-10-20191021.pdf> (acedido a 30 de

agosto de 2022).

Mosquera, S. F. (2000). “La hora de la reescritura en Quevedo”, en Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de ideas, ed. M. Vitse, Criticón, 79 (pp. 65-86). Disponível em:

[https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079\\_067.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_067.pdf) (acedido a 30 de agosto de

2022).

Mota, C. (2000). *António Sérgio – Pedagogo e Político*. Caderno do Caos – Editores.

Disponível em: <http://www.carlosmota.info/docs/AntSerg.pdf> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Montessori. *Página da Educação*, 142. Disponível em:

<https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=142&doc=10635&mid=2> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Nóvoa, A. (2001). Eu *pedagogo* me confesso. Diálogos com Rui Grácio. *Inovação*. 14, n.º 1-2, 2. Disponível em: [08712212\\_2001\\_1\\_23.pdf \(ul.pt\)](https://www.uep.pt/revistas/08712212_2001_1_23.pdf) (acedido a 30 de agosto de 2022).

Pereira, T. (2018, 26 de novembro), s.v. "Adaptação". In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/adaptacao> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Pires, S.R. (2010). *O Autor e a Obra nas Adaptações Infantis dos Clássicos da Literatura*. (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Disponível em:

[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4079/1/ulfl078518\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4079/1/ulfl078518_tm.pdf) (acedido a 30 de agosto de 2022).

Portocarrero, M. L. (2010). *Conceitos Fundamentais de Hermenêutica Filosófica*.

Universidade de Coimbra. Disponível em:

[https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_publicacoes/conceitos\\_de\\_hermeneutica](https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_publicacoes/conceitos_de_hermeneutica) (acedido a 30 de agosto de 2022).

Portocarrero, M. L. (2015). *Hermenêutica Filosófica*. Universidade de Coimbra. Disponível em:

<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36704/1/EBook%20-%20Hermen%C3%AAutica%20Filos%C3%B3fica.pdf> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Santos, L. C. R. (2003). *A Educação Nova, a Escola Moderna e a Construção da Pessoa*

*Desenvolvimento, Cidadania, Educação e Liberdade* (Dissertação de mestrado, da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Ciências da Educação, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/300/1/santos\\_2003.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/300/1/santos_2003.pdf) (acedido a 30 de agosto de 2022).

Sérgio, A. (s.d.). Sobre o ideário pedagógico e literário de António Sérgio (texto datilografado).

Disponível em: <http://twixar.me/YHB1> (Do corpus documental do Fundo António Sérgio). (acedido a 30 de agosto de 2022).

Sérgio, A. (s.d.). *O ratinho dos olhos vivos – História para as mães contarem aos seus meninos* (texto manuscrito, do corpus documental do Fundo António Sérgio). Disponível em: <http://cdiantoniosergio.cases.pt/nyron/Archive/catalog/winlibsrch.aspx?key=4BDEED6C370942F1A17295C1DCED01F9&pesq=3&cap=&var3=ratinho%20dos%20olhos%20vivos&opt3=and&var6=&var9=&doc=1658> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Sérgio, A. (1913). Golpes de malho em ferro frio. *A Vida Portuguesa*, n.º 16, 122. Disponível em: [http://ric.slihi.pt/A\\_Vida\\_Portuguesa/visualizador?id=10072.001.016&pag=1](http://ric.slihi.pt/A_Vida_Portuguesa/visualizador?id=10072.001.016&pag=1) (acedido a 30 de agosto de 2022).

Veloso, R. M. (2005). “Não-receita para escolher um bom livro”, in *Palavras Andarilhas*. Disponível em: [http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/abz\\_indices/000721\\_NR.pdf](http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/abz_indices/000721_NR.pdf) (acedido a 30 de agosto de 2022).

### **Webvídeos**

Chaffey, D. (1963). *Jason and the Argonauts*. (Youtube, 2021, janeiro 09). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P14Zxr3WOSw&t=4763s> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Pinto, P. M. (2017, 22 de maio). Programa “Visita Guiada” (RTP 2). *RTPaly*. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p3373/e289865/visita-guiada> (acedido a 30 de agosto de 2022).

Willing, N. (2000). *Jason and the Argonauts*. (Youtube, 2021, março 03). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdTAnUiApgM> (acedido a 30 de agosto de 2022).