



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS**

THAÍS FERNANDES DE AMORIM

GULLIVER'S TRAVELS NA PERSPECTIVA ADAPTADA DE CLARICE LISPECTOR: o

leitor infantojuvenil em questão

**BELÉM
2021**



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS**

THAÍS FERNANDES DE AMORIM

**GULLIVER'S TRAVELS NA PERSPECTIVA ADAPTADA DE CLARICE LISPECTOR: o
leitor infantojuvenil em questão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do grau de Doutorado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

**BELÉM
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F363g Fernandes de Amorim, Thais.
GULLIVER'S TRAVELS NA PERSPECTIVA ADAPTADA
DE CLARICE LISPECTOR : o leitor infantojuvenil em questão /
Thais Fernandes de Amorim. — 2021.
149 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Gunter Karl Pressler
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2021.

1. Narrativas. 2. Leitor. 3. Adaptação. 4. Clarice Lispector.
I. Título.

CDD 808.068

THAÍS FERNANDES DE AMORIM

GULLIVER'S TRAVELS NA PERSPECTIVA ADAPTADA DE CLARICE LISPECTOR: o
leitor infantojuvenil em questão

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

Data de avaliação: / /

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Gunter Karl Pressler
PPGL/UFPA (Orientador)

Profº Drº Otávio Guimarães Tavares
PPGL/UFPA (membro interno)

Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz
PPGL/UFPA (membro interno)

Profº Drº Marco Antônio da Costa Cammelo
PPGELL/UEPA (membro externo)

Profa. Dra. Sílvia Helena Benchimol Barros
PPLSA/UFPA (membro externo)

RESUMO

Este trabalho objetiva investigar o conteúdo moralizante e satírico presentes na obra “Viagens de Gulliver”, de Jonathan Swift (1735), na perspectiva adaptada de Clarice Lispector (1973-2008), apontando o tratamento que a escritora dá a esses elementos e como um público infantojuvenil daria conta desses contextos. Considerando que as narrativas, históricas ou literárias, constroem uma representação acerca da realidade e essa representação materializa-se no texto, procuramos compreender a recepção desses textos a partir do texto adaptado de Lispector, entendendo que este é uma instância intermediária entre o autor, a adaptadora e o leitor. Para tanto, abordaremos algumas questões teóricas que lidam com a interpretação e recepção do texto literário (JAUSS, 1979), participação do leitor na construção do (novo) texto (ISER, 1999), portanto retextualizado pela adaptação, a partir do desvelar das metáforas (LAKOFF & JONSON, 2002) e da interpretação de signos, ícones e símbolos (PIERCE, 2005), uma vez que o texto infantil lida com muitas imagens; bem como um fazer tradutório pautado do princípio da equivalência dinâmica (KADE, 1968), pois que a tradutora recria a função que as palavras poderiam ter na situação do texto de partida. Tal incursão é necessária, pois Lispector retextualiza certas passagens de forma metafórica e não usa ilustrações em seu trabalho (recurso recorrente em trabalhos destinados ao público infantojuvenil). Sabendo então que o texto depende da disponibilidade do leitor em reunir tudo aquilo que lhe é oferecido e contribui para a constituição de significados far-se-á uma investigação nas pesquisas de literatura infantojuvenil para discorrer sobre quem são esses leitores, bem como nos estudos da tradução/adaptação de literatura infantojuvenil (LATHEY, 2006; OITTINEN, 2006; VENUTI, 1995), considerando que é a esse texto traduzido e adaptado que o leitor infantojuvenil terá acesso.

Palavras-chave: Narrativas. Leitor. Adaptação. Lispector.

ABSTRACT

This work aims to investigate the moralizing and satirical content present in the Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1735) in the adapted perspective of Clarice Lispector (1973-2008), showing the treatment that the writer gives to these elements and how a child and youth audience would give account these contexts. Recognizing the narratives, historical or literary, they build a representation about reality and this representation materializes in the text, we try to understand the reception of these texts from the adapted text of Lispector, understanding that this is an intermediate instance between the author, the adapter and the reader. For that, we will approach some theoretical questions that deal with the interpretation and reception of the literary text (JAUSS, 1979), the reader's participation in the construction of the text (ISER, 1999), therefore retextualized by the adaptation, from the unveiling of the metaphors (LAKOFF & JONSON, 2002) and the interpretation of signs, icons and symbols (PIERCE, 2005), since the children's text deals with many images; as well as a translational practice based on dynamic equivalence principle (KADE, 1968), since the translator recreates the function that words may have in the source text situation. Such incursion is necessary, since Lispector retextualizes certain passages in a metaphorical way and does not use illustrations in her work (a recurring feature in works applied to children and adolescents). Knowing then that the text depends on the reader's availability to gather all that is offered and contributes to the constitution of meanings, an investigation will be made in the research of children's literature to discuss who these readers are, as well as in the studies of translation/adaptation of children's literature (LATHEY, 2006; OITTINEN, 2006; VENUTI, 1995), considering that it is this translated and adapted text that the children's reader will have access to.

Keywords: Narratives. Reader. Adaptation. Lispector.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit zielt darauf ab, die moralisierenden und satirischen Inhalte zu untersuchen, die in Jonathan Swifts *Travels gulliver* (1735) in der adaptierten Dimension von Clarice Lispector (1973 - 2008) vorhanden sind, und auf die Behandlung hinzuweisen, die der Autor diesen Elementen gibt, und darauf hinzuweisen, wie ein Kinderpublikum diese Zusammenhänge berücksichtigen würde. Wenn man bedenkt, dass Erzählungen, historisch oder literarisch, eine Darstellung über die Realität konstruieren und diese Darstellung im Text materialisiert wird, versuchen wir, die Rezeption dieser Texte aus dem angepassten Text von Lispector zu verstehen, da wir verstehen, dass dies eine Zwischeninstanz zwischen Autor, Adaptor und Leser ist. Zu diesem Zweck werden wir uns mit einigen theoretischen Fragen befassen, die sich mit der Interpretation und Rezeption des literarischen Textes (JAUSS, 1979), der Beteiligung des Lesers am Aufbau des (neuen) Textes (ISER, 1999) befassen, also durch die Adaption, von der Aufdeckung von Metaphern (LAKOFF & JONSON, 2002) und der Interpretation von Zeichen, Symbolen und Symbolen (PIERCE, 2005) retextualisiert, da sich der Kindertext mit vielen Bildern beschäftigt; sowie eine Übersetzung, die auf dem Prinzip der dynamischen Äquivalenz basiert (KADE, 1968), da der Übersetzer die Funktion neu erstellt, die Wörter in der Situation des Ausgangstextes haben könnten. Ein solcher Einbruch ist notwendig, weil Lispector bestimmte Passagen metaphorisch umgestaltet und in seinem Werk keine Illustrationen verwendet (wiederkehrende Ressource in Werken, die für das Kinderpublikum bestimmt sind). Da der Text dann weiß, dass der Text von der Bereitschaft des Lesers abhängt, alles zu sammeln, was ihm angeboten wird, und zur Konstituierung von Bedeutungen beizutragen, wird eine Untersuchung in der Erforschung der Kinderliteratur durchgeführt, um zu diskutieren, wer diese Leser sind, sowie in den Studien über die Übersetzung/Anpassung der Kinderliteratur (LAIT, 2006; OITTINEN, 2006; VENUTI, 1995), wenn man bedenkt, dass der Kinderleser Zugang zu diesem übersetzten und angepassten Text haben wird.

Schlüsselwörter: Erzählungen. Leser. Anpassung. Lispector.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 VIAGENS DE GULLIVER: representação de um mundo real ou imaginado?	15
2.1 A sátira das viagens e a linguagem satírica de Swift	19
2.2 O personagem Lemuel Gulliver	24
3 NARRATIVIDADE: literatura, leitura e leitor	30
3.1 Estética da recepção e a experiência leitora: o leitor de ontem e o de hoje	31
3.2 Crítica da resposta do leitor e a teoria da recepção na literatura infantojuvenil	39
4 A TRADUÇÃO DA LITERATURA INFANTIL: dialogismo, ideologia do tradutor e a responsabilidade do leitor	45
4.1 Em busca de uma definição para a literatura infantojuvenil	47
4.2 Tradução de literatura infantojuvenil	50
4.3 A presença discursiva do tradutor	56
4.4 A tecitura do texto traduzido: espaço de manipulação	59
5 ADAPTAÇÃO COMO RETEXTUALIZAÇÃO: uma proposta de leitura	62
5.1 Lispector Adaptadora: metáforas poéticas no texto literário	85
5.1.1 Modalizar ou não, eis a questão	128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	141
APÊNDICE A - ADAPTAÇÕES INFANTOJUVENIS DE GULLIVER'S TRAVELS QUE NÃO APRESENTAM TODAS AS VIAGENS DO PROTAGONISTA	149

1 INTRODUÇÃO

A temática deste projeto é proveniente da minha trajetória acadêmica e profissional, na qual tenho trabalhado com textos literários (prosa e poesia) de poetas americanos e ingleses e suas respectivas traduções e adaptações consideradas consagradas pela crítica literária. Assim, escolhi desenvolver questões levantadas na disciplina Prática de Tradução Literária por mim ministrada, a respeito dos procedimentos tradutórios adotados por alguns tradutores, dentre eles Clarice Lispector, na tradução e adaptação de *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift, bem como questões referentes a interpretação e recepção do leitor/tradutor e do leitor não especializado, que no caso deste trabalho será o público infantojuvenil.

Tais questões (estudos da tradução infantojuvenil, interpretação e recepção) são para esta pesquisa indissociáveis. Como entendemos que uma tradução é uma obra criada a partir de outra já existente e que, portanto, relacionam-se, é necessário estabelecer limites para a interpretação, nos termos de Eco (2000), pois as possibilidades de interpretação da obra traduzida podem ser muito distantes das fornecidas pelo texto de partida, e, se assim o for, o sentido, e, por conseguinte, o entendimento do texto de chegada será muito diferente do texto de partida. Além do mais, o texto de partida projeta um leitor (da sociedade e cultura X, que leia o idioma Y etc.) que não necessariamente seja o leitor real. Nos termos de Compagnon (2014), o autor é quem determina, concede ao leitor pontos de indeterminação, lacunas que por ele podem ser completadas.

É pertinente mencionarmos que o limite para a interpretação se efetiva à medida que o leitor final — o jovem leitor brasileiro dos séculos XX/XXI que teve acesso ao texto adaptado de Lispector é bem diferente do adulto dos séculos XVII/XVIII europeu. Tal categoria de análise, contudo, não deve perder de vista o horizonte de expectativas, nos termos de Iser (1999), desse novo leitor. Sabendo então que essa categoria de análise delinea-se justamente na diversidade da interpretação, buscamos na semiótica de Peirce (e sua discussão acerca da imagem não verbal, dos signos, ícones e símbolos, dotados de significação e importantíssimos para a criança entender, supor e criar novos conteúdos) um possível caminho para compreender esse novo texto adaptado, e portando, retextualizado, que mantém as sátiras de Swift, num jogo de palavras, metáforas que induzem a uma compreensão, ou criação de imagens mentais, sem que necessariamente para isso exija que a imagem esteja lá. Inclusive, como veremos mais adiante, o texto de Lispector prima por este jogo de imagens mentais, ou, nos termos desta pesquisa, metáforas poéticas.

Os textos de partida (Swift) e de chegada (Lispector) não só diferem quanto a traduções dos

vocábulos, acréscimos, supressões e substituições de termos, mas também pelo nível de leitura e propósito comunicativo do tradutor/adaptador e nível de interpretação do leitor. Assim, as teorizações acerca de leitor presumido, efeito estético de Iser (1999) e resposta ao leitor de Rosenblatt (1981) servem para conduzir as reflexões gerais sobre o sentido de um texto literário, a relevância deste para o autor e o tradutor, leitores, e a possibilidade de compreendermos obras que nos são cultural e historicamente estranhas, por meio da tradução/adaptação.

O sentido do texto, portanto, é resultado do que o texto provoca. Para Culler (1990, p.60), “o texto é algo que o autor construiu, e seu sentido não é uma proposição, mas o que ele faz, seu potencial de afetar os leitores”. As Viagens de Gulliver, por exemplo, tem potencial para afetar os leitores, à medida que trazem à tona questões moralizantes, consideradas abusivas para a Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. O leitor tem condições de observar a contradição de, em pleno desenvolvimento intelectual e científico do Iluminismo, os governantes não saberem governar, apontados na obra como a cidade onde tudo era disforme (dada a natureza geométrica de tudo), ou mesmo no diálogo do protagonista Gulliver e o governante de *Houyhnhnms* — um cavalo —, indagá-lo como um ser racional (uma outra crítica velada — um cavalo, animal irracional —, consegue ser mais racional que um humano). Gulliver ainda urina sobre o castelo e é repudiado pelos liliputianos (trazendo à tona a negatividade da impulsividade humana), cujo discurso bastante frequente em Swift, e modalizado em algumas traduções, permanece na adaptação de Lispector.

A grosso modo, esse jogo com as palavras e com os sentidos permite ao tradutor manipular o texto de duas formas, simplificando-o (suprimindo possíveis redundâncias, encurtando frases, buscando vocábulos de uso corrente da língua de chegada etc.) a fim de torná-lo mais acessível ao leitor ou elevando-o semântico-lexicalmente, na tentativa de enriquecer o vocabulário dos leitores. A esse respeito, Zohar Shavit (2006) apresenta as adaptações de clássicos como geralmente condensados devido ao fato de se considerar o público-leitor incapaz de ler textos longos. As omissões, na opinião da pesquisadora, são reflexos de dois critérios: das normas morais aceitas e exigidas pelo sistema no qual o público-leitor está envolvido e do seu hipotético nível de compreensão. Assim, independentemente de como o tradutor manipulará o texto, deve tornar seu conteúdo mais acessível à compreensão dos leitores e às suas habilidades de leitura, o que, nas palavras de Puurtinen (2003), denomina-se leiturabilidade¹.

Se pensarmos nessa manipulação como ajustes, com vistas a tornar o texto agradável, motivador ou simplesmente acessível ao público leitor, este trabalho se justifica pelo fato de

¹ Este termo, baseado no inglês, *readability*, é, segundo Puurtinen (2003, p.3), “[...] normally defined as comprehensibility or ease of reading determined by the degree of linguistic difficulty of the text”.

observarmos a grande quantidade de adaptações da obra de Swift para o público infantojuvenil e a falta de estudos nessa área, observando que as traduções e adaptações são responsáveis pela divulgação das obras em outras línguas e que a adaptação, mais que a tradução, dá liberdade para quem o faz de transformá-la, de acordo com sua época, com os interesses mercadológicos e público leitor.

Desse modo, este trabalho objetiva analisar em que medida os acontecimentos narrados nas Viagens de Gulliver de Jonathan Swift são apresentados no texto adaptado por Clarice Lispector e o quão podem ser apreendidos por um público infantojuvenil. Para tanto, apontar-se-ão teoricamente os problemas de tradução/adaptação e as relações entre o texto, o intermediário (tradutor/adaptador) e o público a quem este se destina, atentando se as marcações ideológicas e culturais do texto de partida, a saber, as mensagens moralizantes de Swift foram mantidas nas tarefas e decisões tradutórias tomadas por Clarice leitora e tradutora, pois entendemos que essas mensagens factuais dão validade a obra, à medida que retratam um dado momento da história mundial — as grandes navegações, cobrança de indulgências, corrupções políticas e intrasigências humanas que não podem passar despercebidas; caso contrário, não seria uma leitura de Swift.

Iniciemos por descrever o *campo literário* na acepção de Bourdieu (2002), no qual “As viagens de Gulliver” pode ser colocada, à medida que é uma obra não cristalizada no tempo e que dá oportunidade ao leitor de se apropriar e fazer sua leitura. É bem verdade que essa leitura é por vezes atravessada pela escritura traduzida, adaptada e, portanto, retextualizada de tradutores e adaptadores.

A esse respeito, Toury (1992, p.98) conecta-se com os muitos estudiosos de tradução que se empenharam em escrever a história literária, onde tradutores desempenham papéis importantes. Dentre suas propostas, está uma metodologia de tradução em três etapas. A primeira delas é pautada na redefinição de equivalência motivada por contexto; a segunda uma formulação de normas de tradução e a formulação de leis teóricas (possivelmente universais) do comportamento da tradução como objetivo além da descrição. Tal orientação dialoga com esta pesquisa à medida que o fazer tradutório/adaptativo de Lispector abarca as estratégias ditadas pela teoria das equivalências naturais e direcionais, dentre elas, que a equivalência é uma relação de “igual valor” entre um segmento de um texto de partida e um segmento de um texto de chegada e que as teorias da equivalência direcional permitem que o tradutor escolha entre várias estratégias de tradução e que essas estratégias não sejam ditadas pelo texto de partida. É uma relação assimétrica na qual a criação de um equivalente por meio da tradução não implica que a mesma equivalência seja

também criada no sentido inverso. Retomaremos a essas questões mais adiante na análise dos textos.

Traremos a Estética da recepção à luz de Hans Robert Jauss (1979), procurando examinar as constantes interpretativas de “As Viagens de Gulliver”, entre elas, o cunho moralista e crítico de Swift, mantidas na adaptação de Lispector. Recorreremos aos postulados de Wolfgang Iser (1999, p.15) sobre uma *estética do efeito*, em que o “*leitor recebe o sentido do texto ao constituir-lo*”, sobremaneira importantes para este trabalho, pois o sentido constituído pelo público europeu pensado por Swift nos séculos XVII e XVIII difere do infantojuvenil brasileiro dos séculos XX e XXI.

Outro conceito fundamental para esta pesquisa é o princípio da equivalência proposto por Eugene Nida (1965) e a perspectiva de adequação, a partir de enfoques linguísticos levando em conta a intencionalidade do texto, sobretudo porque lidamos com um texto adaptado ao público infantojuvenil. Ainda que alguns estudiosos, tais como Nord (2005), julguem dizer que em alguns casos é impossível encontrar, na prática da tradução, ideias equivalentes, percebemos na análise dos trechos traduzidos e adaptados, que Lispector primou pela equivalência.

Nida (1965 *apud* MARTINET, 1982, p. 397) defende o princípio da “equivalência funcional”, dizendo que uma obra literária traduzida deve produzir o mesmo efeito no leitor estrangeiro que a obra original produz no leitor do original e lhe dar a mesma “*visão das coisas*”. Acrescenta ainda que a tradução tende a sobrecarregar o canal de comunicação, por causa de seu *background* e conteúdo estrangeiros com que o tradutor precisa lidar, pois, assim como o autor, precisa produzir textos aceitáveis para o leitor. O tradutor não pode simplesmente combinar palavras, “*precisa realmente criar uma forma linguística nova para transportar o conceito expresso na língua de partida*²³” (Nida, 1965, p.141).

Traremos Lefevere (2007) com a tese de que os tradutores são reescritores e “*co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada*” (LEFEVERE, 2007, p. 13).

Com esta observação, Lefevere nos faz pensar sobre o real valor e papel de Lispector tradutora e adaptadora, para a sobrevivência da obra literária. Adaptar um texto do século XVIII e o permitir que circule ainda no século XXI, eleva seu *status* de tradutor a uma posição central. Venuti

² He must in a real sense create a new linguistic form to carry the concept expressed in the source language (NIDA, 1965, p. 145)

³ Adotaremos língua/texto de partida e chegada para todas as diferentes nomeações – *source, target etc.*

(2002) corrobora essa ideia, ao afirmar que os efeitos de uma tradução revelam-se *conservadores* ou *transgressores* e dependem, fundamentalmente, das estratégias discursivas adotadas pelo tradutor, e dos vários fatores envolvidos na sua recepção, inclusive o *layout* e a arte da capa do livro e das páginas impressas. Ambos bem diferentes, como veremos mais adiante nos exemplares mencionados neste trabalho.

Hunt (1999), Lathey (2006) e Venuti (2002) argumentam sobre a presença do tradutor e defendem sua visibilidade, ainda que seu nome não apareça no texto. Segundo eles, o tradutor está lá, marcado por meio de suas escolhas linguísticas, ao adaptar o texto de partida ao de chegada, na omissão e/ou adição de itens lexicais/sintáticos, na (re)construção da comunicação narrativa.

Além da visibilidade do tradutor, a discussão acerca do *leitor implícito* cunhado por Booth (1961) e discutida por Schimid (2010) a partir da noção de autor implícito será importante para este trabalho, à medida que aponta que a imagem que o autor tem do destinatário é construída a partir de sinais indexicais específicos, bem como a imagem que o leitor reconstrói do autor ao ler o texto, pois o leitor infantojuvenil de *Lispector*, não foi o mesmo de Swift.

Ocuparão ainda o lugar entre interpretação e tradução os textos de Rosemary Arrojo (1992) que se utiliza principalmente das ideias de Derrida, enfocando, em linhas gerais, a questão da crença de que um texto possua significados estáticos e inalteráveis, de que se deve respeito ao texto, não interferindo no que diz. Arrojo (1992) demonstra que o leitor tem papel ativo na leitura, sobretudo porque está inserido num contexto diferente do contexto do produtor do texto.

Far-se-á uma incursão nas discussões relacionadas a literatura infantojuvenil a partir dos trabalhos de Nelly Novaes Coelho, Leonardo Arroyo (2013), Peter Hunt (1999) e Regina Zilberman (2003) e para os estudos de recepção do texto infantil as pesquisas de Mariza Lajolo (2007).

Para a discussão acerca de tradução de Literatura Infantojuvenil (LIJ), traremos as investigações de O'Connell (1999), Tabbert (2002), no que se refere à tradução de LIJ, reconhecida por eles como uma das mais exigentes e complicadas tarefas do tradutor, dado o desafio de usar a linguagem de forma lúdica e criativa com vistas a alcançar o mundo imaginativo das crianças.

Assim, este trabalho delinea-se em 4 capítulos, em que no primeiro retomo algumas questões já teorizadas por Seidel (2003) e Bishop (1998), mas que são importantes para este trabalho, a saber: a representação de um mundo imaginado e ao mesmo tempo real (pois dialoga com o tempo presente); a natureza satírica do trabalho de Swift (mantidas na adaptação de *Lispector*) e a inconstância do protagonista Gulliver (reforçada na reescritura de *Lispector*).

No segundo capítulo volto à dicotomia mundo real e imaginado, a partir da perspectiva do leitor que reconstrói esse mundo narrado a partir da sua experiência leitora (ISER, 1999). Reforço ainda que essa experiência leitora exige do leitor que lance mãos de estratégias que irão delinear conexões e possibilidades de combinação entre elementos do repertório (realidades histórico-sociais; político-econômicas) que podem não ser de conhecimento do leitor. Algumas conexões podem ser apreendidas por meio de imagens mentais, ou ilustrações. Volto a essa questão no capítulo 4.

No terceiro capítulo mostro que essas conexões realizadas na leitura acontecem em um texto específico — um texto adaptado, portanto manipulado por alguém. Uma presença discursiva que tem o poder de manter ou extrair o que o autor do texto de partida intencionou dizer. Mais ainda, decidir se manterá temas considerados tabus para o leitor infantojuvenil.

Para tanto, foi necessário investigar na teoria da Tradução como comumente se dá a Tradução de Literatura Infantojuvenil (TIJ), a partir de alguns pares teóricos – fidelidade x transparência; estrangeirização x domesticação; traduzibilidade x intraduzibilidade; literal x livre e o princípio da equivalência funcional e dinâmica.

Assim, no último capítulo, a partir de um quadro comparativo entre os textos de partida de Swift (TP) e o de chegada de Lispector (TC), mostro que a perspectiva adaptada de Lispector dá-se por meio de um texto retextualizado a partir de metáforas poéticas. Ela reconstrói todas as nove⁴ viagens do personagem Gulliver a partir de jogos mentais, de inferências, sem que para isso use ilustrações como o faz Oom (2014).

⁴ Reforço a quantidade de Viagens na narrativa, pois das 15 edições adaptadas ao público infantojuvenil, sua versão é a única que traz a narrativa dividida em quatro partes e a visita do protagonista a sete cidades e dois países.

2 VIAGENS DE GULLIVER: representação de um mundo real ou imaginado?

Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.

Umberto Eco

As Viagens de Gulliver é uma narrativa que traz as (des)venturas de um aventureiro cirurgião naval, Lemuel Gulliver, cujo maior interesse é desbravar terras desconhecidas. Estas terras (Lililipute, Brobdingnag, Laputa, Balnibardi, Glubbudrib, Luggnagg, Japão e o país dos Houyhnhnms) são reveladas ao leitor em quatro partes na narrativa, ao longo dos 16 anos e 8 meses que passou viajando, em um período que compreende de 1699 a 1715.

Na primeira parte da narrativa (Viagem a Lilipute), Gulliver descobre a ilha de seres minúsculos e nela experencia as mais diversas situações a que um gigante pode ser submetido, uma vez que é ao mesmo tempo admirado e temido. Na segunda parte da narrativa (Viagem à Brobdingnag), é o inverso da primeira: agora miniatura, é comprado pela rainha e humilhado de todas as formas. Na terceira parte (Viagem a Laputa, Balnibardi, Glubbudrib, Luggnagg e Japão), é preso por piratas, visita a terra onde tudo é disforme, a que faz experimentos com fezes humanas, inclusive para localizar criminosos, conhece a ilha dos feiticeiros e a terra dos imortais. Na última parte (Viagem ao país dos Houyhnhnms) conhece os seres mais racionais e sábios que poderia conhecer, os cavalos.

Mais instigante do que se aventurar nas peripécias de Gulliver é observar algumas incursões que o personagem, ou mesmo Swift na voz de Gulliver, faz: referências políticas e econômicas da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, ou mesmo questões moralizantes envolvendo conflitos bélicos por motivos torpes, a avareza, corrupção etc. serem tão atuais após três séculos.

Swift teve uma infância difícil. Seu pai morreu antes de seu nascimento, e sua mãe o abandonou para que uma enfermeira o sustentasse. Talvez seja por isso que Gulliver observe com admiração que em *Lilliput* uma criança nunca está "*sob qualquer obrigação para com o pai por gerá-lo, ou para a mãe por trazê-lo ao mundo*" (SWIFT, 2013, p. 65). Quando jovem, sob influência de seu parente distante, o estadista Sir William Temple, mostrou-se bem interessado em política, contudo, frustrou-se diante de falsas promessas, incluindo a dos principais ministros de

Estado e monarcas da Inglaterra. O que parece justificar a decisão de Gulliver em Lilliput "*nunca mais colocar qualquer confiança em príncipes ou ministros, onde possivelmente, irei evitar*" (SWIFT, 2013, p. 81).

Gulliver observa em sua terceira viagem à terra dos imortais⁵, como três reis ingleses, presumidamente, Charles II, James II e William III admitiram que "*eles jamais haveriam em preferir uma pessoa por mérito, a menos que por engano*" (SWIFT, 2013, p. 202). Isso explicaria a situação de Swift como um aspirante político. Segundo Bishop (1998), não é em vão que tenha coincidido o período das Viagens de Gulliver, 1699-1715, com a de seu próprio serviço na Inglaterra.

Em toda a sua vida Swift ressentiu-se profundamente que suas incursões iniciais na política tivessem sido tão ruins para ele e, em última análise, para aqueles cujo apoio ele precisava. Muitas das aventuras de Gulliver nas *Viagens* estão diretamente entrelaçadas nas controvérsias particulares que Swift experienciou, e apesar do interesse nestas questões entre os leitores de hoje poderem ser insignificantes, é justo dizer que o contexto geral para As Viagens de Gulliver é uma decepção. Quando os reis de Hanover (os primeiros dos Georges) chegaram ao poder em 1714, a carreira de Swift como escritor, historiador e satírico voltou-se contra os governantes da Inglaterra (SEIDEL, 2003, p.15).

Segundo Bishop (1998), Swift desconfiava do novo regime, considerando-o *materialmente obcecado e culturalmente privado*. Para ele, o período hanoveriano de governo ministerial corrupto, de ética dominada pelas finanças e de cultura popular degradada pesou consideravelmente na honra e integridade públicas. Tal colocação faz-se presente quando Gulliver explica aos cavalos em *Houyhnhnmland* que o primeiro ministro Robert Walpole (astuto, vaidoso e eminentemente poderoso) sintetiza os valores negativos da era:

Que esses 'ministros', tendo tudo à sua disposição, preservam-se no poder subornando a maioria de um senado ou grande conselho; e finalmente, por um expediente chamado de 'ato de indenização' protegem-se depois dos cálculos, e retiram-se do público, carregados com os despojos da nação (SWIFT, 2003, p. 269).

Swift escreveu ainda sobre a conduta de Robert Walpole como primeiro ministro do Reino Unido: "*Se for voraz, insolente, parcial, profundo amenizador das doenças públicas com remédios empíricos, falso, descarado, malicioso, vingativo, você infalivelmente encontrará a vida privada do maestro em responder tudo*". Walpole começou como tesoureiro (representado em Lilliput como Flimnap) na época em que Swift começou a trabalhar nas *Viagens*, e "*foi conivente com a mordomia de primeiro ministro da Inglaterra até o término delas*" (BISHOP, 1998, p.68)

⁵ Swift refere-se a *land of the dead* (terra dos mortos), mas que Lispector optou por traduzir de imortais.

Para Seidel (2003), muitos dos eventos das Viagens são fundamentais para compreender o domínio de Walpole na Inglaterra Georgiana, embora qualquer aplicação de uma alegoria política específica nas Viagens de Gulliver funcione melhor nas viagens a Lilliput e Laputa, à medida que suas aventuras detalham eventos e incidentes específicos da política inglesa. “*Geralmente, a ação alegórica em Lilliput coloca Blefuscu (França) contra Lilliput (Inglaterra) no que equivale a uma rivalidade prolongada, espelhando a Guerra da Sucessão Espanhola no início das décadas do século XVIII*” (SEIDEL, 2003, p. 32).

Segundo o pesquisador, a política em torno da ilha voadora de Laputa está centrada na reação de Swift à política colonial inglesa de 1720, especialmente a controvérsia da tentativa da Inglaterra em rebaixar a cunhagem da moeda de um centavo da Irlanda devido ao alto valor do cobre.

Especificamente em Lilliput, Swift encena temáticas políticas, tais como as desonestidades de ministros, as intrigas dos bajuladores da corte, as ascensões funcionais sem propósito e as paranóias dos julgamentos. Inclusive a literatura crítica afirma que os partidos *Tramsecksan* (salto grande) e *Salmseksan* (salto pequeno) descritos na narrativa são os *Tories* e *Whigs* da antiga Inglaterra Hanoveriana. A queda do catolicismo que marcou a história religiosa inglesa através dos séculos encontraria seu equivalente na noção absurda dos *Big Endians* (Igreja Anglicana) e *Little Endians* (seitas protestantes radicais) que debatem suas virtudes na forma como escolhem quebrar seus ovos.

Em Swift, enfim, a sátira dirige-se contra a própria humanidade, negando-se todos os valores, desejando o fim deste mundo miserável. Jonathan Swift, — clérigo humanista, fiel-infiel à Igreja da qual era sacerdote — é um dos maiores satíricos da literatura universal, talvez o maior de todos. As atividades febris e inúteis dos anões de Lilliput ridicularizam a vida parlamentar na Inglaterra do século XVIII e em todos os países e épocas de política constitucional e profissional. Esboçando esse panorama político, Swift lembrou-se dos seus tempos de panfletário a serviço do partido conservador dos Tories; é uma sátira mordaz contra os Whigs (CARPEAUX, 2008, p.308).

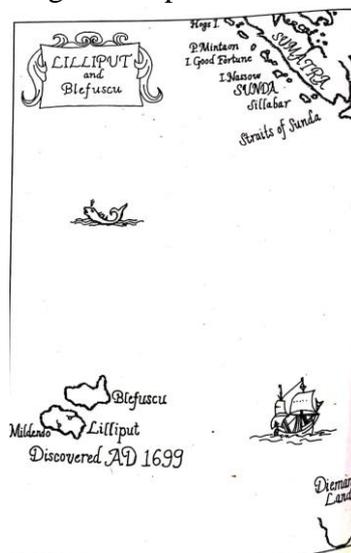
Na alegoria de assuntos que cercam o entreguerras do continente, Gulliver vê-se como pertencente ao exército de Lilliput, tendo “*razão para acreditar que eu poderia ser um dos maiores trunfos do exército, venceria tudo que trouxessem contra mim*” (SWIFT, 2003, p. 29). Observa, contudo, que os liliputianos mal conseguiam manter uma pessoa grande bem nutrida, e que, embora “*me fornecessem o mais rápido que pudessem*” (SWIFT, 2003, p. 30) seria “*muito caro, e poderia causar fome a toda cidade*” (SWIFT, 2003, p. 38). Tal discussão é semelhante à alegação frequentemente repetida por Swift de que um exército permanentemente alojado na Inglaterra recorreria a dívida nacional e perturbaria a economia, em detrimento de recursos mais bem gastos

na marinha. Não é em vão, por exemplo, que mais tarde Gulliver torna-se-á mais útil para *Lilliput* servindo de “baluarte naval”⁶, ao entrar em águas profundas e desativar o rival *Blefuscudian* (alegoricamente, a frota francesa).

As Viagens mencionam também disputas ideológicas entre civilizações ao longo da história. Gulliver critica de várias maneiras a política moderna, ética e inovações em ciência experimental, filosofia, economia, tecnologia, direito e medicina. A terceira viagem a Laputa, sobretudo, é o emblema de buscas modernas, e a atenção muito limitada dos Laputianos sugere estilos de vida moderna fortemente criticadas por Swift: um sentido distorcido de cultura, história e uma não generosidade de espírito.

Ao final das viagens, Gulliver incomoda-se que tanta viagem escrita imponha “*as falsidades mais grosseiras ao leitor ingênuo*” (SWIFT, 2003, p. 305) e afirma que “*refere-se apenas a fatos claros que aconteceram em tais países distantes, onde não temos o menor interesse, seja no comércio ou nas negociações*” (SWIFT, 2003, p.306). As alegações de Gulliver são difíceis de confirmar, uma vez que Swift certifica-se em colocar suas aventuras em lugares desconhecidos dos viajados pelos ingleses, Europeus, ou por qualquer pessoa em 1726, mas que “constam”⁷ em mapas e banhados por oceanos reais (índico, pacífico e mediterrâneo).

Fig 01: Mapa das cidades Lilipute e Blefusco



Fonte: Swift (2003, p.22)

⁶ Refiro-me à cena em que as flexas dos adversários eram impedidas de avançar na cidade porque batiam na barriga de Gulliver e caíam.

⁷ Gulliver registra em mapas os lugares conhecidos.

A página inicial das Viagens de Gulliver promete uma coleção de viagens para “Nações Remotas do Mundo”. Os leitores podem observar nos mapas de cada viagem retratada que *Lilliput* está localizada no entorno do Oceano Índico, a quilômetros do sudoeste de Sumatra e a oeste da ilha de Van Diemen e do continente australiano.

Brobdingnag é um portal proibitivo, misterioso e inexplorado para uma suposta passagem a noroeste do Alasca. *Laputa* tem a descrição de "partes desconhecidas" e aparece à deriva do Pacífico, bem ao leste do Japão. A última jornada de Gulliver para *Houyhnhnmland* o coloca fora da longa costa sul da Austrália, sob a atual Tasmânia e em águas próximas a cordilheira antártica.

2.1 A sátira das viagens e a linguagem satírica de Swift

Para Seidel (2003), não importa o quão engenhoso Swift se mostre em trabalhar os assuntos contemporâneos na narrativa de sua história de aventura em terras estranhas, o leitor geral certamente gravita em direção a mais atraente psicologia da miniaturização na primeira viagem, gigantismo na segunda, ilhas fantásticas na terceira, e animais civilizados na última. A visão satírica de Swift é universal demais para se perder em qualquer debate sobre particularidades históricas. Essas sátiras são atuais e refletem situações que vem piorando ao longo dos anos: “*Mas os homens degeneram-se todos os dias, simplesmente pela loucura, perversidade, avareza, tirania, orgulho, traição ou desumanidade de sua própria espécie*” (SWIFT, 2003, p. 264).

Em cada uma das viagens de Gulliver, mesmo que as terras sejam desconhecidas, há menção de que as coisas estavam melhores em um momento anterior. As instituições e os costumes eram menos “*ridículos, perversos e corruptos*” (SWIFT, 2003, p.117). Algumas passagens da terceira viagem, por exemplo, centram-se no tema da degeneração, tanto no sentido figurado (corrupção e depravação), quanto a alteração mórbida de um estado sólido para líquido. Gulliver encontra os imortais *Struldbuggs* na ilha de *Luggnagg* e fica ansioso para ver como os imortais se parecem, comportam e como têm assimilado as provações e oportunidades de viver eternamente. Descobre, contudo, que continuam envelhecendo como os mortais. O tema da degeneração humana está justamente no fato de que ainda que o corpo envelheça, não morre, não acaba, tal e qual as fraquezas humanas.

A visão de Swift dos *Struldbuggs* evoca uma onda de sátiras sobre a decadência dos sistemas humanos, tanto físicos como institucionais. Aos noventa anos perdem os dentes e o cabelo, não tem nenhuma distinção de gosto, mas comem e bebem tudo o que podem, mesmo sem sentir

sabor ou apetite. As doenças a que estavam sujeitos estão estagnadas, esquecem a denominação comum das coisas ao falar, os nomes das pessoas, mesmo amigos e parentes mais próximos.

Interessante que não é somente dos *Struldbruggs* esta condição degenerativa com o passar do tempo, perder toda a conexão habitual com a família, comunidade, nação, “*vivendo como estrangeiros em seu próprio país*” (SWIFT, 2003, p.214). Gulliver tem condição semelhante no final das viagens. Já em casa, com sua família, sente-se desconfortável, como se não pertencesse mais àquele mundo. “*Contra o tempo não há certo nem errado, nem antigo nem moderno. O tempo é essa condição onde o melhor só piora*” (SWIFT, 2003, p.308).

Ao longo das Viagens, os poderes de julgamento de Gulliver falham quase que totalmente em relação à sua necessidade de se tornar parte das culturas que encontra. Em *Lilliput*, ele é obcecado por honras; em *Brobdingnag* ele não suporta olhar-se no espelho porque sua pequenez lhe deu “*tão desprezível conceito de mim mesmo*” (SWIFT, 2003, p. 151). Em *Laputa* vive ansioso para participar de projetos absurdos e sem sentido, assume o comando de um esquema paranóico para descobrir conspirações políticas por meio das fezes de um suspeito. Em *Houyhnhnmland*, ele sente muita falta dos alimentos salgados, mas depois se acostuma “[...] *a tal ponto que passei muito tempo sem suportá-lo depois de voltar à Inglaterra*” (SWIFT, 2003, p.247). Começa a dançar como os cavalos dançam e quando volta para sua casa na Inglaterra, não suporta a proximidade com sua esposa, o modo como caminha com tabaco e o perfume de lavanda é agora para ele “*evitar o cheiro da espécie*” (SWIFT, 2003, p.310).

Gulliver é bem reflexivo quanto ao comportamento das espécies: comenta seu susto nas mãos de um enorme macaco em *Brobdingnag*: “*Isso me fez refletir como em vão é uma tentativa de um homem esforçar-se em fazer honra a si mesmo entre aqueles que estão fora de todos os graus de igualdade ou comparação com ele*” (SWIFT, 2003, p. 127-128), bem como tenta assimilar o quão deslocado fica quando está em casa. Ao explicar sua desorientação diante da pequenez do povo na Inglaterra depois de *Brobdingnag* — “*um exemplo do grande poder de hábitos e preconceitos*” (SWIFT, 2003, p. 153) — Gulliver revela um dos segredos satíricos das Viagens. “*Ao querer se tornar as coisas que ele descreve, perde a perspectiva e o julgamento que lhe permitem qualquer sentimento de contentamento em permanecer quem ele é*” (BISHOP, 1998, p.68).

Na última viagem, Gulliver encontra-se, pela primeira vez em suas aventuras, completamente à vontade entre os cavalos — “*Gostei da saúde perfeita do corpo e da tranquilidade da mente*” (SWIFT, 2003, p. 275). Não foi em vão que Swift escolheu cavalos para a civilização idealizada e utópica de Gulliver. Ele passou um tempo considerável com os animais, conhecia seus

hábitos e geralmente ficava feliz na presença deles, sob a ilusão de que eram tudo, menos animais. Inclusive quando o capitão português o resgata em sua última viagem, ele o responde como um *Houyhnhnms* responderia: “*Então eu me inclinaria como um animal que tinha uma pequena porção da razão*” (SWIFT, 2003, p. 285). Em outras palavras, Gulliver age como um cavalo, sua inclinação refere-se ao modo como os cavalos inclinam suas cabeças como sinal de respeito, agradecimento.

Segundo Bishop (1998, p. 121), Swift foi um dos satiristas em prosa mais experientes de todos os tempos. Seu estilo é marcado por qualidades que o distinguem de quase todos os outros. Excelente satírico, seu trabalho está lotado com a *sensação e textura da experiência real*. “*Qualquer alegação que Gulliver possa fazer no final das viagens para se retirar da desordem da vida são questionadas pela própria pressão das coisas que ele pensa que escapou*”. Gulliver entra no ritmo do Swift refletindo sobre o que está faltando em *Houyhnhnmland*:

Aqui não havia traficantes, censuradores, caloteiros, batedores de carteira, salteadores de estrada, desentendimentos, advogados, *gangsters*, políticos, violadores, assassinos, ladrões, virtuosos, sem líderes ou seguidores de partido e facção. Não encorajadores ao vício, por sedução ou por exemplos. Não há masmorras, machados, chicotes ou pelourinhos. Sem lojistas ou mecânicos fraudulentos; sem orgulho, vaidade ou afetação; valentões, bêbados, prostitutas ambulantes, ou pústulas: não há esposas lascivas, não são estúpidas, pedantes orgulhosos: nada importuno, arrogante, briguento, barulhento, rugindo, vazio, companheiros de juramento vaidosos; sem canalhas, levantados do pó pelo mérito de seus vícios, ou nobreza lançada por causa de suas virtudes: sem senhores, violinistas, juízes ou mestres da dança (SWIFT, 2003, p. 276).

Ao longo das Viagens, a linguagem determina o sentimento de (não) pertencimento de Gulliver e suas palavras tornam-se parte das circunstâncias que ele descreve. Quando um ser de seis polegadas sobe nele em Lilliput, reage como se sentisse um inseto em sua perna: “*Eu senti algo vivo se movendo na minha perna esquerda*” (SWIFT, 2003, p. 28). Mas assim que se acostuma à terra em que está, começa a reajustar suas expressões de acordo com o ponto de vista de seus anfitriões. Ele urina em espaços públicos e percebe como a multidão se dispersa para a direita e para a esquerda “*Para evitar a torrente que caiu com tanto ruído e violência de mim*” (SWIFT, 2003, p. 31).

A “água” de Gulliver é apenas uma “torrente” caindo com “barulho e violência” para os liliputianos, certamente não para ele. Ele muda sua perspectiva e linguagem nesta passagem. Transformações semelhantes ocorrem na segunda viagem quando Gulliver, agora minúsculo em comparação com seus anfitriões, refere-se a sua amante, *Glumdalclitch*, como apenas “*quarenta pés de altura, sendo pouco para a idade dela*” (SWIFT, 2003, p. 101), ou quando ele aponta para as

baleias do mar às margens de *Brobdingnag*: “Essas baleias que eu conheço são tão grandes que dificilmente um homem poderia carregá-las sobre seus ombros” (SWIFT, 2003, p. 116).

Os leitores ganham ao prestar atenção na maneira com a qual Swift manipula a linguagem e a perspectiva da narrativa. Na terceira viagem, por exemplo, Gulliver pensa introspectivamente sobre a etimologia de Laputa, que lemos facilmente como a palavra espanhola "prostituta."

Lap na velha língua obsoleta significa *alta*, e *untuh* um governador, a partir do qual eles dizem que a corrupção foi derivada *Laputa*, de *Lapuntuh*. Mas eu não aprovo essa derivação, que parece ser um pouco tensa. Eu me aventurei a oferecer uma conjectura do meu próprio erudito, que *Laputa* foi quase *Lap outed*; *Lap* significando corretamente a dança dos raios de sol no mar, e *outed* uma asa, que no entanto, eu não deveria intrometer-me, mas submeter ao leitor atento (SWIFT, 2003, p. 165).

É compreensível a paródia de erudição etimológica de Swift aqui, mas exatamente que tipo de experiência Gulliver tem em mente quando apela para o leitor criterioso? Ele é o único ocidental que já ouviu falar a língua. Como alguém mais no mundo teria alguma ideia sobre essas etimologias? Questiona-se, contudo, se Gulliver é realmente tão linguisticamente orientado, pois se orgulha em Lilliput em carregar "*o mais alto título de honra entre eles — Nardac*" (SWIFT, 2003, p. 58). Ao desembaralhar as letras o leitor fica com a palavra *canard*⁸, que acaba por questionar todo o empreendimento das Viagens serem ou não reais.

Talvez a melhor piada satírica de Swift às custas da linguagem — além de todos os fantasiosos anagramas e palavras sem sentido — ocorra na terceira viagem, quando Gulliver visita os *Luggnaggians* e tem de se abater com gestos rituais e frases bajuladoras aprendidas de cor: “*Ickpling glof throbb squutserumm blhiop mlashnalt, zwin, tnodbalkguf slhiophad gurdlubh asht*” e então, “*Fluft drin yalerick, dwuldum prastrad mirplush*, que significam *Minha língua está na boca do meu amigo*”(SWIFT, 2003, p. 207). A sequência de rabiscos realmente soam como se Gulliver falasse com sua língua na boca de outra pessoa.

Em *Houyhnhnmland*, Gulliver vê um cavalo em um campo que "*relinchava três ou quatro vezes, mas em uma cadência tão diferente, que eu quase comecei a pensar que ele estava falando para si mesmo em alguma língua própria*" (SWIFT, 2003, p. 226). Provavelmente já em sua última viagem, Gulliver não ouça mais do que o relinchar de cavalos, e impõe a esse sistema de som uma linguagem que ele pensa que fala e continua a falar quando finalmente volta para casa. O texto aponta apenas palavras que em sua ortografia soam como versões de sons de cavalo, sons que Gulliver começa a imitar e a descrever “[...] *Relinchando várias vezes por turnos e variando o som,*

⁸ Substantivo comum, tem no dicionário Cambridge a seguinte definição: história, relatório ou boato falso ou sem base, geralmente depreciativo.

que parecia quase articular” (SWIFT, 2003, p.227). Gulliver baseia-se aqui no que experimenta e acha que experimenta nos sons naturais de cavalos, tanto é que parece enlouquecer quando perde a capacidade de distinguir a linguagem dos sons.

No final de suas viagens, ele passa o tempo em seu estábulo conversando com cavalos: *“Meus cavalos compreendem-me razoavelmente bem; Eu converso com eles pelo menos quatro horas todos os dias*” (SWIFT, 2003, p. 228). Mas como Gulliver conhece a língua dos cavalos ingleses? *Houyhnhnmland*, segundo ele, está a milhares de milhares de quilômetros da Inglaterra. Teria então as conversas de Gulliver com os cavalos o mesmo *status* imaginário de seus outros empreendimentos e aventuras?

O que tinha sido uma história alegre e plausível de uma viagem inaugural de um jovem cirurgião de navio agora começa com a *vociferação* de um homem mais velho, obviamente perturbado, cujo vocabulário e elocuições traem um mundo particular de "Yahoos", "Houyhnhnms" e um conjunto de convicções paranóicas sobre a vida de como ser um inglês, um viajante e um escritor de memórias⁹ (SEIDEL, 2003, p.13).

Para o pesquisador, a edição de 1735 parece indicar que Gulliver escreveu todas as suas viagens somente depois de sua loucura. Tanto é que Swift inclui “uma carta do capitão Gulliver ao primo Sympson” na qual reclama que alguns de seus leitores *“são tão ousados a ponto de pensar que meu livro de viagens é uma mera ficção do meu próprio cérebro, e foram tão longe a ponto de sugerir que os Houyhnhnms e os Yahoos não são mais que meros habitantes de um mundo utópico”* (SWIFT,2003, p. 8).

Tal dualidade está longe de possibilitar uma afirmação definitiva, o que podemos afirmar com segurança é que a leitura dos relatos das quatro viagens explica algumas das informações que Swift permite divulgar, dentre elas a de que Gulliver parece ora estar lúcido *“Assim, amigo leitor, contei-lhe a história de minhas aventuras [...] preferi contar exclusivamente a verdade, pois meu objetivo é informar e não divertir”* (SWIFT, 2003, p. 304) , ora mentalmente confuso: *“Temi que meu cérebro fosse perturbado por meus sofrimentos e infortúnios”* (SWIFT, 2003, p. 230).

Não se sabe, contudo, quando as confusões mentais começam, mas muitos momentos possibilitam ao leitor perguntar sobre o *status* das viagens (se real ou fantasia paranóica). Por que, por exemplo, Gulliver, que tão facilmente nomeia os lugares que visita, num momento na terceira viagem fala de outras terras não mencionadas em sua história, mas que parece conhecer bem. Um deles é um lugar chamado *“Tribnia, pelos nativos chamado Langden”* (SWIFT, 2003, p. 194). Tal

⁹ What had been a breezy and plausible story of a young ship surgeon’s maiden voyage now begins with the ranting of an obviously disturbed older man, a man whose vocabulary and locutions betray a private world of “Yahoos” and “Houyhnhnms” and a set of paranoid convictions about life as an Englishman, a traveler, and a memoir writer.

colocação é para Seidel (2003) um anagrama "Grã-Bretanha, pelos nativos chamados Inglaterra". Assim como em sua viagem a *Brobdingnag* quando resgatado pelo capitão, diz: “*Eu pensei que já estávamos sobrecarregados com livros de viagens: que nada poderia passar agora que não fosse extraordinário*” (SWIFT, 2003, p. 151), faz-nos parecer ser Swift falando.

Ao lançar dúvidas sobre a sanidade de Gulliver no início das Viagens, Swift poderia abordar duas questões que atormentaram a recepção da obra. A primeira foi a noção de que os leitores realmente acreditavam que as aventuras eram reais. Swift, por exemplo, ficou particularmente surpreso quando seus amigos lhe escreveram na Irlanda, onde ele vivia em um abrigo, e lhes disseram que havia relatos de marinheiros na Inglaterra alegando terem navegado com o Capitão Gulliver. Em segundo lugar, embora Swift nunca tenha colocado seu nome em nenhuma parte das páginas de *Gulliver's Travels*, irritou-se com os leitores que disseram que seus pontos de vista sobre a humanidade e civilização europeia eram idênticos em todos os aspectos aos de Gulliver.

Certamente, a visão satírica de Swift era muito mais complexa da que de Gulliver, pois narradores confusos, loucos ou lunáticos aparecem também em dois de seus importantes trabalhos, “*Modest Proposal*” e “*A Tale of a Tub*”. Na primeira, um personagem propõe fazer um guisado da maior parte dos bebês da Irlanda para melhorar a balança comercial do país e na segunda, uma sátira religiosa, Swift define a loucura como uma espécie de autoconspiração imaginativa.

2.2 O Personagem Lemuel Gulliver

Gulliver é uma figura decididamente inconsistente nas viagens. Existem vários Gullivers, cada um capaz de ou sujeito a diferentes níveis de ironia e abuso satírico. Em vários momentos, Swift torna as respostas de Gulliver superficiais e pouco confiáveis como parte de um *design fictício* que permite que Gulliver mude de perspectiva e sensibilidade ao longo da narrativa. Procedimentos que Swift seguiu desde sua sátira inicial, *A Tale of a Tub*, em que a própria premissa da peça é manter o leitor inseguro quanto à legitimidade e até mesmo a estabilidade mental da voz falada.

Há comportamentos estranhos no personagem Gulliver, quando, por exemplo, confinado como um gigante em *Lilliput* tem de encontrar um lugar para despejar seus excrementos. “*Se eu não tivesse pensado que é necessário justificar para o mundo o meu caráter do ponto de vista da aparência e limpeza; o que diriam meus oponentes?*” (SWIFT, 2003, p. 36). O que faz Gulliver

questionar seu caráter nesta ocasião? Por diversas vezes encontramos um Gulliver instável, às vezes desconfortável em sua própria pele, e cujos vizinhos não se agradam; às vezes seguro de si e feliz:

Gozei de perfeita saúde física e de tranqüilidade espiritual. Não sentia a traição ou a inconstância de um amigo nem as ofensas de um inimigo. Não tinha oportunidade de subornar, adular ou intrigar para obter favores de algum homem ilustre. Aqui não havia médico para destruir meu corpo nem advogado para arruinar minhas economias. Nem informante para vigiar minhas palavras e ações ou inventar acusações contra mim, pago por alguém. Aqui, não havia engraçadinhos, censores, caluniadores, batedores de carteira, bandidos, arrombadores, procuradores, intrigantes, bobos, jogadores, políticos, assassinos, ladrões? (SWIFT, 2003, p. 176).

Gulliver menciona nos interstícios de suas aventuras que passou algum tempo em ações judiciais contra seus vizinhos, detalhes não revelados, mas para os quais ele empregou "*advogados em vão, sobre algumas injustiças que me foram feitas*" (SWIFT, 2003, p. 249). Ele ainda por diversas vezes põe em voga a credibilidade da classe.

[...] se meu vizinho deseja ficar com minha vaca, contrata um advogado para provar que ele deve tirá-la de mim. Eu, então, tenho de contratar um outro para defender meu direito. Ora, meu advogado vem praticando, quase desde o berço, a arte de defender a falsidade e por isso se sente como peixe fora da água quando tem de lutar pela justiça. Só se dedica a isso de má vontade. [...] Quando defendem uma causa, os advogados evitam cuidadosamente tocar no que realmente interessa. Mas são barulhentos, violentos e aborrecidos quando tratam de todas as circunstâncias que não têm nenhuma importância. Por exemplo, no caso que mencionei: eles nunca querem saber que direito meu adversário tem para reclamar minha vaca, mas se a vaca é vermelha ou preta, se os chifres são compridos ou curtos, e coisas assim (SWIFT, 2003, p. 166-167).

Critica também os juízes: "*São escolhidos entre os advogados mais experientes, quando se tornam velhos ou preguiçosos. Tendo passado a vida toda inclinados contra a verdade e a justiça, sentem a necessidade de favorecer a fraude, a falsidade e a opressão*" (SWIFT, 2003, p. 168).

Swift encontra maneiras de explicar na narrativa as sensibilidades de Gulliver. Um homem que absorve a experiência e não pode contemplá-la. Reage, mas não julga corretamente ou sensatamente. Às vezes é progressista, revolucionário, e às vezes simplesmente um tolo. Suas ideias e atitudes estão literalmente em todo o mapa. Em algumas ocasiões ele ataca cruelmente instituições europeias e inglesas como corruptas; em outras ele elogia sua pátria como a realização suprema da civilização humana. Em dado momento parece ter uma voz firme e conservada pela razão; outras parece infeliz e confuso. Muitas vezes suas observações são irônicas e contundentes, e com a mesma frequência são ingênuas e bobas. E apesar de Seidel afirmar que "[...] *diz coisas nas Viagens que são comprovadamente falsas e reconhecíveis como tal por qualquer leitor com meio cérebro*" (SEIDEL, 2003, p.15), vimos que tem um conteúdo satírico aplicável em várias situações do

cotiano, e que, portanto, não merecem a conotação pejorativa que o pesquisador dá à afirmação acima mencionada.

Quando Gulliver já de volta para casa ataca práticas coloniais e políticas das nações européias, ele absolve a Inglaterra “[...] *exemplo de sabedoria, cuidado e justiça*” povoa suas colônias somente porque sua nação envia para o exterior pessoas de “*vida e conversas sóbrias*” (SWIFT, 2003, p. 293), o que para Orwell (1971, p.112) é falso: “*a Inglaterra envia seus ladrões e abandonados para o exterior*”. Quando Gulliver fala das trapaças dos mortos infames durante sua estada no submundo em *Luggnagg* diz que “*eu não pretendo estar no meu próprio país, ao menos, nesta ocasião*” (SWIFT, 2003, p. 203), é precisamente isso que Swift pretende.

Gulliver contradiz-se várias vezes na narrativa. Descreve sua Inglaterra para o rei de *Brobdingnag* como “*a sede da virtude, piedade, honra e verdade*” (SWIFT, 2003, p. 112), depois em *Houyhnhmland* ataca sua terra natal e começa a “*pensar que a honra da minha própria espécie não vale a pena ser administrada*” (SWIFT, 2003, p. 257-258), e em seguida, ao ouvir os insultos do rei de *Brobdingnag* dirigidos a seus irmãos ingleses e europeus, ataca verbalmente o caos causado pelos armamentos modernos e o rei o repreende de novo:

O rei ficou horrorizado com a descrição que eu havia dado àqueles motores terríveis e com a proposta que fiz. Ficou surpreso com o quão impotente e rastejante um inseto como eu (essas foram suas expressões) poderia ter ideias tão desumanas, e parecer totalmente indiferente a todas as cenas de sangue e desolação que eu havia pintado como efeitos comuns dessas máquinas destrutivas, tais quais, algum gênio do mal, inimigo da humanidade, deve ter sido o primeiro inventor. O rei protestou, orgulhou-se quanto às novas descobertas na arte e na natureza, mas preferia perder metade de seu reino a divulgar tal segredo, ordenando-me que se valorizasse minha vida, nunca mais deveria mencionar essa história (SWIFT, 2003, p. 139).

Gulliver queixa-se dos princípios “estritos” do rei e exhibe uma lógica satírica tal como em sua definição de guerra e soldados para seu mestre *Houyhnhnm*: “*Um soldado é um Yahoo contratado para matar muitos de sua própria espécie, que nunca o ofenderam, a sangue frio*” (SWIFT, 2003, p. 247). Em *Lilliput*, aponta que falsos acusadores são responsabilizados em processos criminais, e que crimes de fraude e quebra de confiança são tomados a sério. Ele é até perspicaz o suficiente para reconhecer que os valores legais muito avançados que descreve como praticados em *Lilliput* quase nunca são praticados em relação a ele. Tais colocações reforçam que a percepção de Gulliver sobre instituições e práticas sociais e políticas é semelhante às de Swift.

Mas o que pensar de Gulliver quando diz, na terceira viagem, que tornou melancólica a perspectiva infeliz de pessoas que realmente reconhecem “*sabedoria, capacidade e virtude*” (SWIFT, 2003, p. 190)? Para Bishop (1998, p.97), “*parte do problema de Gulliver é que ele não*

consegue imaginar os leitores pensando muito profundamente sobre suas próprias inconsistências como personagem. Ele prossegue quase sem pensar e só pode imaginar a mesma resposta dos leitores”.

A questão é que essas inconsistências, incapacidades/fragilidades humanas ou simplesmente aventuras imaginadas de Gulliver acompanham toda a narrativa. Cavalos que ordenham vacas, colhem aveia, cortam feno, humanos que relincham como cavalos, condenam outros humanos pela cor de suas fezes, homenzinhos que travam guerras pela maneira como cortam ovos e matam por urinarem em locais públicos, dentre outras questões.

Para a crítica, o senso de desconforto de Swift com todas as coisas humanas — especialmente todas as coisas que o corpo humano faz — é um tema difundido nas Viagens de Gulliver, principalmente porque outros textos sobre viagens, reais e fictícias tendia a deixar as intimidades do corpo em segundo plano. Robinson Crusoe, de Defoe, por exemplo, não diz quase nada sobre o corpo exceto por como Crusoe o veste. Gulliver, por outro lado, já faz relatos sobre seus próprios excrementos e embaraços de sua sexualidade desde a primeira viagem: “[...] *naquele momento minhas calças estavam em condições tão deploráveis, que proporcionaram algumas oportunidades de riso e admiração*” (SWIFT, 2003 p.49). Em *Lilliput*, ele alega relutância em falar de algo tão indigno quanto suas fezes, mas diverte-se ao ver um funcionário público removê-las em carrinhos de mão. Em *Brobdingnag*, Gulliver mais uma vez pede desculpas quando se alivia no jardim de ervas, mas afirma que tais ponderações “*certamente ajudarão um filósofo a ampliar seus pensamentos e imaginação*” (SWIFT, 2003, p. 102-103).

Ao longo da narrativa, Gulliver sempre encontra uma maneira de mencionar suas funções excretórias e sexuais. Na passagem acima mencionada, em que as tropas do exército do imperador liliputiano passam sob suas enormes pernas e ele confessa que “*naquele momento minhas calças estavam em condições tão deploráveis, que proporcionaram algumas oportunidades de riso e admiração*”, o riso é compreensível, mas a admiração inquietante. Gulliver estaria referindo-se ao tamanho descomunal de suas genitálias?

A respeito das conotações sexuais de algumas passagens da narrativa, Orwell (1971) acrescenta que, em *Lilliput*, Gulliver vive na capital, *Mildendo*, que como um anagrama, divide-se como “*Dildo-men*”, o que equivaleria a “*o cara*”. Mais tarde, em *Brobdingnag*, o pequeno Gulliver torna-se um tipo de vibrador para as damas de honra na corte, uma das quais “*às vezes me punha montado em um de seus mamilos, com muitos outros truques, em que o leitor vai me desculpar por não ser mais particular*” (SWIFT, 2003, p. 128).

Gulliver ainda se envolve em uma confusão de adultério com a esposa do Lorde Tesoureiro Flimnap no saguão principal da casa. Em resposta à acusação do Lorde, diz que "*sua senhora tinha tido uma afeição violenta pela minha pessoa*" (SWIFT, 2003, p. 70) e desafia seus acusadores a rastrear qualquer visita "*anonimata*" (SWIFT, 2003, p.70). Ele se ofende quando questionam uma ligação sexual entre um homem de um metro e oitenta de altura e uma mulher de quinze centímetros, mas não lhe ocorre que alguém ficaria maravilhado com a fisiologia envolvida. Apenas se dá conta o quão sua sexualidade é motivo de discussão e preocupação em *Brobdingnag*, quando uma fêmea Yahoo muito jovem tenta montá-lo em Houyhnhnmland: "*Eu era um verdadeiro Yahoo em todos os membros e recursos, uma vez que as fêmeas tinham uma propensão para mim como uma de suas próprias espécies*" (SWIFT, 2003, p. 266).

Os *Yahoos* são a declaração mais acirrada de Swift sobre a forma física da humanidade: "*No geral, eu nunca vi em todas as minhas viagens um animal desagradável, ou pelo qual concebi uma antipatia tão forte naturalmente*" (SWIFT, 2003, p. 225) e Gulliver relutantemente faz a conexão com sua própria espécie "*quando eu observei, neste abominável animal, uma figura humana perfeita*" (SWIFT, 2003, p. 231).

Durante o curso das viagens, Gulliver transforma-se em um inimigo de sua própria espécie, de quem são os humanos, o que eles fazem, como eles se parecem e como eles cheiram. Aprendemos no final das viagens que ele está isolado de sua espécie: obsessivo-compulsivo, prefere a companhia de cavalos machos à sua família. Desta ele diz: "*Devo confessar abertamente que a visão deles me encheu apenas de ódio, aversão e desprezo, refletindo ainda mais sobre a aliança que tive com eles*" (SWIFT, 2003, p. 288). Daí questionamos como alguém que tinha orgulho de sua espécie, passa a ter uma sensação de não pertencimento, que em seguida vira nojo e finalmente ódio? Essa pergunta tem atormentado gerações de leitores de Swift e da versão adaptada de Lispector.

Seidel questiona se seria o caso de uma alienação corporal, uma forma de misantropia de Swift no comportamento de Gulliver, pois um pouco antes do lançamento das Viagens de Gulliver, quando essa questão o pressionou, Swift escreveu ao Papa para lhe esclarecer sua posição contrária a da de Gulliver. A carta não absolve Swift da misantropia; apenas refina sua particularidade:

Eu já odiei todas as nações, profissões e comunidades, e todo o meu amor é para com indivíduos; por exemplo, eu odeio a tribo de advogados, mas eu amo o Conselheiro X e o Juiz Y; assim com os médicos (não falarei de meu próprio ofício), soldados ingleses, franceses, escoceses e o resto. Mas eu odeio e detesto o animal chamado homem principalmente, embora eu tenha gostado de João, Pedro, Tomé e assim por diante (29 de setembro de 1725; Correspondência de Jonathan Swift, p. 103, *apud* SEIDEL, 2003, p.24).

Refletimos com isso o quão emblemático é o personagem Gulliver; e veremos mais adiante que toda confusão e desventuras vividas e questionadas por ele são mantidas no trabalho de Lispector. Apontaremos que parte desta contestação é esclarecida pela relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Desta interação surgem hipóteses contestadas e testadas no e pelo texto. Mais ainda, como os leitores são sempre atualizados ao longo dos anos, essas hipóteses estão sempre se atualizando.

3 NARRATIVIDADE: literatura, leitura e leitor

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Antonio Candido

Segundo Schmid (2010), duas concepções distintas da narratividade podem ser identificadas no estudo da literatura. A primeira configurou-se na teoria clássica da narrativa, particularmente nos trabalhos dos críticos alemães, muito antes do termo narratologia ter sido cunhado por Todorov, abrangendo a segunda concepção de narratividade.

Os primeiros estudos da narrativa começaram a partir da Poética de Aristóteles (1992), escritos em torno do ano de 335 a.C. A profundidade com que esse autor analisou a tragédia foi tão grande que até hoje permanece sendo uma obra de referência para seu entendimento. Posteriormente, o problema da narrativa foi retomado por Vladimir Propp (1983) que, analisando os contos de fada russos, lançou os alicerces da atual narratologia.

Todorov (1973), a partir da crítica literária, propôs uma definição da narrativa que aponta para uma divisão do enunciado narrativo em cinco macroproposições e explicita que:

Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; por ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. Há, por conseguinte, dois tipos de episódios na narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro (TODOROV, 1973, p. 124).

Em um trabalho posterior, Todorov (1973) destaca uma série de proposições narrativas denominadas de *Sequência Narrativa*. Mas para além da sequência narrativa, poderemos encontrar enunciados mais complexos, nos quais se agrupam, de maneira encadeada, mais de uma sequência. Tais enunciados serão denominados de *Textos Narrativos*.

Estes textos narrativos que apresentam um mediador entre o autor e o mundo narrado foi, segundo Schmid (2010), característica específica e definidora da narratividade na teoria clássica da narrativa. A essência da narração é revelada na refração da realidade narrada por meio do prisma do narrador e/ou tradutor /adaptador. Tal panorama vem ao encontro do argumento de Friedmann (1910 *apud* SCHMID, 2010) acerca da apresentação imediata da realidade no drama com a

mediação que acontece na narratividade. O “real” no senso dramático está na ação que está correndo agora, que testemunhamos e no desenvolvimento do qual no futuro participaremos. O “real” no senso épico, entretanto, não é primariamente a ação narrada, mas a narração em si (FRIEDMANN, 1910 *apud* SCHMID 2010, p. 25)¹⁰.

Trazendo para a prosa satírica de Swift, o real da sociedade inglesa dos séculos XVII e XVIII é apresentado ao leitor, sob a luz do narrador, do personagem que ora parece ser o escritor anglo-irlandês, panfletário político, poeta e clérigo Swift, ora o cirurgião aventureiro, personagem, Gulliver. No caso do nosso leitor infantojuvenil brasileiro, essa sociedade inglesa é apresentada sob a perspectiva adaptada de Lispector.

Assim, tão importante quanto falar do personagem Gulliver é apontarmos como ele é apresentado, percebido e recebido pelo leitor. Neste sentido, levantaremos hipóteses do que pode ser extraído e compreendido a partir do que é colocado no texto. O que está fora do texto, para além da experiência leitora, não podemos enumerar, pois não fizemos uma coleta de dados para este fim.

3.1 Estética da recepção e a experiência leitora: o leitor de ontem e o de hoje

Associada sobretudo ao nome de Hans-Robert Jauss, a Estética da Recepção surgiu na Alemanha Ocidental dos anos 1960, período marcado pelas revoltas estudantis e reformas que levaram à consolidação de ideias que vem se destacando na Teoria Literária. Altera substancialmente os estudos críticos, pois coloca o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história literária. Não submete a literatura a uma ótica determinista, pois a define como mecanismo capaz de afetar o destinatário, emocional e cognitivamente, ao lhe oferecer uma visão mais completa e aguda do “real”.

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post factum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores (JAUSS, 1991, p.24).

Focada, portanto, na figura do leitor, a leitura passa a ser vista como algo que pode confirmar ou destruir interpretações feitas anteriormente, e a participação ativa de seu destinatário

¹⁰ Tradução do grupo de pesquisa ANA - Amazônia, Narratologia e Anthropocene. Disponível no diretório CNPQ: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8391108588943407>

torna-se fundamental. Ainda que atemporal, a atualização dos textos literários, efetuada pelo leitor, autor, produtor, crítico e/ou tradutor que se posicionam de alguma maneira diante desses textos, é renovada a cada leitura. Há, assim, um contínuo atualizar-se, acompanhando fatos e épocas.

Confrontando o conhecido com o desconhecido, os leitores terão, então, condições de aceitar ou rejeitar o novo e, situando-se entre os que o aceitam ou rejeitam como leitura ou ideia, o *horizonte de expectativas* é evocado e depois destruído lentamente. Por isso, Zilberman (1989, p. 34) afirma que “*cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social — uma medida comum localizada entre essas reações particulares*. Portanto, o valor da obra decorre da percepção estética que ela é capaz de provocar, sendo que, nessa percepção, passado e presente são confrontados, pois, no momento em que a obra foi produzida, seus leitores possuíam determinados conhecimentos, que geraram determinadas expectativas e compreensão.

A leitura de uma obra literária será então sempre um desafio ao seu leitor. Nela, ele estabelece um diálogo consigo mesmo aceitando-a, reprovando-a ou mesmo respondendo aos questionamentos suscitados pela obra.

A respeito do papel da leitura e a função do leitor na concretização da obra literária, Iser (1999, p.103) discute o caráter emancipatório da leitura literária, à medida que a experiência estética liberta o leitor das limitações do cotidiano e, conseqüentemente, possibilita uma transformação social e a adoção de um novo paradigma. Para ele, “*o efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque — apesar de ser motivado pelo texto — requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes*”. Isso significa também que não considera o texto como um documento sobre algo que exista, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Em outras palavras, uma teoria ancorada no texto, ao passo que a teoria da recepção nos juízos históricos dos leitores. “*Uma teoria da recepção sempre se atém a leitores historicamente definíveis, cujas reações evidenciam algo sobre literatura*” (ISER, 1999, p.105).

Iser tem como base os pressupostos teóricos de Ingarden, cujo destaque é a existência de um objeto literário dependente da consciência do autor, o qual criou o objeto com intenção dependente do ato de leitura do leitor, por meio da *concretização*, que diz respeito à “*atividade do leitor, responsável pelo preenchimento dos pontos de indeterminações próprios ao estrato dos objetos apresentados*” (ZILBERMAN, 1989, p. 14). Tal colocação torna-se inquietante para esta pesquisa, pois o objeto literário de “*Viagens de Gulliver*”, dependente da consciência satírica de Swift,

concretizou-se na atividade leitora do leitor europeu do século XVIII e concretiza-se na atividade leitora do público infantojuvenil do séc XXI, por meio da consciência crítica de Lispector.

A tarefa da teoria do efeito seria, portanto, ajudar a fundamentar a discussão de processos individuais de sentido da leitura, bem como a da interpretação.

O efeito depende da participação do leitor e sua leitura; contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional. Tendo em vista a oposição entre efeito e explicação, tem dias contados a função do crítico como mediador do significado oculto dos textos ficcionais (ISER, 1999a, p. 34).

Ao tratar dessa noção, Iser (1999) retoma os conceitos de Ingarden (1930), sintetizando o pensamento do teórico e definindo a atividade do leitor como uma *concretização*, que se dá no preenchimento das lacunas ou dos vazios de um texto, o que deflagra o processo de comunicação próprio à literatura. A concepção de Iser sobre a concretização, ao contrário do que propunha Ingarden (1930), não considera unicamente a orientação que o texto impõe ao leitor, por meio dos pontos de indeterminação, pois, para Iser, um texto literário não é uma composição fechada; pelo contrário, contém lacunas e pontos de indeterminação que exigem a concretização do leitor e exercem certo efeito sobre ele.

Por outro lado, embora a teoria do efeito estético de Iser esteja apoiada no texto, considera que tanto este como o leitor trazem um *repertório* ou *elementos contingentes* de conhecimentos e normas sociais, éticas e culturais que interagem no momento da leitura. Esse fato acaba favorecendo “*um feedback constante de informações*” (ISER, 1999a, p. 124) sobre o efeito produzido, oferecendo ao leitor uma participação no processo de construção do sentido do texto. Assim, para o teórico, vale concentrar o interesse da análise em três problemas básicos: “*1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?*” (ISER, 1999a, p. 10).

Para Compagnon (2014, p. 151), essa interação pressupõe a noção de *leitor implícito*, que embora não seja real, existe como uma estrutura que antecipa a presença do receptor e orienta a leitura, permitindo “*ao leitor real compor o sentido do texto*”, de maneira passiva e ativa ao mesmo tempo. Desse modo, cada leitor é único e cada leitura diz respeito a uma percepção de mundo que lhe é apresentada e se essa apresentação for distorcida a leitura será diferente.

Segundo Iser (1999a, p. 79), a leitura deve ser vista como um ato mais importante que o simples completar de pontos indeterminados. Para ele, o sentido do texto é apenas concretizado na experiência do leitor implícito, que, ao buscar o elo entre o seu ponto de vista e o da estrutura da

obra, acaba, por meio da imaginação, “*captando o não-dado*”, proporcionado, assim, a recepção da obra que não se esgota em si mesma. No entender do teórico, o conceito de leitor implícito condiciona a atividade de constituição da estrutura do texto efetivada pelo leitor real por intermédio dos atos de imaginação. Esses atos o estimulam, criando a possibilidade de uma atualização histórica e individual para a obra literária. É esse conceito que permite projetar os efeitos do ato da leitura, os quais conferem cunho transcendental à obra.

O texto literário criado traz uma nova perspectiva para a realidade presente, produzindo sobre o leitor um efeito quando este atribui um novo sentido aos significados pré-existentes. O texto ganha, assim, o *status* de *acontecimento*, pois “*na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos são ultrapassados*” (ISER, 1999a, p. 12). O teórico esclarece, contudo, que a possibilidade de atualizar um fato antigo para a realidade atual exige do leitor que ele lance mão de *estratégias* que irão delinear conexões e possibilidades de combinação entre os elementos do *repertório* (normas de realidades sociais e históricas), pré-estruture o texto, com vistas a sua *realização*, que sintoniza o leitor com aquilo que emana do texto e favorece sua participação. Assim, segundo ele:

As estratégias precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção da equivalência. Elas também devem criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência. As estratégias organizam, por conseguinte, tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas (ISER, 1999a, p. 159).

Resta-nos então saber como o leitor infantojuvenil dará conta dessas estratégias e elementos do repertório. O texto e a leitura devem ser vistos como uma relação dialógica, uma vez que se realiza pela união da estrutura do texto, dada pelo ponto de vista do autor, ato de leitura do leitor e seu ponto de vista na construção de sentido. Nas palavras de Iser: o “*objeto estético do texto se constitui através dessas visões diferenciadas, oferecidas pelas perspectivas do texto*” (ISER, 1999a, p. 178).

Tal interação entre as perspectivas é, para o teórico, a gênese do objeto estético, pois é a partir dos diversos pontos de vista oferecidos pelo texto que o leitor se orienta para constituí-lo. Assim, partindo das várias visões encontradas no objeto literário, as perspectivas carecem de uma organização que regule e oriente a ação do leitor frente ao texto. Isso quer dizer que, ainda que apresentem estruturas distintas, as perspectivas do narrador, das personagens, da ação, da ficção e do leitor devem permanecer conectadas, formando um *sistema de perspectiva interna*, e uma

estrutura de *tema* e *horizonte*, a qual guia as atitudes do leitor em relação ao texto e ativa sua imaginação.

Assim, o leitor precisa fixar seu ponto de vista em determinada perspectiva, o tema é aquilo em que o leitor fixa sua atenção no momento da leitura, enquanto o horizonte abarca aquilo que se apresenta visível a partir de determinado ponto. Essa estrutura representa elemento importante para a combinação das estratégias textuais e a geração do repertório, pois ela tem como objetivo, *a priori*, organizar a relação entre texto e leitor, fator imprescindível para a compreensão textual.

O horizonte em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir de segmentos que foram tema nas fases da leitura. Se o leitor se concentra, por exemplo, em determinada conduta do herói, que para ele se torna tema, o horizonte, que provoca sua reação, sempre é condicionado por um segmento da perspectiva do narrador e da ação do herói.

Desse modo, a visão de mundo introduzida pelo autor no texto literário poderá, obviamente, diferir da visão de seu leitor, provocando choque entre seus respectivos repertórios, o que, por sua vez, acaba gerando *lugares vazios* que servem como estímulo para que o leitor busque a compreensão e a explicitação textual de maneira satisfatória.

Os lugares vazios são elementos que se apresentam no repertório e nas estratégias do texto, pois são construções que permitem ao leitor conectar, por meio das próprias representações, os vários segmentos estruturais que darão coerência ao texto. Por isso, como esclarece Iser (1999a, p. 156), “*o lugar vazio induz o leitor a agir no texto*”, pois, ao enxergar algo que não estava explicitado na estrutura textual, a partir das conexões que consegue estabelecer, sua perspectiva é transformada, graças às lacunas que vão se fechando.

Assim, ao mesmo tempo em que os lugares vazios estão na estrutura textual, eles anunciam o que está fora do texto e que deve ser substituído pela compreensão do leitor. Ao romper com a experiência do leitor, os vazios desviam o ponto de referência para o dito ou negado no texto, instruindo e regulando conexões e influências que se apresentam, devido ao seu ponto de vista cambiante. Logo, se por um lado a *negação* produzida pelo que está oculto na estrutura do texto obriga o leitor a reagir contra a interação organizada entre ele e o texto, por outro “*ela dá concretude ao lugar do leitor*” (ISER, 1999a, p. 171).

O texto é um exemplo de sugestões estruturadas para a fruição da imaginação do leitor, logo o sentido pode ser captado apenas como imagem, o sentido não é algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado. Logo, o leitor, ao realizar os atos de apreensão, produz uma situação

para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre o sujeito e o objeto. É por meio da leitura que os textos se tornam reais, ao estabelecer a definição na leitura, reconhecemos um mundo que, embora não exista e nos seja estranho, podemos compreender.

A relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

A intertextualidade e a validação de permanência e qualidade estética de uma obra seriam, dessa maneira, indicadores e operadores em uma crítica literária que pretende investigar a recepção. Ademais, a importância do contexto, leitor e obra, são de extrema importância para esse tipo de análise porque “*a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época o mesmo aspecto. [...] Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura*” (JAUSS, 1994, p. 26).

Metaforicamente, diferentes sons podem ser produzidos por meio de uma mesma partitura e cada nova leitura, cada leitor e cada época podem produzir combinações diversas que incorrerão em interpretações distintas de um mesmo texto literário. Se o texto é a partitura por meio da qual a obra pode ser produzida pelo leitor, há de se considerar a singularidade da interpretação e, portanto, de cada leitura, de cada encontro entre o leitor e o texto.

Essa relação intersubjetiva entre texto e leitor aponta para a subjetividade da interpretação, como uma qualidade que não pode ser arbitrária. Ainda que possamos pensar na atribuição de sentido subjetivamente construída pelo leitor, na sua relação com o texto, durante o processo de leitura, é de fundamental importância que se considere que o próprio texto literário, na sua estrutura formal, pressupõe um *leitor a priori* tanto em termos de público para o qual se dirige quanto à medida que pode convidar o leitor como personagem ou como espectador da trama que se desenrola.

Iser (1999) questiona que, se a interpretação tinha como tarefa captar a significação do texto, pressupunha-se que o próprio texto não podia formular a significação. Como a significação de um texto pode ser experimentada se, conforme supõe a norma clássica de interpretação, já estaria aí à espera apenas da explicação referencial? O processo em que tal significação vem a se manifestar antecede toda tentativa de interpretação. Em consequência, a constituição de sentido, apreendido

pela interpretação, deveria ter primazia. Se isso é verdade, a interpretação não deveria revelar apenas o sentido do texto a seus leitores, mas sim escolher como seu objeto as condições da constituição de sentido. Nesse instante, ela deixa de explicar uma obra e, em vez disso, revela as condições de seus possíveis efeitos.

Em face das muitas recepções de obras literárias, o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto. Mais instrutivo seria analisar o que sucede quando lemos um texto. Pois é só na leitura que os textos se tornam efetivos, e isso vale também, como se sabe, para aqueles cuja “significação” já se tornou tão histórica que já não tem mais um efeito imediato, ou para aqueles que só nos “tocam” quando, ao constituirmos o sentido na leitura, experimentamos um mundo que, embora não exista mais, se deixa ver e, embora nos seja estranho, podemos compreender (ISER, 1999a, p. 48).

Para Jauss (1994, p. 28), a obra não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas. Predispõe seu público para recebê-la de uma maneira definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão da subjetividade.

A estrutura formal do texto, a intenção do texto, seria, desse ponto de vista, o que antecede a experiência do leitor, no sentido de direcionar inclusive as sensações e a própria interpretação que será constituída. Uma conotação subjetiva que, embora importante, só poderá ser considerada posteriormente nessa relação; como se o encontro entre leitor e texto fosse conduzido pelo texto.

Para este estudo, entretanto, questionamos se não poderíamos pensar em um encontro intersubjetivo entre leitor e texto que não fosse direcionado nem pelo texto nem pelo leitor, mas pela experiência que emerge desse “entre” da relação. Deixemos essa menção em suspenso, para que possamos discuti-la mais adiante em vista de outras afirmações feitas por outros autores.

O que nos interessa nessa inquietação é que embora devamos dar ênfase para a recepção do texto como uma das variáveis na constituição da obra literária, devemos, ao mesmo tempo, tomar cuidado para não nos valermos da subjetividade como um *a priori* e esquecermos a obra e a intenção implícita ou explícita do entorno de um leitor específico, de uma história da recepção de determinada obra que envolverá a intertextualidade e condições sócio-históricas contemporâneas àquele que recebe, ou mesmo a recepção de uma história factual como no caso das Viagens de Gulliver, cuja ficção da narrativa, não é totalmente uma ficção, e o leitor precisa dar conta e/ou ser chamado à atenção, caso contrário, o cunho moralizante e reflexivo da obra perderá seu propósito.

Além da subjetividade do leitor e da estrutura formal do texto, o contexto atual que cerca o leitor que receberá a obra e o contexto em que fora produzida, pressupondo um leitor — que nem sempre é o que encontrará —, precisam ser avaliados.

Três fatores fariam parte das estratégias com as quais o escritor ficcional conta para predispor o leitor em uma espécie de condução diante da obra, uma tentativa, portanto, de objetivar a expectativa do leitor:

Em primeiro lugar a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. Esse terceiro fator inclui ainda a possibilidade de o leitor perceber uma nova obra tanto a partir do horizonte mais restrito de sua expectativa literária, quanto do horizonte mais amplo de sua experiência de vida (JAUSS, 1994, p. 29-30).

Esse horizonte de expectativas do público, pressuposto pelo escritor, terá sua validação ou sua recusa se contrapusermos ao efeito sobre o *público empírico* que se define como aquele que efetivamente recebe a obra. Essa distância pode ser pequena em textos que não exigem do leitor nenhuma mudança de horizonte e não causam estranhamento porque, de certa forma, há uma identificação entre a expectativa pressuposta pelo texto e a expectativa causada por ele, satisfazendo e confirmando aquilo que é familiar ao leitor. Inversamente, pode-se “*avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial [...] experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção.*” (JAUSS, 1994, p. 32).

Tal colocação vem ao encontro do que este trabalho se propõe a afirmar. O estranhamento que as aventuras de Gulliver causam no leitor precisam ser desvelados por esse leitor, caso contrário, este não verá a obra como de cunho histórico moralista, apenas como entretenimento. Gulliver seria visto apenas como o gigante atrapalhado que derruba tudo o que vê a frente, teme não pisar em alguém, cuja barriga, enorme, serve para as crianças brincarem de trampolim e de escudo contra as flexas lançadas pela cidade rival. Dado o seu tamanho, não poderia banhar-se na praia, pois a água inundaria a cidade, seu porta-moedas é visto como um banco portátil, e, quando miniatura, passa a ser objeto de estimação da princesa e quase morre do coração quando em uma plantação de trigo escuta um estrondo de um trovão que para ele eram monstros tentando capturá-lo, e que, na verdade, eram os habitantes de Brobdingnag que se aproximavam; ou mesmo as imagens alegóricas e o apelo ao fantástico, principalmente com o uso de animais como personagens — os

cavalos no país dos Houyhnhnms.

A esse respeito, as colocações de Iser no que se refere a obra literária como detentora de dois polos – o artístico e o estético – vem ao encontro deste debate. O primeiro designaria o texto criado pelo autor e o segundo a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto nem com sua concretização.

[...] pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadas do leitor. (ISER, 1999a, p. 50)

Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica. Sucede uma interação na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a mensagem coincide com o sentido da obra. Se isso é verdade, temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundem nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor. *“Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto”* (ISER, 1999a, p. 5).

3.2 Crítica da resposta do leitor e a teoria da recepção na literatura infantojuvenil

A importância da crítica à resposta do leitor na literatura infantojuvenil pauta-se em duas questões fundamentais, uma sobre a literatura e outra sobre seus jovens leitores: quem é o leitor infantil implícito inscrito no texto e como os leitores infantis reais respondem durante o processo de leitura.

A leitura, portanto, não é a descoberta do significado (como uma espécie de escavação arqueológica), mas a criação dele. As preocupações centrais das abordagens orientadas para a resposta concentram-se em o que constitui a fonte do significado literário e qual é a natureza do processo interpretativo que o cria. Ambas as questões são fundamentais para a leitura dos jovens leitores.

A leitura e a resposta do leitor infantil merecem destaque nas pesquisas de Benton (1993) sobre a complexidade do campo que inclui teorias de como as crianças vêm o processo de ler ficção, como se desenvolvem como leitores de literatura e como os textos podem ser mais bem compreendidos do ponto de vista de suas respostas. Explica ainda que a literatura infantil é mais suscetível à censura e alteração, pois obras originais são modificadas em edições subsequentes para se adequarem ao público leitor, a padrões sociais vigentes e, inclusive, para satisfazer as exigências do mercado.

A importância da crítica à resposta do leitor na área da literatura infantil reside em o que ela nos diz sobre duas questões fundamentais, uma sobre a literatura e a outra sobre seus jovens leitores: quem é o leitor infantil implícito inscrito no texto? Como os leitores infantis reais respondem durante o processo de leitura?¹¹ (BENTON, 1993, p.7).

Os principais defensores da crítica da resposta do leitor reconhecem que texto e leitor complementam-se. Entendem que a atividade secreta do processo de leitura envolve o que os leitores dizem ou escrevem e/ou desenvolvem por meio de suas experiências estéticas. Qualquer que seja a orientação particular do crítico de resposta do leitor, uma questão central se repete: o mistério pelo qual os leitores realmente experimentam.

Regan (1998) explica como a crítica da resposta do leitor e a teoria da recepção estão preocupadas principalmente com o tipo de leitores que vários textos parecem implicar, os códigos e convenções para os quais os leitores referem-se a compreender os textos, o processo mental que ocorre quando os leitores se movem por meio de um texto e as diferenças sociológicas e históricas que podem distinguir uma leitura de outra. No entanto, a literatura infantil possui algumas particularidades em si que também precisam ser levadas em conta.

Existem muitos fatores que podem afetar a recepção de um texto pela criança: o grau da competência ledora, as circunstâncias de leitura, a relação do leitor com o autor, a expectativa do leitor, o conhecimento ou a experiência de o próprio leitor fazer associações etc. Afinal, antes de nos tornarmos leitores, precisamos passar por vários estágios de desenvolvimento: físico, intelectual, emocional, social, moral, espiritual e aqueles que dizem respeito à personalidade e linguagem.

Todos esses estágios vão moldar as personalidades das crianças, quem elas são e, inevitavelmente, como elas entendem e interpretam textos. As crianças precisam, portanto, desenvolver estratégias de leitura crítica, se quisermos evitar que a leitura se torne outro tipo de

¹¹ The importance of reader-response criticism in the area of children's literature lies in what it tells us about two fundamental questions, one about the literature and the other about its young readers: who is the implied child reader inscribed in the text? How do actual child readers respond during the process of reading?

consumismo em que a qualidade dos textos não importa. Regan (1998), por exemplo, propõe que os adultos devem apontar a intertextualidade onde quer que existam nas histórias, para que os jovens leitores possam reconhecer este dispositivo e torná-lo literatura infantil.

Os códigos e convenções aos quais os leitores se referem para compreender o texto também são pontos discutíveis quando se fala de literatura infantil. Fish (1980) aponta que o que leva o leitor a ter respostas é um conjunto de "estratégias interpretativas" que internalizam e aprendem a aplicar em situações particulares, afetadas pela linguagem e pelo vocabulário, uma vez que cada grupo etário tem linguagem própria. Na tradução infantojuvenil, então, quando novos conceitos são expressos em novas palavras, o novo texto tem nova mensagem, com novo propósito e novo significado que não está somente entre as páginas de um livro.

Aidan Chambers (2008) desenvolve sua teoria do "leitor no livro" explicando que estilo, ponto de vista, expectativas e manipulações e outros elementos literários ajudam a crítica (e pode ser acrescentado, o tradutor) a identificar o tipo de leitor que o texto procura. Chambers acredita que todos os textos infantis têm um leitor implícito e que esta ideia evoluiu a partir do entendimento de que os autores criam relações com os leitores para descobrir os significados do texto. Este é para Iser uma criação do texto porque induz o leitor por meio de estruturas convidativas chamadas de "lacunas". Ambos, Iser e Chambers, vêem os textos como dinâmicos, propositadamente escritos com "lacunas" e em constante mudança porque o leitor é convidado a interpretá-los. No entanto, tais lacunas, como referências ou intertextualidades, produzirão diferentes respostas, porque nem todo leitor preencherá as lacunas da mesma maneira, o fará de acordo com sua própria experiência.

Esta noção está próxima do que Fish (1980, p.331) diz sobre interpretação — a ideia de que todos nós pertencemos a uma comunidade interpretativa, na qual compartilhamos "*estratégias interpretativas*" que nós, como leitores, internalizamos e aprendemos a aplicar em situações particulares. Empregamos discursos diferentes de acordo com quem somos: "*homens, tradutores, ingleses, leitores, fãs de certos autores, etc. Empregamos diferentes discursos e estratégias ao traduzir para crianças*". O tradutor precisaria atentar, por exemplo, se algumas "*indeterminações e lacunas*" criadas pelo autor para serem decodificadas pelo leitor adulto serão eliminados do texto de chegada e em que medida devem ser eliminadas.

O leitor é tão ativamente envolvido nesta construção de significado, que a figura do autor (como produtor de significado) seria descartada aos olhos de Barthes (2004), que inclusive sugere sua "morte". O que ele diria, então, do tradutor? Sobretudo porque as decisões adotadas por um tradutor afetam como os leitores reagem e entendem o texto de chegada. Já é comprovado nos

postulados de Nida (1965), por exemplo, que a leitura de textos em que nomes próprios são traduzidos favorecem a memória e identificação de personagens e lugares, assim como textos com referências culturais desconhecidas dificultam a memória e compreensão geral em jovens e crianças, porque não os considera revelante. E essa relevância só se manifesta porque eles compreendem o texto.

Oittinen (2000, p.37) defende que o leitor infantil “*pode muito bem não estar disposto a ler o texto traduzido se o achar estranho demais*”, daí decorre o argumento de que a tradução para crianças inevitavelmente se torna uma atividade “culpada” de domesticação textual, sugerindo que tradutores de literatura infantojuvenil devam aproximar-se desses jovens leitores, de sua própria cultura.

Como este trabalho não é nem sobre os estudos da Tradução nem sobre Linguística Textual, mas sobre um “entre lugar”, pois versa sobre a recepção de um texto literário escrito traduzido e adaptado para um público leitor específico, deter-nos-emos a algumas contribuições teóricas pontuais, no que diz respeito a tradução como retextualização, mais bem discutida no capítulo 4.

4 A TRADUÇÃO DA LITERATURA INFANTIL: dialogismo, ideologia do tradutor e a responsabilidade do leitor

Eu te conheço até o osso e por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti. Só há uma coisa que me separa de você: o ar entre nós dois. Às vezes para ultrapassar esse quase cruel afastamento, eu respiro na tua boca que então me respira e eu te respiro. Mas só por um único instante, senão sufocaríamos-nos: seria o castigo que se recebe quando um tenta ser o outro.

Clarice Lispector

Neste capítulo, pretendo analisar o ato da tradução como uma difícil negociação entre uma transparência ideal e tentação de “enganar” o leitor que não tem acesso ao texto original — o que perpassa pela competência tradutória do tradutor — que discutiremos mais adiante.

A história aponta que Platão dizia que a mentira é uma parte constitutiva da atividade poética e que se o tradutor não fosse poeta, correria o risco de ser um tradutor ruim. Tal questionamento é levantado posteriormente por um grupo de teóricos que dizem não se tratar de mais uma variação sobre a metáfora no provérbio *traduttori traditori*, que supõe que o tradutor trai a autoridade do autor ou do texto ao impor explicitamente a própria autoridade, autorizando-se pelo conhecimento da língua do texto que ele traduz.

Entre o imperativo de fidelidade absoluta que caracteriza as traduções de textos religiosos ou jurídicos e a procura por efeitos retóricos e poéticos, tão frequentes nas traduções com fins comerciais ou publicitários, o tradutor oscila entre duas línguas. Nesse espaço entre línguas, o tradutor manipula não só o leitor, mas também o próprio texto. Aí aparece outra acepção do termo manipulação, no sentido de engano.

Segundo Cyril Aslanov (2015), linguista e tradutor franco-israelita, a manipulação no ato da tradução não se restringe ao trabalho do tradutor frase a frase, palavra a palavra. Ela também pode incidir sobre o conjunto constituído pela versão final do texto. Na história das traduções, nota-se uma oscilação entre textos traduzidos que se fazem passar por textos originais, textos originais que seus autores disfarçam de textos traduzidos de um original supostamente antigo (para receber mais respeito da parte do público), versões de segunda mão efetuadas de uma terceira língua e vendidas como traduções do texto original e traduções deliberadamente infiéis. Para o tradutor, essas manipulações repercutem no estatuto ontológico do texto e lançam dúvida sobre sua autenticidade,

honestidade do tradutor e legitimidade da tradução em geral. Visão esta que Schnaiderman pesa ao tradutor:

Os limites da tradução são única e exclusivamente os limites da competência do tradutor, desde que não se considerem fatores contingentes como o tempo disponível, possibilidades de reflexão etc. Um bom tradutor, um grande tradutor, pode ter diante de si problemas difíceis para os quais ele não encontra solução hoje, e que ele não conseguirá resolver amanhã, porém mais dia menos dia, enquanto ele tiver vida, acabará fatalmente chegando a um resultado para muitos problemas “insolúveis”, e esta será a sua solução para o desafio da tarefa (SCHNAIDERMAN, 2015, p.25).

Sabendo as duas línguas postas em contato no momento de tradução, o tradutor tem uma superioridade objetiva sobre o autor do texto de partida que está transpondo para outra língua e sobre o leitor do texto de chegada. Os abusos de poder consecutivos a essa superioridade intelectual são quase inescapáveis, a não ser que o autor do texto conheça a língua de chegada ou que os leitores conheçam a língua de partida, daí a tradução seria dispensável.

Não existe entre línguas precisões lexicais, semânticas e/ou de tom exatas, busca quase geral de quem inicia na atividade tradutória, o que torna muitas vezes o texto duro ou explicativo demais. O tom, à luz de Schnaiderman (2015), requer uma preocupação com o efeito artístico do texto que implica relativa liberdade quanto à semântica. Não basta transpor um texto em linguagem gramaticalmente correta. Cada grupo¹² tem a sua, específica, a ser captada e transmitida na língua de chegada. A esse respeito de tradução como ato linguístico, semântico e de tom, uma fala de Plaza é pertinente:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (PLAZA, 2001, p. 18).

Schnaiderman (2015) aponta para o fato de traduções francesas geralmente “amaciarem” Tolstói, atenuando-lhe a rispidez, o tom de franqueza brutal com que muitas vezes se expressava. Berman (2007) aponta que o ato de traduzir deve levar em conta que, ao tratar das letras nas traduções, o autor não a vê como uma fidelidade palavra a palavra, mas como um apego forte ao original, de modo a ressaltar o que há de latino na língua francesa, quando se trata de um texto romano, ou o seu lado britânico, no caso de um autor inglês. Tem-se assim algo bem semelhante à famosa afirmação de Walter Benjamin, no sentido de que era preciso sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão quando se traduzia das respectivas línguas.

¹² Seria o caso dos jargões profissionais.

É válido mencionar que essa assertiva de Benjamim foi também manifestada por Haroldo de Campos, cuja concepção da tradução como “transcrição” parece, à primeira vista, ser o oposto da teorização de Berman. Para Campos (1998, p.82), “*todo o tradutor tem que transcriar, excedendo os limites de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando uma perda, com uma intromissão inventiva, até que o desatine, transformar o original na tradução de sua tradução*”.

Berman (2007, p.34) afirma inclusive que a liberdade que se tomava com os originais para torná-los palatáveis ao gosto francês chegava a “extremos ridículos”. Segundo ele, este etnocentrismo das traduções francesas teve consequências perniciosas nos países cujo mundo intelectual tinha Paris como centro da irradiação cultural. “*Etnocentrismo significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexados, adaptados, para aumentar a riqueza dessa cultura*”.

O que seria então importante conservar na tradução? Aliás, em teoria da tradução literária, muitos têm o ponto de vista de que, frequentemente, é preciso ser “violento” com a língua para qual se traduz, a fim de transmitir melhor o espírito do original (encarada por este prisma, a boa tradução torna-se até um fator de enriquecimento da linguagem literária).

Bassnett (1980) esclarece que para se traduzir bem um autor, em princípio, é preciso identificar-se como o original. O texto traduzido é como que a expressão de uma segunda natureza do tradutor, mas, ao mesmo tempo, o autor da obra é um outro, não se pode acampar as suas idiossincrasias, os seus rancores e preconceitos. O que foi preciso ser pensado por Schnaiderman na sua tradução de Dostoiévski. Segundo ele, não há como aceitar o seu chauvinismo grão-russo, o seu antissemitismo e a sua prevenção contra os poloneses.

E, ao mesmo tempo, tenho que dá-lo, na língua de chegada, em todo o seu furor e desvario. Afinal, a literatura não pode ser reduzida à amenidade dos jogos florais. Por conseguinte, em lugar de uma simples identificação, acaba-se tendo uma relação de amor e ódio. Chega-se, até, a uma nova categoria: a tradução raivosa, isto é, aquela que se faz com raiva do autor (SCHNAIDERMAN, 2015, p.107).

Na esteira da difícil e *raivosa* tradução de Dostoiévski, pensamos no difícil trabalho de Lispector que ao lidar com o texto satírico de Swift e verter para um jovem leitor brasileiro todas as colocações engenhosas e irônicas de Gulliver, de modo a não reduzir a obra *a amenidades dos jogos florais* a que Schnaiderman se referencia, ou mesmo *infantilizá-la* (CUNHA, 1990, p.20). Veremos, contudo, que a edição para jovens leitores é uma versão completa. Mesmo sem notas explicativas e

com várias supressões, o leitor poderá ter acesso a todas as (des)aventuras do protagonista Gulliver, pois todas as viagens são mantidas.

Como esta tese não tem o objetivo de discorrer somente sobre as teorias da tradução e da adaptação, deter-nos-emos a elencar apenas alguns pontos divergentes e convergentes, primeiramente porque nos propomos a discutir uma obra traduzida e adaptada e segundo porque, como lembra Mundt (2008), não se pode estabelecer fronteiras rígidas entre uma e outra. Inclusive na tentativa de orientar o trabalho dos tradutores, a pesquisadora elenca algumas formas de adaptação possíveis no campo da literatura infantil a partir de seu referencial teórico:

[...] quando se trata apenas de um termo ou expressão, a utilização do termo acrescentando uma explicação no próprio texto; a substituição do termo/expressão por um conteúdo explicativo (tradução explicativa); a omissão do termo/expressão, o que pode ser problemático e obrigar à reformulação do conteúdo no qual ele está contido; a utilização de uma explicação externa ao texto; o uso de um termo equivalente; o uso de um termo semelhante; a simplificação, ou seja, o uso de um conceito mais geral no lugar de um específico; a localização ou domesticação, processo em que todo o conteúdo é aproximado do ambiente cultural do leitor da tradução (AZEVEDO, 1988 apud MUNDT, 2008, p.01).

Como mencionamos anteriormente, a história dos estudos de tradução tem sido dominada por discussões sobre os possíveis méritos da tradução palavra-a-palavra versus sentido-para-sentido, traduções formais versus traduções dinâmicas, semânticas versus comunicativas, ou estrangeirizadas versus traduções domesticadas. No entanto, aplicando o conceito de dialogismo de Bakhtin nas traduções/adaptações das Viagens de Gulliver evidencia-se que a tradução é um contínuo que muda com o tempo, e nunca um projeto finalizado. O objetivo principal deste capítulo é, portanto, refletir sobre as formas de quais faixas de significado são estreitadas, expandidas ou refratadas no processo de tradução e como a tradução afeta a compreensão dos jovens leitores sobre os textos.

Atenção especial será dada à tradutora e adaptadora Clarice Lispector, não como mera participante no processo de leitura, mas componente ativo na construção do significado dos textos. O capítulo 4 lidará com a relação por vezes desigual¹³ entre o escritor adulto (Jonathan Swift), a tradutora e adaptadora adulta (Lispector) e o público leitor infantojuvenil.

As seções seguintes apresentarão uma revisão de literatura sobre a tradução de literatura infantil, apontando os desafios específicos da tradução para crianças e discutindo a abordagem

¹³ Relação esta que permeia a inquietação de nossa pesquisa, pois coloca em cena em que medida a adaptação de Lispector, inclusive com a redução significativa de texto, não afeta a compreensão da narrativa intencionada por Swift. Seriam os leitores da língua de partida os beneficiados das paródias propostas pelo autor, ou as adaptações dão conta desta informação?

dialógica da tradução, com base em teorias desenvolvidas por Oittinen e O'Sullivan, para em seguida, no capítulo 5 enfocarmos o trabalho do tradutor, analisando o impacto que a adaptação pode ter na percepção dos leitores e recepção de um texto, e como a teoria da tradução como retextualização pode ajudar os tradutores a entender as possíveis respostas do leitor infantojuvenil.

4.1 Em busca de uma definição para a literatura infanto juvenil (LIJ)

Entre as muitas questões que cercam a área, a busca por uma definição que possa contemplar a multiplicidade de elementos envolvidos na literatura infantojuvenil é talvez o tópico mais complexo nas discussões sobre esse tipo específico de texto. No Brasil, podemos acrescentar a essa questão a variedade terminológica usada para tratar este mesmo objeto de estudo. Em inglês, o termo “Children Literature” refere-se à literatura escrita e/ou direcionada para crianças, enquanto no Brasil a nomenclatura voltou-se para jovens também: “infantojuvenil”, “infantil e juvenil”, “Infantil” e “Juvenil”, bem como se tende a generalizar os campos de tradução de literatura infantil e tradução de literatura juvenil.

A definição de “criança” e, portanto, “infância” é declarada como sendo problemática, uma vez que são conceitos instáveis que variam ao longo do tempo. Arelado a essas dificuldades está o conceito de “literatura” que contribui para incentivar ainda mais o debate, uma vez que a questão da literariedade, característica intrínseca dos textos literários, pode ser considerada irrelevante em um texto cujo objetivo seria visto apenas para fins didáticos. Neste diapasão, o termo “juvenil” parece contribuir ainda mais para a fragmentação dessa área de pesquisa, uma vez que não há classificações e parâmetros precisos em relação à delimitação de quando a infância se inicia, termina e quando a juventude inicia, termina e quais temas e textos literários destinar para cada um desses grupos.

Zohar Shavit (2003) aponta que a fragmentação da pesquisa acadêmica sobre LIJ deve-se às fragilidades do campo e que até há poucos anos não era objeto legítimo de estudo respeitado, ao contrário, era tolerado e percebido como um campo de pesquisa periférico, inferior. O autor afirma ainda que, apesar de ser um campo pouco explorado pelos estudiosos, é complexo e promissor como área de pesquisa devido às complexidades das relações envolvidas e à verificação dos mecanismos e dinâmicas em que a literatura infantil ocorre, “*nenhum outro campo nos permite investigar o mecanismo da cultura, manipulações sociais e procedimentos sociais da maneira como a literatura infantil faz*” (SHAVIT, 2003, p.13).

Poderíamos enumerar uma série de fatores que levaram a LIJ a ser negligenciada por tanto tempo pela Academia, mas nos deteremos ao relacionamento com seu público-alvo específico (crianças e jovens), cujas habilidades cognitivas, para alguns teóricos, são consideradas limitadas para textos complexos e por acreditarem que o rigor estético dos livros infantis seja menor em comparação com a literatura de adultos.

Outro grupo de pesquisadores, contudo, assegura que a LIJ proporciona às crianças e jovens um alargamento do seu horizonte de expectativas e a oportunidade de crescimento e de expansão da sua capacidade de dialogar com outras culturas e com sistemas de valores diferentes do seu. Por meio dela, compreendem que o mundo pode ser percebido de múltiplas formas.

A esse respeito, Colomer (2017, p.40) interroga-nos acerca do modo como o convite à ficção poderá, alguma vez, motivar essas crianças para uma adesão voluntária e emocional ao texto literário. Segundo ela, as formas de interrogar o texto propostas pelos manuais não despertam no leitor a inquietação e a fome da leitura, “[...] *frustram o crescimento imaginativo, a leitura com inteligência, finura, perspicácia e espírito crítico*”. Assim, a recusa da fruição da experiência estética revela-se problemática: orientar a criança/o jovem com usos exclusivamente utilitários e funcionalistas, recusar-lhe o acesso ao poder encantatório e ao fascínio criador da palavra, não proporcionar as condições para um efetivo diálogo de negociação de sentidos significa privá-la(o) de um conhecimento da língua na pluralidade das suas funções e contextos de uso, fator determinante na sua capacidade de agir na e pela língua.

A leitura transforma-se em vivência da criança, como uma habilidade que ela pode controlar e desenvolver ao longo do tempo. Quando a palavra escrita pode ser decifrada por ela, os diferentes materiais introduzidos pela imprensa, como o livro, o jornal ou a revista, passam a estar a seu alcance, servindo de suporte aos grandes clássicos, a história em quadrinhos, ao conto e demais gêneros dispostos nos mais variados formatos digitais ou impressos.

Hunt (1999) vê nesta materialidade, em especial nos livros infantis,

uma contribuição valiosa para a história social, literária e bibliográfica do ponto de vista histórico; do ponto de vista contemporâneo, eles são vitais para a cultura e estão na vanguarda das tendências para a imagem e a palavra, em vez de serem simplesmente palavras escritas. Em termos literários convencionais, seus números reconheciam textos clássicos; em termos de cultura popular, eles são centrais. Eles são provavelmente os textos mais interessantes e experimentais, pois usam técnicas de mídia mista que combinam palavra, imagem, forma e som¹⁴ (HUNT, 1999, p.17).

¹⁴ From a historical point of view, children’s books are a valuable contribution to social, literary, and bibliographical history; from a contemporary point of view, they are vital to literacy and culture and are at the leading edge of the trends towards image-and-word, rather than simply written word. In conventional literary terms, their numbers

Oittinen (2000, p.67) vê a literatura infantil como uma espécie de literatura que é lida silenciosamente pelas crianças ou em voz alta para elas. A autora propõe um conceito operacional de literatura infantil como “*qualquer narrativa escrita e publicada para crianças, incluindo romances adolescentes com foco em leitores adolescentes e jovens adultos*”. Já Hunt (1999) propõe uma redefinição do gênero e sugere que, em vez de literatura infantil, o uso do termo “textos” para crianças e jovens seria mais apropriado. A proposta teórica do autor torna-se mais complicada com o uso do termo “texto”, como é usado para significar qualquer forma de comunicação. Assim, os textos infantis equiparariam-se a quaisquer outros gêneros direcionados ou estabelecidos para o público em questão.

No contexto brasileiro, Cecília Meireles (1979) propõe uma ampla discussão sobre o tema, questionando posição, caracterização e delimitação da literatura infantil no sistema literário maior — a literatura. Para a autora, as crianças, de acordo com suas próprias preferências, são responsáveis pela delimitação do que é considerado literatura infantil. O certo seria classificar como literatura infantil o que as crianças leem com utilidade e prazer, embora seja uma definição especialmente subjetiva e difícil de seguir. O maior problema, segundo a autora, é que a literatura infantil já foi estabelecida como “*livros para crianças*” e este estabelecimento tem sido de ordem ideológica. Autores, tradutores e editores manipulam os textos segundo o que julgam acessíveis e interessante para as crianças.

Os livros infantis seriam caracterizados como simples, fáceis de ler e com ensinamentos que os adultos considerariam adequados; serviriam a interesses e princípios, limitando a interpretação das crianças, pois são consideradas incapazes de perceber certas nuances textuais. Meireles (1979) argumenta que a literatura infantil é tão complexa quanto a adulta e que nem todo tema desenvolvido de forma simplificada e com conteúdo moral ou educacional pode ser classificado como “literatura infantil”. Ela sugere que as obras sejam avaliadas e julgadas pelas próprias crianças, conforme suas preferências. O que a autora propõe, a nosso ver, é a quebra de fronteiras e interferências dos adultos à literatura infantil, permitindo à criança a possibilidade de uma leitura mais livre sem muita intervenção adulta.

Essa não interferência adulta, contudo, está longe de se alcançar por vários motivos, dentre eles a conceituação de literatura infantil estar atrelada a critérios estabelecidos por adultos pautados em implicações históricas, sociais e pedagógicas; livros consagrados como clássicos

infantis inicialmente endereçados ao leitor adulto e somente por meio da manipulação adulta (tradutores, adaptadores e editores) chegaram ao público infantojuvenil.

4.2 Tradução de literatura infantojuvenil

A Tradução de Literatura Infantojuvenil é defendida como uma nova perspectiva de investigação acadêmica. Dentre os estudiosos que defendem esse novo campo de estudo, está Tabbert (2002) que afirma que a literatura em questão, tradicionalmente sob o domínio de bibliotecários e educadores, despertou o interesse de estudiosos nos últimos 40 anos, dado o estabelecimento da confluência de dois campos de pesquisa; estudos de tradução e estudos de literatura infantil. Estudos na área atestam que é um interesse crescente da comunidade acadêmica, embora existam lacunas, especialmente no que se refere à produção brasileira específica.

Traduzir literatura infantojuvenil não é uma tarefa fácil, pois quando se traduz para jovens leitores, uma série de questões de cunho ideológico vem à tona. Além disso, muitos recursos normalmente disponíveis para os tradutores, como o uso de notas de rodapé e comentários na introdução ou no epílogo nem sempre estão à sua disposição devido à própria natureza do texto e dos leitores ou ainda, mesmo quando estão disponíveis, podem ser alienantes ou ignorados pelo leitor infantojuvenil. Voltaremos a esta questão no capítulo 5, seção 5.1, quadro 15, onde discutimos o tratamento dado às notas de rodapé e comentários nos textos de partida e chegada.

De acordo com Lathey (2010), dentre as contribuições relevantes para o campo da tradução de literatura infantil estão as teorias de Klingberg, Lathey, O'Sullivan, Shavit e Oittinen, e a dicotomia entre adaptação e fidelidade de Klingberg. Este último adota uma atitude negativa para a adaptação ao argumentar que a integridade e a intenções do autor no trabalho original devem ser respeitadas e alteradas o mínimo possível na tradução, pois já considerou seus futuros leitores, interesses, anseios, preocupações, e já tornou o texto adequado para eles.

Göte Klingberg foi um dos primeiros críticos a teorizar sobre tradução infantojuvenil e, apesar de argumentar pela não adaptação com vistas à integridade do texto, sua discussão caminha justamente pela adaptação, uma vez que defende que tudo precisa ser explicado (nomes próprios, localizações, referências geográficas e histórias) e não podem passar despercebidas diante da possível falta de conhecimento e experiência de mundo das crianças. Defende seus argumentos principalmente por meio das definições de *purificação* e *modernização*.

A purificação significaria amenização de juízos de valor, ou utilização de eufemismos nas traduções, enquanto a modernização seria a alteração do texto como todo com vistas a adequação da linguagem de um texto passado à atualidade. Tirar arcaísmos ou expressões em desuso, por exemplo, para que o texto traduzido seja mais bem compreendido.

[...] Pode ser denominada de modernização, as tentativas de tornar o texto alvo de interesse mais imediato para os supostos leitores, movendo o tempo mais próximo do atual ou trocando detalhes do cenário por outros mais recentes. Entende-se como purificação as modificações de termos e abreviaturas destinadas a obter um texto alvo correspondente aos valores dos supostos leitores, ou — no caso de livros infantis — com os valores, ou supostos valores de adultos, por exemplo, dos pais. Vê-se a purificação sendo defendida seriamente, mas me parece que — em certa medida também a modernização — está em conflito com os objetivos da tradução, isto é, o de internacionalizar os conceitos dos jovens leitores (KLINGBERG, 1986, p. 33)¹⁵.

Traduções infantojuvenis devem então, segundo Klingberg, estar além de equivalências linguísticas, mas corresponder aos valores dos novos leitores. Defende assim, que conteúdos estrangeiros devam ser mantidos porque favorecem uma perspectiva internacional e dão acesso ao conhecimento de novas culturas: “*a remoção de peculiaridades da cultura estrangeira não promoverá o conhecimento e interesse do leitor na cultura estrangeira*” (KLINGBERG, 1986, p. 124)¹⁶.

A demanda de Klingberg pela fidelidade é principalmente pedagógica e prescritiva, e deixa o tradutor em um lugar onde deveria "ensinar" algo importante sobre o estrangeiro, mas nada excessivo a ponto de alienar a criança. Conhecimentos e valores de culturas passadas devem ser adaptados para corresponder aos atuais, precisam ser modernizados para torná-los mais atraentes, no entanto, as “peculiaridades do país estrangeiro” devem ser respeitadas porque eles podem ensinar algo valioso para o leitor.

Acrescenta ainda que a realidade dos textos voltados ao jovem leitor abrange uma diversidade tipológica que cambia entre uma simplificação da estrutura — frases curtas, poucos conectivos — e certa complexidade que garanta a acuidade das informações, sem banalizar a linguagem (narrativa cheia de diminutivos, por exemplo) e sem menosprezar o nível de exigência

¹⁵ As *modernization* one could term attempts to make the target text of more immediate interest to the presumptive readers by moving the time nearer to the present time or by exchanging details in the setting for more recent ones. As *purification* one terms modifications and abbreviations aimed at getting the target text in correspondence with the values of the presumptive readers, or — as regards children’s books — rather with the values, or the supposed values, of adults, for example, of parents. One can find purification being defended in earnest, but it seems to me that it — as to some extent also modernization — is in conflict with one of the aims of translation, i.e., to internationalize the concepts of the young readers.

¹⁶ The removal of peculiarities of the foreign culture will not further the reader’s knowledge of and interest in the foreign culture.

de seus leitores. “*É bem verdade que a simplificação dos textos não garante o interesse pela leitura, mas certamente viabiliza a compreensão, ponto central para a comunicação operada com os leitores de literatura infanto juvenil*” (KLINGBERG, 1986, p. 33).

Toda a posição da literatura infantil é também um conceito-chave em termos de tradução, especialmente quando o texto de chegada e o texto de partida não compartilham a mesma posição em seus sistemas literários. Shavit considera que os textos infantis ocupam uma posição marginal do polissistema literário e julga que, por este motivo, os tradutores sentem ter mais liberdades do que com outros textos. Essa posição faz com que o tradutor da literatura infantil modifique os textos segundo algumas orientações pré-determinadas:

[...] Os tradutores podem manipular os textos orientados pela auto-imagem que possuem da literatura infantil: a) ajustar o texto de modo a torná-lo apropriado e útil para a criança, de acordo com o que a sociedade pensa ser "bom para a criança"; b) ajuste do enredo, caracterização e linguagem ao nível de compreensão e suas habilidades de leitura (SHAVIT, 2003, p.85).

O pesquisador descreve ainda cinco restrições derivadas das normas de tradução que todo tradutor enfrenta ao traduzir textos para crianças, especialmente ao lidar com textos que foram transferidos de adultos para literatura infantil.

A primeira dessas restrições é a assimilação dos gêneros existentes; por exemplo, se a sátira de um texto originalmente escrito para adultos não pode caber em um modelo do sistema de chegada, então ele pode ser ajustado em uma história de fantasia. Em segundo lugar, é aceitável modificar a integridade de alguns textos para tornar os textos dos adultos adequados ao sistema infantil. Shavit exemplifica essa restrição com a supressão da obscenidade sexual ou menção de excreção¹⁷ em “As Viagens de Gulliver”. Em terceiro lugar, o nível de complexidade do texto, que será afetado não apenas pelo seu tema, caracterização e estruturas principais, mas também pela imagem de literatura infantil que o tradutor possui. A quarta restrição diz respeito às mudanças que um texto pode submeter-se, a fim de torná-lo instrumento ideológico ou moralizante de acordo com a própria ideologia do tradutor. E finalmente, há mudanças nas normas estilísticas, que são ligadas ao conceito didático de literatura infantil e a tentativa de enriquecer o vocabulário da criança por meio da leitura.

Nesse diapasão, a posição da literatura infantil hoje é, para O’ Connell (2006), mais complicada do que no passado. A tradutora elenca três fatores que afetam negativamente a

¹⁷ Há de se modalizar essa afirmação, pois, como vimos na fala de Seidel (2003) e veremos mais adiante na adaptação de Lispector, a menção permanece, contudo, de maneira velada. O que reforça o papel do leitor nesse processo.

fidelidade do tradutor ao texto original: intenções educacionais; as opiniões preconcebidas dos adultos sobre o que as crianças querem ler, valorizar e entender (frequentemente relacionado à subestimação do leitor infantil); e a infantilização da obra por meio do embelezamento de textos factuais.

Percebemos, assim, que Klingberg, Shavit e O'Connell transitam por questões de adequações, intenções, dada a extensa lista de restrições e impedimentos com vistas a uma tradução ideal. A visão de Klingberg é muito estreita; ele examina palavras e fragmentos isolados, procurando regras de tradução que sejam úteis para todos os tradutores de literatura infantil. Ele está, em geral, interessado em educar a criança, preocupando-se em manter elementos estrangeiros do texto. Shavit leva em conta tempo, lugar, cultura, mas não aborda questões particulares sobre tradutores e crianças como leitores. Suas ideias estão mais ligadas à estimulação do cânone da literatura infantil dentro do sistema literário.

O'Connell (2006) também se preocupa com o *status* da literatura infantil e argumenta que o conceito de fidelidade fica em segundo plano nas traduções para crianças devido a intenções educacionais, opiniões preconcebidas de adultos sobre o que as crianças querem ler, e a sentimentalização dos textos. Ela também leva em conta o papel das ilustrações no processo de tradução, uma questão ignorada pelos estudiosos anteriores.

Com toda contribuição que os teóricos acima mencionados somaram a este trabalho, é nos estudos de Riitta Oittinen que esta pesquisa encontra refúgio, pois faz uma distinção entre traduzir para crianças e traduzir literatura infantil, julga a experiência da leitura tão importante quanto o próprio texto e vê a tradução sob uma abordagem dialógica. Acredita que os tradutores não devem fidelidade ao texto de partida, mas ao texto de chegada, ao leitor. Oittinen, por exemplo, afirma que a tradução para crianças leva em conta em primeiro lugar a experiência de leitura do tradutor, que escreve a sua tradução com base em como ele(a) experimentou o original; em segundo lugar, supondo experiências de leitura dos futuros leitores.

Ao reconhecer os leitores, Oittinen oferece uma alternativa a prescritiva abordagem de Klingberg, Shavit e O'Connell, e vê na adaptação infantojuvenil um rico enfoque. Argumenta que adaptação e tradução não são processos distintos, pois trazem o texto para mais perto dos leitores da língua de chegada, por meio de uma linguagem mais familiar. Ao traduzir, estamos sempre adaptando os textos para certos propósitos e certos leitores, crianças e/ou adultos.

O que importa é quão bem as traduções funcionam em situações reais, em que o "eu" do leitor da tradução encontra o "você" do autor, do tradutor, do ilustrador, ou do editor. Oittinen

(2000, p.113) afirma que: *“uma experiência de leitura é sempre dialógica e consiste não apenas do texto, mas também dos diferentes escritores, leitores, contextos passados, presentes e futuros. A palavra sempre nasce em um diálogo e forma um conceito de objeto de maneira dialógica”*

Trazendo todos estes sujeitos partícipes ao processo de tradução, podemos identificar tradutores como a personificação de um “espaço intermediário” que permite a compreensão do texto de um idioma de partida para um idioma de chegada. Os tradutores facilitam o diálogo entre uma língua e outra, entre culturas e entre leitores. Este turno para o tradutor traz as intenções do tradutor de volta ao palco. Ele não é somente um "facilitador" do texto, mas também um leitor, e um novo autor com diferentes leitores em mente. Portanto, é importante desenvolver uma consciência da complexidade do processo de tradução e tentar evitar a visão simplista de que a tradução é um mero processo de transferência de significado de um texto para outro.

Oittinen (2000) defende que além da preocupação com a fidelidade, *lealdade*, equivalência e diálogo entre os textos de partida e de chegada, é importante examinar o diálogo dos participantes da edição e leitura. Os tradutores devem trabalhar em colaboração; deveriam ouvir e fazer perguntas sobre o texto em que estão trabalhando. *“Quando um tradutor traduz para a criança, ele lê, escreve e discute com seu eu presente e antigo. Ele também discute com seu público, a escuta e a leitura da criança”* (OITTINEN, 2000, p.78).

Tal argumento atribui grande responsabilidade ao tradutor/adaptador. Ele deve respeito ao autor do texto original, aos leitores — e as imagens infantis que faz deles — e ao seu fazer tradutório. A autora acredita que o tradutor serve melhor ao escritor do texto original quando o texto traduzido é bem-sucedido com o leitor infantil. Segundo Oittinen (2000, p.98) *“[lealdade] implica respeito por uma história inteira, uma situação em que um texto é interpretado para novos leitores, que tomam a história como ela é, que aceitam, ou rejeitam, reagem e respondem”*.

Vemos na exposição da pesquisadora que o ato tradutório é um diálogo constante entre textos e as leituras do tradutor e sua percepção do leitor, nos termos de Bakhtin, em que cada palavra existe como parte de um todo maior, de um contexto, com interações entre significados constantes. Uma defesa pela experiência única entre o leitor e o texto, nos termos de Rosenblatt.

Essas incursões teóricas revelam-se importantíssimas para esta pesquisa por diversas razões. Em primeiro lugar, porque a tradutora em questão é uma contista e escritora infantil, suas adaptações infantojuvenis foram motivadas pelos seus filhos e o trabalho parece indicar uma boa aceitação pelo público leitor, pois continua sendo publicado após três séculos desde sua primeira

publicação, além de ser um texto que por diversas vezes foi adotado como leitura obrigatória em escolas da Educação Básica, inclusive da cidade de Belém/PA¹⁸.

Não temos o universo escolar em que esse texto circulou nem sabemos se todas as questões políticas moralizantes e fraquezas humanas foram totalmente compreendidas pelo público leitor, porque não fizemos uma pesquisa de campo para coletar essas informações, uma vez que este não era objetivo deste trabalho e sim investigar o fazer tradutório/adaptativo singular (à medida que difere de muitos outros observados e dos dois aqui analisados) de Lispector.

O texto de Lispector, em comparação às duas adaptações, mantém narrativa semelhante ao texto de partida, uma vez que todas as viagens do protagonista Gulliver foram relatadas e o número de capítulos mantido, apesar de ter resumido drasticamente os capítulos 7 e 12, ambos da quarta parte do livro; mantém as descrições no início de cada capítulo (com exceção do último, em que ela coloca apenas “*o autor se despede*”), modaliza algumas passagens que poderiam ser fortes demais aos leitores, dá um tratamento diferenciado aos diálogos do personagem Gulliver com o leitor, pois, além de manter o modo como Gulliver conversa com o leitor em sua adaptação, acrescenta a estrutura ao texto mesmo nas passagens que não constavam no texto de partida, bem como nas notas de rodapé, à medida que excluiu quase todas, criou duas e em outras incluiu a informação da nota no corpo do texto.

O que nos chamou atenção foi o fato de quase não ter usado ilustrações, primeiro porque é consenso entre alguns estudiosos da literatura infantil seu uso e aqui destacamos Colomer (2017), p.45) e segundo porque é uma escritora infantil:

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

Nesse diálogo, os interesses do autor original e os dos futuros leitores devem estar em harmonia. A teórica adotou as diferentes estratégias de leitura de Rosenblatt (1981), dependendo do leitor e a situação de leitura. Ela distingue entre leitura estética e leitura eferente, e explica que estas diferem em dois aspectos específicos: tempo e experiência.

¹⁸ Refiro às escolas que trabalhei como professora.

A leitura estética engloba toda a experiência do leitor, gerando sentimentos, atitudes, associações e prazer estético, enquanto a leitura eferente descreve o analítico, lado lógico para o processo de leitura e aquisição de fatos e informações. Rosenblatt afirma que a leitura de adultos ocorre no nível eferente, enquanto as crianças, conduzidas mais pela emoção, leem no nível estético. Afirma também que o processo da tradução vai de leituras "*estéticas*" a "*eferentes*".

Tomando uma abordagem diferente, O'Sullivan (2006) posiciona o tradutor real do texto fora do texto traduzido. Ela explica como os modelos narratológicos têm ignorado a presença discursiva do tradutor; e, ao fazer isso, uma ilusão de transparência é criada. A pesquisadora reconhece o tradutor como mais uma "voz" do discurso narrativo que trabalha nos textos em diferentes níveis. O leitor implícito do texto é específico do tempo: o texto é criado em um contexto particular com uma audiência concreta em mente. A figura do mediador "tradutor implícito", portanto, direcionaria a tradução para o que acredita ser os requisitos do novo público. A teórica defende que a comunicação narrativa inclui tanto o leitor infantil implícito na cultura de chegada, como o "*tradutor implícito*", cuja voz pode ser detectada no texto traduzido.

Em tal modelo, o tradutor é o agente mediador da diferença cultural, frequentemente de maneira idiossincrática, em vez de instrumento invisível e sem voz. Serão verdadeiros leitores que interpretarão o texto da maneira que quiserem. Nesse sentido, o tradutor se torna um leitor capacitado, um leitor dotado do poder especial de reescrever o texto original e, portanto, em posição privilegiada.

4.3 Presença discursiva do tradutor

Susan Bassnett (2002) foi uma das primeiras estudiosas a enfatizar a necessidade de reavaliar o papel do tradutor analisando sua intervenção no processo de transferência linguística, ao argumentar que a presença discursiva dos tradutores no texto é mais reconhecida pelos leitores do que por si mesmos e que esta intervenção não é mais vista como pejorativa ou em detrimento do texto, mas como consequência natural da ação humana de traduzir.

Lathey (2010), contudo, aponta que, apesar da importância dada às traduções e aos tradutores através dos anos, o papel do tradutor ainda não é reconhecido. Não se tem muita informação acerca de quem eles são, o que pensam sobre tradução de literatura infantil, por que e para quem traduzem, por que devem saber línguas diferentes, qual é a sua relação com o idioma de origem etc. Semelhante inquietação a de Venuti (1995, p. 76), quando afirma que os tradutores

permanecem, na maioria dos casos, "*Invisíveis*", não reconhecidos pelos leitores do texto de chegada. Como diz Lathey (2006, p.57), tradutores "*Pertencem ao grande desaparecido da história*", sendo os heróis anônimos, não reconhecidos ou "*Figuras sombrias*", às vezes não encontrados em "*nenhum lugar no trabalho traduzido: primeira página, prefácio, posfácio ou em outro lugar*".

Tradutores hoje são mais reconhecidos do que no passado, embora ainda precisem ser mais visivelmente admitidos no percurso literário. Oittinem (2000) lembra que os livros infantis traduzidos foram muitas vezes colocados em segundo plano, primeiro por ser textos infantis e segundo por ser traduções e acredita que os tradutores não parecem receber muita apreciação dos editores, ressaltando ainda que ignorar os tradutores ainda é um padrão de muitas editoras, o que é uma falta de respeito e compreensão do papel e da natureza da profissão.

Por esta razão, Lathey (2010) insiste no importante papel do tradutor, permitindo que ele alcance voz, poder e cada vez mais investigue novos campos, motivação, estratégias e metodologia. De acordo com a pesquisadora, tradutores de literatura infantil podem ser vistos como "*Pontes culturais*" que preenchem a lacuna entre o conhecimento das crianças e a necessidade de estimular curiosidade e aumentar a tolerância do desconhecido.

Geralmente, os leitores pensam nos tradutores como "ferramentas facilitadoras" que escrevem o texto na língua de chegada, em vez de um ser humano com sua própria ideologia e ideia preconcebida de leitor infantil para o qual destinará seu trabalho. Ao se levar em conta classe social, educação, gênero, religião dentre outros aspectos de seu público, sua tradução é afetada porque também são membros de uma cultura particular; pertencem a uma raça definida, falam línguas diferentes, bem como possuem experiências leitoras individuais. Hunt (1999) acrescenta ainda que os tradutores são limitados por sua própria ideologia; por seus sentimentos de superioridade ou inferioridade em relação à língua em que estão traduzindo; pelas regras poéticas vigentes no tempo em questão; pelas instituições dominantes e ideologia esperada deles; pelo público para quem a tradução se destina etc.

Somam-se a isso os dilemas com os quais o tradutor se depara para a manutenção do sentido — uma tradução literal ou livre; palavra por palavra, sentido por sentido, além de questões que versam sobre registro, variações dialetais, estilística, combinação de imagens e texto, referências culturais, uso lúdico da linguagem e dois públicos-alvo (crianças e jovens). Independentemente da escolha, "as falhas" são inevitáveis: ora uma proximidade excessiva ao texto original (literalidade), o que pode resultar em falta de legibilidade e fluidez do texto; ora a remoção de elementos

característicos de certos autores em uma versão adaptada, o que pode, inclusive, levar a uma simplificação excessiva da narrativa a ponto de tornar o texto traduzido muito distante do texto de partida.

Esse argumento explica-se, em parte, pelo fato de que a prática de tradução/adaptação ser geralmente marginalizada sob o argumento de que ocasionaria certa agressão à integridade dos textos fontes, originais. Tal marginalização já havia sido anunciada nas pesquisas de Bassnett (1980, p. 78) que diz: *“Muito tempo e tinta tem sido gastos na tentativa de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’, entre essas categorias”*.

Argumento semelhante é de Bastin (2011, p.58) que explica que a adaptação pode ser entendida *“como um conjunto de intervenções translacionais que resultam em um texto geralmente não aceito como tradução, mas reconhecido como uma representação do texto fonte”*. Essa associação deve-se às mudanças necessárias e ajustes na criação da mensagem que será direcionada a um novo público, uma vez que as necessidades sociolinguísticas deste estão configuradas de maneira diferente das do texto de partida. Técnicas como paráfrases, omissões e adições são comumente usadas neste caso, como mostraremos mais adiante no fazer tradutório/adaptativo de Lispector.

A noção de adaptação ainda é confusa quando comparada à da tradução. Esta estaria mais relacionada à ideia de fidelidade ao original, portanto, mais próxima do texto de partida, enquanto qualquer distanciamento, corte ou desvio apontado como transgressão, estaria associado à adaptação. Surgem então questões sobre as especificidades da tradução para jovens leitores e a impossibilidade de delinear limites claros entre os problemas envolvidos na tradução de livros infantojuvenis e de adultos.

Van Coillie e Verschueren (2006, p. 41) corroboram o argumento de Klinberg e explicam que a consciência de que traduzir para um público jovem não difere da tradução para adultos e acrescentam que hoje a tradução de literatura infantojuvenil é reconhecida como um *“desafio literário e não menos exigente do que a literatura adulta, pelo contrário, o uso criativo e lúdico da linguagem coloca obstáculos ainda maiores que exigem grande empatia por parte do tradutor, especialmente com o mundo imaginativo da criança”*.

O'Sullivan (2006) aponta cinco questões consideradas centrais para a discussão na tradução da literatura infantil: o par domesticação/estrangeirização de Venuti, a respeito de omissões e relevos dos aspectos culturais do texto fonte; a imagem que se tem de criança/infância

(na perspectiva do autor/tradutor e da sociedade alvo/ público leitor), o que está relacionado a outra questão — a relação comunicativa assimétrica entre mediadores adultos, crianças e jovens leitores; legibilidade e aspectos semióticos (imagem e texto), e o manuseio de elementos como jogos de palavras, rimas e onomatopéias, que exigem um alto grau de criatividade por parte do tradutor.

Em relação ao texto de chegada, aparecem questões ideológicas, como a purificação e simplificação da linguagem, com vista à integridade e legibilidade. Dentre as características destacadas pelos estudiosos supracitados, podemos acrescentar os questionamentos de Lathey (2010) a respeito dos textos infantis: os textos são escritos para adultos com o objetivo de leitores infantis? São textos dirigidos a adultos e lidos por crianças ou dirigidos e lidos por ambos? As várias tentativas de definir a literatura infantil reforçam a presença do adulto nos vários processos envolvidos na produção desse gênero.

A figura do adulto medeia praticamente todos os passos na produção e recepção de livros infantis. Escrever, traduzir, publicar, revisar e recomendar é tudo realizado por adultos. Os bibliotecários gerenciam os livros e os professores são responsáveis pela sua utilização na sala de aula, lendo-os e promovendo o incentivo para os alunos lerem. Pais e parentes são frequentemente os que compram os livros, mas também podem desempenhar o papel de leitores e censores.

Paradoxalmente, sem o adulto nesse processo, não haveria literatura infantil. Ainda que crianças escrevessem textos infantis para outras crianças, o processo editorial passaria por adultos que quando leem textos voltados para crianças, quase sempre os censuram, julgando o que é ou não apropriado para esse público.

4.4 A tecitura do texto traduzido: espaço de manipulação

Na década de 1970, um grupo de estudiosos, incluindo Theo Hermans, James S. Holmes, José Lambert, André Lefevere e Gideon Toury realizaram descrições de pesquisa em tradução, com foco especial na literatura traduzida. Sob a influência da teoria do polissistema de Itamar Even-Zohar, Hermans anunciou um novo paradigma para o estudo da tradução literária e inspirou a designação do grupo como sendo 'Escola de Manipulação' pautada em uma abordagem orientada na qual "*toda tradução implica um certo grau de manipulação do texto original para um determinado propósito*" (HERMANS, 1996, p. 11), tendo em vista decisões tomadas pelo tradutor ou de restrições do sistema de chegada, a saber, nível linguístico e cultural do público leitor.

Segundo esse grupo de estudiosos, o estudo da literatura traduzida precisa romper com os pressupostos da “*abordagem convencional da tradução literária*”, orientada pela ideia ingênua e romântica do “original” e a suposição da tradução como uma reprodução de segunda ordem, inadequada e propensa a erros. Seria uma abordagem, portanto, orientada pela cultura de chegada que pressupõe a existência de um texto de partida e um de chegada; a existência de uma transferência anterior (sobretudo em casos que já existem traduções do mesmo texto, ou mesmo adaptações que em sua grande maioria são de textos já traduzidos), resultando desse processo, a existência de um conjunto de relações que associam o texto traduzido com seu texto de partida.

Essa abordagem não exclui a consideração do texto de partida, mas muda a ênfase para o texto de chegada, sua função na cultura de chegada, bem como o destaque para a maneira como o tradutor (agente que negocia restrições contextuais relacionadas à cultura de chegada, em suas coordenadas históricas, geográficas, sociais e ideológicas).

A Literatura Infantil é heterogênea não apenas em sua diversidade e no relacionamento com os leitores, mas também no cumprimento de várias funções. Ao pertencer simultaneamente a pelo menos dois sistemas, o literário e o educacional, são-lhe impostos valores, ideias e normas sociais, culturais e educacionais de um espaço e tempo particulares. Do ponto de vista social, é um poderoso instrumento socializador e sua linguagem desempenha papel fundamental no desenvolvimento das crianças como indivíduos sociais.

No que diz respeito aos aspectos educacionais dos livros infantis, Lajolo e Zilberman (2007) enfatizam que os laços entre literatura e escola começam no momento em que a criança começa a consumir trabalhos impressos voltados para eles. Essa relação coloca a literatura infantil em duas posições: primeiro, como um mediador entre a criança e a sociedade de consumo que gradualmente começa a surgir; e em segundo lugar, como subserviente às demandas escolares. Afinal, as escolas promovem e incentivam a circulação de livros infantis entre os alunos. Inclusive os grandes clássicos adaptados, dentre eles o objeto deste trabalho, *Gulliver’s Travels*.

De acordo com Lathey (2006), mesmo antes de haver um estudo acerca da literatura infantojuvenil, ela estava associada a propósitos instrucionais, morais e educacionais, o que reforça a forte inclinação pedagógica na/da literatura infantil. As traduções não estão isentas deste papel, pois também atuam como veículos instrumentais para as ideologias e podem ser manipuladas para se adequarem às demandas do mercado ou às ideias e valores predominantes em determinada sociedade.

O status da literatura infantil parece ocupar ainda um lugar periférico no sistema literário, pois permite que o tradutor tome muitas liberdades com o gênero. Manipula-o ao cortar, omitir, ajustar a linguagem ou adicionar informações, dependendo da finalidade exigida. No entanto, esses procedimentos são permitidos, como Shavit (2006, p. 26) explica, se o tradutor aceita dois princípios fundamentais na tradução da Literatura infantil:

- (i) o ajuste do texto para torná-lo adequado e útil ao seu público-alvo, em conformidade com as relações sociais que determinam o que é bom para as crianças e (ii) um ajustamento da história, caracterização e linguagem referente às percepções da sociedade sobre a capacidade do público alvo de ler e compreender o texto.

Azenha (2015) enfatiza que as razões ideológicas são determinantes na adaptação da literatura infantil. Segundo ele, palavras de baixo calão, de cunho sexual, questões consideradas tabus são constantemente manipuladas e elementos escatológicos ou relacionados à política e religião recebem um tratamento que Klingberg (1986) classifica como “purificação”. O objetivo é ajustar os textos aos valores dos leitores do texto de chegada, inclusive daqueles que se consideram responsáveis pela educação dos leitores: pais, professores, bibliotecários, críticos etc., bem como dos editores que solicitam aos tradutores/adaptadores que excluam quaisquer questões tabu que sejam consideradas abusivas ou inadequadas para este público-alvo específico.

Segundo o tradutor, o texto pode ser manipulado pelo tradutor de duas maneiras: “(i) *simplificando-o, a fim de torná-lo mais acessível ao leitor ou (ii) aumentando sua densidade lexical, como forma de enriquecer o vocabulário de seus leitores*” (AZENHA, 2015, p.70). A esse respeito, Shavit (2006, p.68) traz o caso das adaptações de clássicos geralmente simplificados devido à crença generalizada de que crianças e jovens leitores são incapazes de ler textos longos. Omissões, em sua opinião, são o resultado de dois critérios básicos: “*normas morais aceitas e exigidas pelo sistema no qual o público leitor está envolvido e de seu nível hipotético de entendimento*”. Assim, cabe ao tradutor fazer cortes e ajustes quando julgar necessários de modo a deixar o texto acessível ao leitor.

5 ADAPTAÇÃO COMO RETEXTUALIZAÇÃO: uma proposta de leitura

Penso que o escritor deve dirigir-se à liberdade de seus leitores, integrados ou não na mesma situação histórica e para quem as realidades descritas sejam ou não alheias. E, ao fazê-lo, o escritor deve mobilizá-los a uma identificação, questionamento ou possível resposta.

Clarice Lispector

Definir a adaptação enquanto produto e processo não é tarefa simples, pois, assim como vimos nas seções anteriores acerca da tradução é um processo que engloba e pressupõe posicionamentos teóricos sobre outras realidades, tais como discurso, sentido, textos de partida e de chegada, autoria, tradutor/adaptador, leitura, leitor etc. Assim, não há como definir a adaptação como atividade (disciplina, ciência ou arte) totalmente independente das teorias sobre a linguagem. Por isso ousamos em propor um diálogo entre a adaptação numa perspectiva textual e comunicação narrativa, e, assim, alicerçar uma nova base teórica que abarque o trabalho para além da tradução — o de adaptação para o público infantojuvenil. Ao teorizar a adaptação como retextualização, apresentaremos os fatores que direta ou indiretamente atuam no processo de composição do texto e sem os quais o texto não existiria. Produz-se um novo texto para um novo público em uma língua diferente daquela em que foi originariamente concebido.

O cerne da adaptação é o novo texto construído pelo adaptador ao tomar conhecimento do texto de partida. É um diálogo cheio de conflitos, de choques nunca pacificamente resolvidos, pois envolve línguas, culturas atravessados no texto (unidade geradora de sentidos, arranjo de marcadores, lugar dialógico), onde a língua representa a mais importante condição de base da atividade humana chamada linguagem.

Nesse quadro, o sentido do texto é sempre dinâmico, construído em situações dialógicas, vinculado à produção/recepção do texto. Tudo é dinâmico, gerador de significados, fenômeno de mão dupla, de interação. A partir das marcas linguísticas e extralinguísticas deixadas pelo autor ou tradutor/adaptador, o leitor constrói o sentido, não de forma aleatória, mas pelo diálogo que se estabelece entre o estável e o instável, entre o que é consensualmente aceito e o que é mutável, variável, entre as condições de produção e as de recepção, entre os co-enunciadores, seu tempo e seu espaço.

Relacionamos as fases do processo adaptativo às fases do processo de produção textual, enfatizando que a adaptação coloca em marcha as mesmas operações realizadas na produção de um texto original, isto é, a partir da construção do sentido pela leitura do original, que se transforma na intenção comunicativa do adaptador, este realiza o planejamento global do seu novo texto, realiza as operações de textualização propriamente dita e, por fim, revisa sua adaptação.

Travaglia (2013, p. 43) apresenta os “*conhecimentos linguísticos, de mundo, partilhados, a informatividade, focalização, inferência, relevância, fatores pragmáticos, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade*” como elementos que atravessam o processo dialógico da composição de um texto e que estão presentes na retextualização, apontando que pelas escolhas que faz, o tradutor constrói um estilo, mas e o leitor? Como os sentidos e a compreensão do texto se dão?

Nada é fixo e imutável nas “ações de linguagem” nem mesmo a intenção comunicativa. Esta evolui à medida que vai sendo textualizada, não é, pois, um ponto fixo que dá origem ao texto; daí o sentido também ser algo que se constrói, que evolui. A adaptação vista como retextualização leva em conta que o texto não é só produto, é também processo, uma vez que só existe pelo processo de composição e de leitura.

Não vamos discutir aqui as várias concepções de texto e discurso porque nos levariam a uma digressão muito grande, limitar-nos-emos a remeter a algumas que nos parecem mais compatíveis com a noção dialógica da adaptação como texto e discurso.

Segundo Travaglia (2013), os discursos não funcionam só como registros de uma ideologia ou de momentos sócio-históricos, com possibilidade apenas de serem reconstruídos e/ ou detectados, mas como potencial a ser relacionado com a experiência dos sujeitos da comunicação e a ser refeito, rearticulado por eles. No caso desta pesquisa, o discurso de Swift acerca da política e economia europeia dos séculos XVII e XVIII, materializados pela leitura e interpretação da *Lispector* adaptadora com vistas a alcançar o leitor infantojuvenil dos séculos XX e XXI.

Com efeito, a consideração dos discursos como fenômenos de linguagem e a consideração do texto como resultado de uma produção linguística, leva-nos a pensar que o ponto de partida para uma reflexão sobre a atividade tradutória e a consequência desta para o leitor não poderia deixar de ser uma reflexão sobre o texto e sobre a textualidade, uma vez que o texto é o lugar onde se manifestam as operações de construção dos sentidos, é manifestação efetiva dos discursos. Além disso, de qualquer ângulo que se examine a adaptação, tomada sob os mais variados pontos de vista,

definições e aspectos, ela é um “*evento orientado pelo texto*” (WILLS, 1982). É, portanto, uma atividade textual e discursiva.

Dentro do espaço linguístico, com os recursos expressivos disponíveis, são produzidos os discursos. A língua entra no processo discursivo como condição material de base, condição de possibilidade, “*condições de produção*”. Portanto, não pode haver separação rígida e muito menos oposição entre o lado linguístico e o discursivo do processo de comunicação. É impossível, na atividade comunicativa, colocar de um lado a língua apenas como sistema estanque, distinto, de outro lado os usuários, sujeitos da comunicação e as condições de produção/recepção, isto é, as condições de utilização.

Na verdade, os discursos não só funcionam com os recursos expressivos de uma língua, como os colocam em funcionamento, à medida que modificam, alargando ou às vezes reduzindo, seu potencial significativo. Os discursos se aglutinam em tipos que podem ser reconhecidos e, para efeito de análise, até separados. Justamente, quando se fala em discurso, tem-se em mente tipos diferentes, daí a noção de discurso ser, para alguns, decorrente de uma tipologia (como quer Maingueneau). Eles são também resultantes de atividades comunicativas que acontecem não somente dentro de determinadas condições de produção/recepção, mas no decurso do acontecimento discursivo. Tais condições podem ser alteradas, por isso não devem ser consideradas apenas como cenários fixos e imutáveis.

Os discursos, portanto, serão considerados neste trabalho não como objetos materiais, delimitáveis, mas como formas e funcionamento da linguagem resultantes da acumulação mais ou menos organizada e coerente de atividades comunicativas realizadas em determinados tipos de comunicação, em condições sócio-históricas determinadas e com a utilização de recursos linguísticos disponíveis aos sujeitos dos eventos comunicativos. Os discursos não funcionam somente como registros de uma ideologia ou de momentos sócio-históricos, com possibilidade apenas de serem reconstruídos e/ou detectados, mas como potencial a ser relacionado com a experiência dos sujeitos da comunicação e a ser refeito, rearticulado por eles.

Os sujeitos da comunicação nos termos desta pesquisa — Swift, leitores adultos do século XVIII, Lispector e leitores infantojuvenis dos séculos XX e XXI, a partir de suas experiências, reconstroem sentidos de tal forma que o discurso do autor do texto de partida ganha um novo status à medida que é interpretado, reconstruído por sujeitos tão diferentes e de um momento histórico tão distante daquele que foi concebido anteriormente.

Os tradutores sabem, entre outras coisas, que não traduzem palavras nem mesmo frases isoladas, mas textos de tempos históricos às vezes bastante distintos. É em nível dos textos que acontecem os maiores problemas de tradução. Fato mesmo de traduzir, de tomar um objeto linguístico produzido num idioma para tornar possível sua recepção num outro idioma, já pressupõe que o tradutor o considere como um texto e para isso o tradutor terá de adotar de forma, explícita ou não, critérios definidores de textualidade.

Segundo Travaglia (2013), o tradutor não trabalha com o conceito de texto, como fenômeno abstrato, mas com o texto aqui e agora, entidade concreta e atual. Trabalha com esta “*unidade de análise do discurso*” (ORLANDI, 2006); não traduz a instância discurso, mas o objeto texto, sequência linguística funcionando discursivamente. A esse respeito, Possenti (1988) lembra que:

qualquer desmanche do texto real com vistas a algum tipo de análise correrá o risco de perder de vista determinados efeitos, porque, afinal, foi exatamente como está que o texto foi produzido. Os rearranjos e transformações aplicadas sobre ele tem, antes de mais nada, o efeito de fazê-lo diferente. Mas é como está que deve ser analisado (POSSENTI, 1988, p.119)

O que o autor fala a propósito da AD aplicamos também à tradução/adaptação. O ponto de partida será o arranjo de marcadores tal como foi orquestrado pelo produtor do texto. Se assim não for, será outro texto que estará sendo analisado. Tal reflexão é pertinente quando, por exemplo, nos deparamos num caso em que o tradutor acrescenta um vocábulo “mediócras” na tradução, que no texto de partida não aparece. Dado o valor pejorativo que o adjetivo carrega na língua portuguesa, temos a impressão que Lispector julga negativamente o tamanho da propriedade do personagem. Outra tomada de partido aparece também em “*e outras matemáticas, muito úteis a quem pretende viajar*” em sua adaptação, como se ela julgasse importante o leitor saber que ao estudar navegação é preciso estudar outras disciplinas matemáticas.

Curiosamente, muda também o nome do condado, de Nottinghamshire para Nottingham. Por outro lado, vemos como positivo ter ajustado o texto com vistas a deixar claro ao leitor a informação a respeito de universidades inglesas serem tão caras que para estudar lá é necessário juntar dinheiro por muitos anos. Alguns pais começam a fazer reservas, antes mesmo de seus filhos começarem a estudar “*Todos sabem como são caras as universidades inglesas, principalmente quando só se recebe dos pais uma pequena mesada*” (ver Quadro 1).

Esse jogo entre os textos encontra lugar nos postulados de Toury (1992) acerca das equivalências numa abordagem descritiva entre os textos de partida e chegada que exibirão o perfil da variável determinado e aceito pelo contexto de destino. Como foi dito anteriormente, não nos

deteremos a descrever as estratégias e métodos de tradução adotadas por Lispector, mas traçar um perfil das tomadas de decisão da autora, a partir de variáveis adotadas pela equivalência. Até mesmo porque veremos que seu trabalho está para além de uma abordagem meramente descritiva. Lispector se vale de outros recursos, dentre eles o uso de metáforas poéticas, para descrever o que está posto em outra língua.

A equivalência funcional, nos termos dessa pesquisa, ajudará a compreender o fazer tradutório de Lispector e sua proposta de retextualização; suas tomadas de decisões a partir do conhecimento ou do que pressupõe conhecer do leitor infantojuvenil do século XX, falante da língua portuguesa. Em sua proposta de retextualização estão suas escolhas em suprimir passagens do texto, traduzir ou não notas de rodapé, sobretudo porque em sua maioria são notas explicativas que fazem referência a um dado político-histórico, usar, ou não, ilustrações etc.

A seguir, faremos uma incursão nesses aspectos sem a intenção contudo de julgar a tradução ou delimitar uma proposta de análise. O intuito é investigar um fazer tradutório bem particular à medida que, como dito anteriormente, lida com públicos bem distintos e cuja autora rejeita o título porque não se considera tradutora e julga a tradução como um trabalho bem delicado,

[...] traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre (LISPECTOR, 1968, p. 2).

Assim, colocaremos os trechos analisados em caixas de texto dispostas uma ao lado da outra para uma melhor visualização, bem como uma tradução minha para o leitor que não lê em língua inglesa. Trago abaixo um trecho do texto de partida de Swift e o traduzido e adaptado por Lispector, no qual não somente diferem quanto à tradução dos vocábulos, acréscimo, supressão e substituição de termos, mas o juízo de valor adotado por Clarice, chamando a propriedade da personagem de “mediócras”, termo que não aparece do texto de partida, o que suscita o interesse dessa pesquisa em investigar se esse juízo de valor, bem como se outros temas da obra, como a ironia, as fraquezas humanas — vícios e paixões — são preservados no texto de chegada.

Quadro 1

TEXTO DE PARTIDA	TRADUÇÃO	TEXTO DE CHEGADA
Jonathan Swift	MINHA	Clarice Lispector
Chapter I, p.25	<p>Meu pai tinha uma pequena propriedade em Nottinghamshire; Eu era o terceiro dos cinco filhos. Ele me mandou para a Universidade Emmanuel em Cambridge, com quatorze anos, onde morei três anos e me dediquei aos meus estudos; mas o custo em me manter (embora eu tivesse uma mesada muito escassa), era grande demais para uma fortuna estreita. [...] meu pai de vez em quando me mandava pequenas quantias de dinheiro, usadas para aprender a navegar.</p>	Capítulo I, p. 13
<p>My father had a small estate in Nottinghamshire; I was the third of five sons. He sent me to Emmanuel College in Cambridge at fourteen years old, where I resided three years, and applied myself close to my studies; but the charge of maintaining me, (although I had a very scanty allowance), being too great for a narrow fortune. [...] my father now and then sending me small sums of money, I laid them out in learning navigation.</p>		<p>Meu pai, cuja s propriedades, situadas na província de Nottingham, eram mediócrs; tinha cinco filhos. Eu era o terceiro. Aos catorze anos fui mandado para a Universidade de Cambridge, onde estudei. Todos sabem como são caras as universidades inglesas, principalmente quando só se recebe dos pais uma pequena mesada [...] Meu pai enviava-me pequenas somas de dinheiro que empreguei no estudo da navegação e outras matemáticas, muito úteis a quem pretende viajar.</p>

Lispector ao caracterizar e julgar ações e personagens acaba por orientar o leitor a uma dada interpretação. O capítulo III da 2ª viagem de Gulliver a Brobdingnag, por exemplo, mostra a desaprovação do anão da corte com a presença daquele que seria a nova atração dos reis (Gulliver, agora miniatura) e Lispector reforça essa desaprovação ao se referir ao anão como “*o demônio do anão*”, “*provocador*” ou mesmo “*o anão estava com o diabo no corpo*” (LISPECTOR, 2008, p. 89). Ou mesmo ao criticar Gulliver em sua luta com moscas que tentavam lhe atacar “*Fosse Lemuel Gulliver mais lento no manejo do sabre e as vespas teriam dado cabo dele num abrir e fechar de olhos*” (LISPECTOR, 2008, p. 90). Retomaremos a essas questões na seção seguinte, onde apontamos esse procedimento como metáforas poéticas.

A partir do que apresentamos a respeito do trecho acima e examinando a abordagem da tradução como equivalência de “material textual”, vemos que o conceito do que representa a matéria textual vai colocar alguns problemas em dado momento porque a equivalência busca um ‘mesmo valor’, algum mesmo aspecto do texto de partida correspondente. A equivalência não precisa dizer exatamente que tipo de valor é supostamente equivalente em cada caso, mas apenas

que é possível alcançar um valor equivalente a, pelo menos, um dos níveis.

Pym (2013, p.20) esclarece que, por vezes, “o valor encontra-se ao nível da forma (duas palavras traduzidas por duas palavras); outras vezes ao nível da referência (a sexta-feira é sempre o dia anterior ao sábado); e muitas vezes ao nível da função (a função de “azar do dia 13” corresponde à sexta-feira no inglês e no português, mas à terça-feira no espanhol).” Tal como vimos na adaptação de *Lispector* (Quadro 01 acima) que busca o ‘mesmo valor’ a partir de alguns níveis: a forma ([...] *I was the third* – Eu era o terceiro); referência (estudar em Cambridge); função (ter um valor razoável para manter-se na Inglaterra, uma vez que Cambridge é uma universidade cara), bem como a importância das disciplinas de cálculo para quem quer aprimorar os *estudos em navegação*.

Assim, percebemos que *Lispector* reconstrói o texto sem modificar a construção verbal do texto de partida. Ainda que omita alguma informação, enxugando o texto ou não mencionando o nome das personalidades da monarquia inglesa, como veremos nos quadros 02 e 15 mais adiante, mantém uma composição, um arranjo de tal forma ordenado que sua tradução mantém a ideia principal do TP.

Travaglia (2013, p.24), focalizando este aspecto do texto salienta que o tradutor parte sempre de um texto preciso, de uma realização verbal precisa, de uma unidade linguística concreta, perceptível pela visão ou audição,

parte de um arranjo preciso de marcadores, tal como está e não de um outro, para reconstruir e reconstruir o sentido. Em princípio ele não pode modificar a construção verbal original, a montagem do texto anteriormente feita, pois é esta composição, este arranjo que vai lhe oferecer as marcas, as pistas para sua nova textualização, para a sua tradução.

Quase todas as conceituações de texto, quer partam elas de critérios linguísticos, como de critérios extralinguísticos, mostram direta ou indiretamente que o texto é constituído como unidade, como um todo, qualquer que seja a sua extensão, seu teor ou procedência; é diferente de um simples conjunto ou sequência de frases ou palavras e depende da textualidade para sua existência.

Queremos considerar a textualidade não como uma condição que existe *a priori* no texto para que possa ser considerado como tal, mas como um tipo de ajuste, levado a efeito tanto pelo produtor do texto na sua intenção de significar, quanto pelo receptor na sua intenção de reconstruir um significado para o texto, de reconhecê-lo como tal. As marcas de que é feito o texto nada mais são do que pistas de um sentido já supostamente construído e que possibilitam a negociação do sentido entre os interlocutores. O texto é, então, um conjunto de relações que indicam que há intenção de significar, de dizer algo.

O problemático é que, entre a intenção de dizer algo e a realização, há muitos tropeços. Há a indeterminação, a “vaguidade” e a multiplicidade de recursos expressivos. Isto não significa a impossibilidade absoluta de se dizer algo com precisão, o que aliás é o ideal de toda comunicação, mesmo quando propositalmente se quer ser vago e impreciso. Esta precisão, entretanto, não significa algo único, fechado, arrematado. Daí a possibilidade sempre presente de comentários, interpretações, paráfrases — traduções e adaptações sob todos os aspectos de todo e qualquer texto.

Tais inquietações são necessárias, pois a sátira construída por Swift tem vários vieses, considerando o mesmo texto original ou suas traduções/adaptações. O público inglês do século XVIII teve uma leitura das Viagens de Gulliver diferente do público europeu do mesmo período; da de Lispector, bem como a do público infantojuvenil dos séculos XX e XXI por meio da adaptação da autora. Isso se dá devido ao leitor ser orientado por questões para além da escrita, ou melhor, o que da escrita é permitido extrair. A esse respeito, analisemos os trechos abaixo:

Quadro 02

TEXTO DE PARTIDA	TRADUÇÃO	TEXTODE CHEGADA
Jonathan Swift	MINHA	Clarice Lispector
Part II - Chapter III, p.115		Parte II - Capítulo III, p.88
<p>It is the custom that every Wednesday (which, as I have before observed, was their Sabbath), the King and Queen, with the royal issue of both sexes, dine together in the apartment of his Majesty, to whom I was now become a favourite, and at these times my little chair and table were placed at his left hand before one of the salt-cellars. This prince took a pleasure in conversing with me, enquiring into the manners, religion, laws, government, and learning of Europe, wherein I gave him the best account I was able. His apprehension was so clear, and his judgment so exact, that he made very wise reflections and observations upon all I said. But I confess, that after I had been a little too copious in talking of my own beloved country, of our trade, and wars by sea and land, of our schisms in religion, and parties in the state, the prejudices of his education prevailed so far, that he could not forbear taking me up in his right hand, and stroking me gently with the other, after an hearty fit of laughing, asked me whether I were a Whig or a Tory</p>	<p>É costume que em todas as quartas-feiras (como observado anteriormente, era o sábado deles), o Rei, a Rainha e os príncipes jantem juntos no apartamento de Sua Majestade, de quem agora me tornei favorito, e nesses momentos minha pequena cadeira e mesa eram colocadas em sua mão esquerda antes de um dos saleiros. O Rei tinha o prazer de conversar comigo, indagando sobre as boas maneiras, religião, leis, governo e aprendizado da Europa, cuja explicação foi a melhor que pude dar. Sua apreensão foi tão clara, e seu julgamento tão exato, que fez sábias reflexões e observações sobre tudo o que eu disse, mas confesso que depois de ter falado demasiadamente do meu amado país, do nosso comércio, e guerras por mar e terra, de nossas cismas com religião e partidos políticos, os preconceitos em sua educação prevalecerem até hoje, que ele não poderia deixar de me pegar em sua mão direita, acariciar-me suavemente com a outra e gargalhando, perguntou-me se eu era um Whig ou um Tory</p>	<p>Às sextas-feiras, o rei, a rainha e os príncipezinhos jantavam juntos. Nessas ocasiões o rei aproveitava para conversar comigo sobre os costumes, leis, política, arte e religião da Europa, fazendo observações muito inteligentes a respeito de tudo o que eu lhe dizia. Quando discorri sobre os dois partidos políticos que dividem a Inglaterra, deu uma gargalhada, perguntando-me se eu era Whig ou Tory</p>

Os trechos acima referem-se à segunda parte da narrativa, a viagem a *Brobdingnag*, onde o personagem Gulliver, agora miniatura, é atração da cidade e, em especial dos reis. Na verdade, após sair de Lillipute, Gulliver e seus companheiros em busca de água naufragam em terras “Brobdingnagas”, são capturados e posteriormente oferecidos à venda em uma feira. A rainha o compra como utensílio doméstico e convence o rei a adotá-lo, o que causa ciúmes ao anão do palácio, até então, única atração do palácio real.

Como mencionado anteriormente, é visível que Lispector retextualizou a passagem, à medida que reescreveu o texto com frases curtas e diretas, bem como o “enxugou”, ao retirar informações aparentemente menos relevantes, tais como o lugar onde Gulliver sentou-se à mesa e a maneira como o rei segurou-lhe nas mãos (o que demonstrava o afeto que tinham por ele), deixando assim apenas informações que julgou importante permanecer na referida passagem.

Tomando como base a proposta de retextualizar o texto do ponto de vista do autor, agora Lispector como adaptadora do texto, questionamos o papel do tradutor e do leitor nesta ação. Se enxergarmos esse leitor, como desprovido de leitura de mundo, julgaremos pertinente a tradutora ter acrescentado a informação de que *Whig* e *Tory* referem-se a partidos políticos rivais da Inglaterra, o que na versão original não estava claro. Outras ações da tradutora, contudo, merecem uma discussão mais aprofundada, tais como a que a levou mudar o dia da semana do jantar, de quarta para sexta feira, não ter mencionado que o jantar semanal não é como os demais, é santo (daí a referência ao *Sabbath* no original, sábado santo para a comunidade judaica, dedicado a orações e meditações; ou mesmo a algumas doutrinas cristãs).

Do ponto de vista de Culler (1999), interessaria ao leitor realizar diversas indagações com vistas a saber por que Lispector não mencionou o feriado judaico santo: foi judia na infância e não é mais; não acredita na doutrina judaica; é judia, mas como se distanciou da família, é um tema que lhe causa dor e por isso não menciona o assunto etc. Por outro lado, se analisarmos essa passagem a partir de Landers (2001), defenderemos que o leitor da tradução, salvo se informado por meio de uma nota do tradutor e/ou editor, não será capaz de ler o texto com a mesma compreensão do leitor europeu, não por falta de equivalência na língua de chegada, mas porque a equivalência que existe poderá levá-lo a uma compreensão equivocada. Exploraremos melhor a questão da nota de rodapé/tradutor na seção seguinte. As 31 notas de rodapé dos textos de partida e de chegada serão apresentadas no quadro 15.

Pym (2013, p.62) expõe uma questão semelhante a esta: passar de *Friday the thirteenth* (sexta-feira treze) para *martes 13* e voltar a *Friday the thirteenth* tranquilamente. No entanto, há certamente outro tipo de equivalência que entra em cena assim que permitirmos que, em determinadas circunstâncias, um tradutor possa optar em inglês por *Tuesday the thirteenth* (terça-feira treze), podendo também, no entanto, conduzir a *viernes 13* (sexta-feira treze). Independentemente da nossa escolha, ela será sempre uma das várias possibilidades. Neste segundo conjunto de circunstâncias, a equivalência natural já não fornece o mesmo grau de certeza. Assim,

entra-se no mundo das relações assimétricas, da equivalência direcional, outro polo da equivalência natural.

Tal passagem coloca-se penosa sob o olhar da teoria da equivalência. As definições de naturalidade e direcionalidade são cambiantes. Para Nida e Taber (1969, p.12) “*Traduzir consiste em reproduzir na língua de chegada o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida*”. Assim, Wednesday na referida passagem deveria ser traduzido por quarta, seu equivalente natural da língua portuguesa.

Considerar a definição de Nida e Taber em termos de direcionalidade é problemático porque o verbo “reproduzir” sugere que o equivalente natural já existia de fato, antes do ato de traduzir, na própria construção das línguas ou culturas. Os procedimentos “substituir”, “conduzir”, “reproduzir” são profundamente direcionais, priorizam mais um lado do que outro, enquanto o termo “equivalência natural” parece equilibrar os dois lados.

Otto Kade (1968) teorizou esta problemática, conciliando os dois subparadgmas — natural e o direcional — numa só estrutura, incorporando alguma consciência da similaridade (equivalência aproximada), ou mesmo o par ‘equivalência formal’ (seguindo de perto as palavras e as estruturas do texto) ou tendo em vista a ‘equivalência dinâmica’ (tentando recriar a função que as palavras poderiam ter tido na situação inicial) vemos que todas as oposições poderão ser encaradas como operando dentro do paradigma da equivalência.

Modos de traduzir são maneiras de representar aspectos ou funções do original. Se voltarmos para o exemplo de Pym (2013) *martes 13*, sabemos que uma tradução que procurasse a equivalência formal falaria em “terça-feira 13” e uma tradução de equivalência dinâmica em “sexta-feira 13”. Mas qual dessas duas traduções é a estrangeirizante? Aproxima o leitor do universo linguístico e cultural do texto fonte. Qual delas é a domesticante e aproxima o autor do leitor? Num primeiro momento, parece impossível responder, mas ambas poderão ser domesticantes. Se quiséssemos uma tradução estrangeirizante, teríamos de considerar algo como “a azarenta *martes 13*” (terça-feira 13, dia de azar, ou mesmo “terça-feira 13, dia de azar nos países de língua espanhola). Tradução desse tipo são equivalentes? Certamente não ao nível da forma (no último exemplo foi acrescentado uma frase inteira). Dificilmente em termos de função também porque uma simples frase referencial tornou-se uma explicação cultural num ponto em que o texto de partida não precisa dar nenhuma explicação.

Alguns dirão que a explicação não é equivalente, uma vez que a nossa versão é muito longa para ser uma tradução, outros poderão argumentar que esse tipo de expansão pega um

conhecimento cultural implícito e o torna explícito, e, dado que o conhecimento cultural é o mesmo, a equivalência ainda prevalece. A direcionalidade, então, ganha importância; podemos usá-la para justificar expansões ou reduções textuais bastante significativas, apesar de que surge a dúvida a respeito da quantidade de informação explicativa poderemos inserir para respeitar o princípio da equivalência.

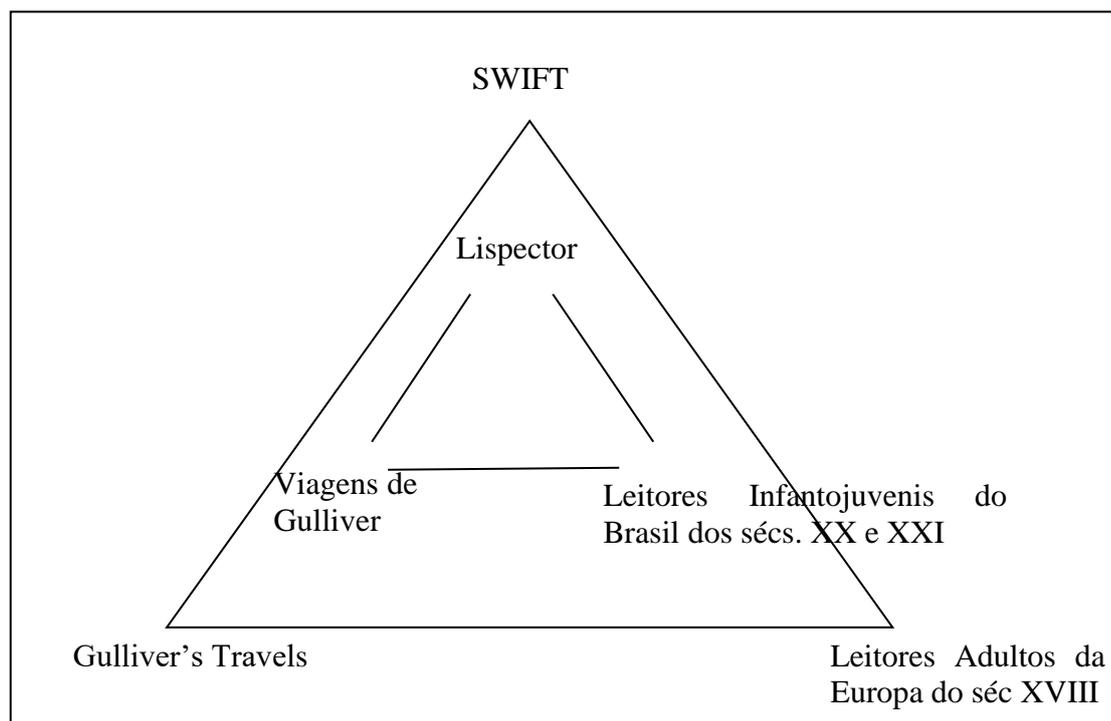
Assim, dentro desta incursão teórica e na perspectiva de retextualização, estaria o receptor pronto para decodificar aquilo que foi codificado pelo emissor, no caso Swift, uma vez que o leitor teve acesso ao texto decodificado por Lispector? A esse respeito, Travaglia (2013, p.28) diz:

O texto encarado como construção verbal, fruto da combinação, do arranjo, da ordenação de formas e recursos de uma língua, escolhidos por determinado indivíduo, num determinado tempo e lugar; influenciado (e mesmo determinado) por toda uma formação discursiva, por todos os outros textos que o precederam e pelos interlocutores reais e possíveis, traz para a teoria e prática da tradução uma visão diferente daquela sugerida pelo texto considerado apenas como signo lingüístico portador de um sentido, que foi codificado por um emissor e que está pronto para ser decodificado por um receptor (TRAVAGLIA, 2013, p.28).

Segundo a autora, não se concebe teorizar sobre tradução em termos de transporte de um sentido fixo de uma língua para outra, ou de decodificação; a abordagem da tradução em termos de *retextualização*, reenunciação, talvez seja algo que se aproxime mais daquilo que realmente ocorre na prática dos tradutores. Haverá, então, uma flexibilidade maior, uma ampliação de horizontes e com isso mais elementos com que poderá lidar o tradutor na sua prática diária?

O autor ao escrever o texto não está só: vem informado por toda uma cultura, pelos textos de outros autores e pelos seus leitores preferencias, ou melhor, pela ideia que faz do que seja o seu leitor preferencial; o leitor-tradutor, pela mesma forma, ao propor um novo/mesmo texto dialoga com o autor e com o seu tempo (com o tempo do autor e com o seu próprio tempo); e dos ajustes, lapsos, ambiguidades, mal-entendidos, hesitações e escolhas nasce o novo texto. Pensamos, assim, que a relação triádica autor-texto-leitor proposta por Iser (1996), seja mais bem compreendida/testada por escritura-texto-leitura-tradutor/adaptador-leitor, pois ocorrem processos bem mais complexos do que simplesmente “eu escrevo (cifro) e você lê (decifra)”. Tal estrutura triádica, portanto, não seria hermeticamente fechada e possibilitaria pensarmos os sujeitos desta relação, em uma posição de equivalência, mas não de igualdade, tal como propomos abaixo:

Quadro 03



Fonte: Minha autoria conforme a relação triádica de Iser (1996)

A relação Swift-Gulliver's Travels-Leitores Adultos da Europa do século XVIII seria uma relação triádica, uma obra aberta não cristalizada no tempo que dá oportunidade ao leitor de se apropriar da obra e fazer sua leitura. Assim, uma relação ficção/verdade estabelece-se, à medida que, à luz de Aristóteles, o real dá a matéria para a ficção. Swift, a partir de um dado real da Inglaterra do século XVIII, representa; materializa na sua obra aquilo que ele entende e supõe o que o leitor entenderá também. Assim, trabalha-se com a noção de leitor presumido, a quem essa obra se direciona. Tal como Swift, Lispector direcionou sua obra para o leitor infantojuvenil e deu um tratamento aos contextos históricos, políticos e sociais, bem particular, à medida que não tirou de sua adaptação aquilo que se convencionou inadequado ao público infantojuvenil, como o tema da morte, sexo e conteúdos moralizantes de uma maneira geral. Melhor expondo, retextualizou, à medida que ora exclui totalmente a passagem do texto de partida, ora tira informações contidas nas notas de rodapé e as incorpora ao texto, ora mantém o tom de conversa da narrativa, ora tira, ora deixa as datas por extenso, ora em numeral, e principalmente, não cita os nomes das personalidades políticas que Swift satiriza no texto de partida.

Essa retextualização, portanto, insere-se num processo de criação literária (de material para poíesis), à medida que Lispector ao modificar o texto, recria-o. Um mundo que ela representa no seu fazer tradudório/adaptativo de acordo com um leitor que, se presumidamente alheio a esse contexto europeu do século XVIII, não desconhece as relações de poder estabelecidas entre governos em períodos entre guerras, ou não. O que certamente não é possível entre crianças.

O autor/adaptador é para o leitor aquele que pensa, reflete, compõe e recompõe o texto, aquele que se responsabiliza por ele, por essa realização discursiva que é única, pois nenhum outro a comporia de maneira idêntica nem faria exatamente as mesmas escolhas. O autor pode ser assim definido por sua ação geradora e diferenciadora, pelas suas escolhas (e pelo seu estilo). Tal reflexão é necessária, sobretudo pelo caráter satírico e reflexivo de Swift, que a todo tempo faz o leitor pensar em sua condição humana factível de erro. Nos vícios humanos que levam o ser humano a errar mais. Comportamentos que nem mesmo animais irracionais ousariam cometer, ou melhor, os irracionais teriam mais racionalidade que os próprios racionais, como vemos na passagem abaixo, em que um animal irracional, indigna-se com a violência humana.

Não quero que meus ouvidos — explicou ele¹⁹ — se acostumem a essas palavras abomináveis e acabem por ouvi-las com menos horror. Embora os *Yahoos* daqui nos desagradem profundamente, não os culpamos mais do que culparíamos um abutre por ser ave de rapina, ou a uma pedra que nos fira o casco. Mas, quando uma criatura que se diz racional é capaz de tamanhas atrocidades, a deformação de seu raciocínio é ainda pior do que a própria violência cometida (LISPECTOR, 2008, p.199-200).

Swift, na figura do personagem Gulliver ao descrever sua pátria, fala da Inglaterra, explica os motivos das guerras entre os reis da Europa e faz um panorama dos juízes e advogados ingleses, nos quais elementos ficcionais e factuais se atravessam,

O que vou contar a seguir é fruto de dois anos de conversas entre meu amo e eu, tempo durante o qual descrevi longamente a situação da Europa; seu comércio, artes ciências e mil outras coisas desse tipo. Falei sobre a invasão do príncipe de Orange à Inglaterra e da guerra travada por ele contra o poderoso rei da França, guerra na qual haviam morrido cerca de um milhão de *Yahoos*. Mais de cem cidades foram invadidas e quinhentos navios afundados, dormindo estes agora no fundo do oceano (LISPECTOR, 2008, p.197).

Ou ainda em:

O Houyhnhnm perguntou-me quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra.

¹⁹ O Houyhnhn, personagem racional da narrativa, assemelha-se a um cavalo, em oposição aos *Yahoos*, seres irracionais, num corpo de aparência humana.

— Existem muitas — respondi, depois de um momento. — A principal é a ambição de certos reis, que nunca julgam suficientes as terras e os povos governados por eles. Outras vezes é a corrupção de um ministro que empenha seu rei numa guerra a fim de desviar a reclamação dos súditos contra uma péssima administração. Outra, a diferença de opiniões: um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um crime; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas. E por aí vão, cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições (LISPECTOR, 2008, p.198).

Com isso, vemos que não podemos distinguir condições de produção e de recepção da narrativa, estritamente. Isto é, embora, de fato, o momento da escrita de um texto e o momento de sua leitura sejam distintos, na escrita já está inscrito o leitor e, na leitura o leitor interage com o autor do texto.

Assim, o texto só é texto porque é uma sequência linguística, que tem a possibilidade de ser vista como unidade e tem funcionamento discursivo; isto é, só tem sentido dentro de uma “formação sócio-histórica” composta pela posição dos interlocutores com relação ao discurso, pelos outros discursos existentes e por todos os fatores que contribuíram e contribuem para a estruturação de um discurso. Falamos em funcionamento discursivo porque um texto passa a existir efetivamente, isto é, a gerar sentidos, a partir do momento em que alguém o lê e a leitura de um texto está sempre ligada a aspectos discursivos.

Segundo Travaglia (2013), a tradução focalizada como retextualização é a composição de um novo/mesmo texto que, por sua vez, terá também funcionamento discursivo. As marcas linguísticas do novo texto serão colocadas dentro de uma situação comunicativa concreta, gerarão efeitos de sentido para os leitores da língua para qual o texto foi traduzido.

O sentido, entretanto, não é esse algo fixo, pré-determinado e único. Pode estar sujeito a muitos fatores que são variáveis, condicionados pelo tempo, pelo espaço, pelas experiências e conhecimento de cada leitor e pelas condições de produção de cada texto, tanto na língua de partida quanto na língua de chegada. Não é que não se deva ir em busca de uma compreensão, mas o tradutor não pode limitar-se à busca desse sentido único e pré-determinado sem levar em conta que todo texto é algo aberto que pode ser cortado e recortado por múltiplas leituras e interpretações e que a tradução não deve pretender fechar e limitar estas leituras fixando um sentido construído pelo leitor e nessa construção estará dependente de todo um contexto sócio-histórico e psicológico, assim como o esteve a produção do texto original. Ao traduzir (retextualizar em outra língua), o tradutor deve, antes de mais nada, ter em mente deixar abertos os caminhos da interpretação, embora,

naturalmente sua tradução reflita sua própria interpretação e espelhe o sentido que, para ele, é, por assim dizer, o mais importante no original.

Equivalência, portanto, parece-nos termo mais apropriado que transposição, transferência, considerada com transporte, pois pode trazer a ideia de uma desvinculação entre a forma e aquilo que ela veicula: ideias, pensamentos, valores intelectuais e culturais. Achamos que é um tanto difícil estabelecer em que medida um conteúdo pode realmente desvincular-se da forma que lhe dá origem, existir independente dela, sem que haja certa modificação. A ideia de tradução como transporte não pode sustentar a ideia de modificação, de adaptação às novas condições de produção, de participação do leitor no processo da construção do significado.

Em um texto satírico, como o de Swift, o conteúdo histórico, o jogo de ideias e subentendidos precisam permanecer, caso contrário, descaracterizar-se-ia a proposta do autor. A questão é como trazer esse conteúdo para um público infantojuvenil, sem que nas adaptações os sentidos se percam. Aqui também haveria o pressuposto do significado estável, congelado no texto original e que deve ser levado intacto para a língua de chegada. Mas, como temos discutido, o texto é algo dinâmico que gera significados à medida que é composto, lido e traduzido e o seu sentido corresponderá mais a um processo do que a um fato acabado e estanque. “*O sentido não se apresenta como algo preexistente à decodificação, mas, sim como constituído por ela*” (KOCK, 1984, p.26).

Assim, o leitor infanto-juvenil, que desconhece a língua inglesa, só pode compreender e constituir o universo descrito nas (des)aventuras do protagonista Gulliver, após ter acesso a constuição do texto, no sentido material, escritura, por Lispector, e em seguida no sentido figurado, de apreensão de sentidos, após o desvelamento dos acontecimentos. Afinal,

[...] a tradução mais (re)constrói, transforma e recria do que simplesmente transporta algo que estava “a priori” fixo no original. Embora até possamos admitir uma escala de possibilidades de transformação, considerados os vários tipos de textos e os efeitos de sentido de cada um, não poderíamos fundamentar uma reflexão sobre o ato tradutório na existência pura e simples do significado único que deve apenas ser descoberto e transportado sem a participação e o concurso do leitor (TRAVAGLIA, 2013, p.52).

A perspectiva da autora vem ao encontro da inquietação desta pesquisa, pois o conteúdo histórico e satírico da narrativa é de suma importância para a natureza do texto e, portanto, não pode se perder na tradução e adaptação para uma outra língua e público que não pode ter seu direito cerceado por não conhecer o idioma do texto original. A tradução, inclusive, existe e sempre existiu para vencer a barreira do desconhecimento linguístico, para transpor a barreira do desconhecimento

da língua em que foi escrito o texto original, com vistas a um destinatário específico: leitores da língua para a qual o texto é traduzido e que não conhecem a língua do texto de partida e, assim, possam a lê-lo e a interpretá-lo.

A adaptação deve ser trabalhada a partir da adequação do assunto, da estrutura da história, da forma, do estilo, interesses diversos e às condições do leitor infantojuvenil, o que não representa a escolha por um gênero inferior. Ao aproximar o texto do universo do seu receptor, postula-se a possibilidade de se estabelecer o diálogo entre eles e, por conseguinte, tornar possível ao jovem leitor o acesso ao mundo real, organizando suas experiências existenciais, enriquecendo seu imaginário, ampliando seu horizonte de expectativas.

Vencer a barreira do desconhecimento linguístico/cultural do “leitor final” envolve, pois, muito mais elementos do que simplesmente uma decodificação ou uma explicação de textos em outra língua. Tal barreira pode ser vencida não no sentido de substituição de um código para outro, e sim no sentido de universo textual discursivo.

Muitas vezes o leitor comum nem se dá conta de tudo isso, escolhe um texto pelo assunto, título, autor, seu próprio interesse ou por outros motivos. O fato de ser ou não uma tradução não entra em jogo a não ser para uma certa classe de leitores, uma minoria de estudiosos da área, poderíamos dizer. Os “problemas de tradução” aparecem em maior escala para quem conhece o original. Escolher determinada tradução de um texto de preferência a outra é algo que ultrapassa a resolução de um problema prático para atingir um plano em que já se exige a consciência de aspectos linguísticos, literários ou científicos, enfim, aspectos (extra)textuais mais sofisticados.

Nos termos de Delisle e Woodsworth (1984, p. 88), a tradução é discurso, não deve ser situada no plano da língua, mas no plano do “*contato dos conteúdos com a língua*”, portanto, no plano discursivo. O sentido se apóia então nas significações, mas não se limita a elas e é o conjunto do texto à medida que se desenvolve pela leitura, que permitirá compreender o querer dizer do autor, por exemplo. É este sentido que se deve captar e reexprimir na tradução e “*não é passível de formalização nem de quantificação: corresponde a um processo e não a um fato*” (DELISLE e WOODSWORTH, 1984, p. 102)

A tradução, na verdade, só será possível discursivamente; para traduzir, é indispensável compreender e interpretar e essas operações só são realizáveis dentro do domínio discursivo. Dessa forma, a compreensão/interpretação não será considerada como a reconstrução do sentido enquanto o querer-dizer do autor. O trabalho do tradutor não será só encontrar “*através do dito que ele tem sob os olhos, o querer dizer que animava o autor*” (DELISLE e WOODSWORTH, 1984, p. 104) e

restituir esse sentido assim concebido. Vai mais além, uma vez que o sentido de um texto só passa a existir a partir do momento em que o leitor o constrói, o tradutor irá construir o sentido e não apenas buscar extrair o sentido colocado no corpo do texto pelo autor.

Lederer (1998) num resumo que faz da teoria interpretativa da tradução, diz que o sentido é algo individual, cuja riqueza varia segundo os conhecimentos e a experiência de cada um. Contudo, o fato de ser individual, não exclui a partilha entre os parceiros da comunicação, tanto é que as traduções alcançam diversos leitores, dentre eles os tradutores e editores.

O tradutor, segundo a pesquisadora, seria o intermediário entre um autor que quer comunicar e leitores que querem compreender o que está situado no interior do texto. Ao restituir o original na outra língua, possibilitará aos leitores, munidos de seu repertório linguístico e conhecimento de mundo, a descoberta do texto. Essa descoberta pode não ser tão pacífica diante das possíveis incompreensões e dúvidas que o texto suscita, mas que fazem parte desse processo de estabelecimento de sentidos.

O sentido nasce, constrói-se, a partir do diálogo, do vaivém comunicativo que é tecido entre os interlocutores. Não há comunicação perfeita, em que o emissor possui uma mensagem clara e a transmite de maneira inequívoca a um receptor despojado que a entende perfeitamente. *“O sentido é construído a partir do conflito entre o querer dizer do produtor e o querer reconhecer do receptor, uma coisa estando imbricada na outra”* (TRAVAGLIA, 2013, p.61).

Tendo em vista a compreensão de Lederer, percebemos, contudo, que a afirmação acima de Travaglia carece de uma modalização no caso particular do estudo aqui em questão, por dois motivos: primeiramente, porque o receptor infantojuvenil terá acesso ao querer dizer da adaptadora e não do autor Swift, sobretudo nos momentos em que Lispector faz muitos ajustes no texto; e em segundo, porque o leitor pode ler a narrativa apenas como um história de entretenimento e não dar conta de toda a sátira de Swift, ainda que estejam presentes no texto. Principalmente, porque apenas uma minoria de adaptações traz todas as viagens de Gulliver (a maioria traz apenas a 1ª viagem). Há momentos importantes do texto, tais como quando Swift fala sobre o luxo, misérias, avareza e doenças que reinam na Europa (e aqui defendemos o caráter emancipatório da Literatura), em que Lispector além de não retirar nada do texto de partida, acrescenta um juízo de valor *“Como os pobres são milhões e os ricos muito poucos, a situação na Inglaterra e em toda a Europa é triste e injusta”*, como podemos observar abaixo:

Quadro 04

TEXTO DE PARTIDA	TEXTODE CHEGADA
Jonathan Swift	Clarice Lispector
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Part IV – Chapter VI, p.264-265</p> <p>[...] Therefore since money alone was able to perform all these feats, our Yahoos thought they could never have nough of it to spend or to save, as they found themselves inclined from their natural bent either to profusion or avarice. That the rich man enjoyed the fruit of the poor man’s labour, and the latter were a thousand to one in proportion to the former. That the bulk of our people were forced to live miserably, by labouring every day for small wages to make a few live plentifully enlarged myself much on these and many other particulars to the same purpose: but his Honour was still to seek, for he went upon a supposition that all animals had a title to their share in the productions of the earth, and especially those who presided over the rest.</p> </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">Parte IV – Capítulo VI, p.203</p> <p>[...] Como só o dinheiro poderia comprar essas coisas, nossos Yahoos achavam que nunca o tinham em quantidade suficiente; tanto para esbanjá-lo como para guardá-lo no baú – caso sejam avarentos. Os Yahoos europeus não conseguem esquecer-lo durante um minuto sequer de sua vida. Os ricos abusam do trabalho dos pobres, lucrando muito com ele; os pobres se esfalfam de manhã à noite sem um momento de descanso, para terem um pouco de comida e um teto que os abrigue. Como os pobres são milhões e os ricos muito poucos, a situação na Inglaterra e em toda a Europa é triste e injusta.</p> </div>

Bem verdade que, ao falar de tradução literária como um método somente interpretativo, não dá conta do texto. Bassnett (1980, p.20), inclusive, reconhece que a ênfase dada anteriormente à tradução estava em compará-la ao texto original, com vistas a estabelecer o que tinha sido perdido ou traído no processo e que “*a abordagem ideal busca não avaliar, mas compreender as mudanças ocorridas na transferência de um sistem literário para outro, incluindo literatura infantil*”.

Nessa ótica, a tradução é, para Travaglia (2013, p.67), uma atividade “produtora” de significados, em vez de ser “protetora” dos significados depositados no texto por um autor. A tradução revela, expõe, edita uma leitura do texto feita em circunstâncias tempo-espaciais, ideológicas, sociais, psicológicas por um leitor que, quer queira quer não, pertence a tudo isso. Cada tradução do mesmo texto é, na verdade, um novo texto, resultado de uma nova leitura.

Tal delimitação da autora é importante para este trabalho, pois a tradução de um texto satírico adaptado para um público infantojuvenil permite muitas re(leituras), mas precisa “proteger”

significados, tais como as vicissitudes humanas e questões políticas como já acima mencionamos. A riqueza da narrativa se perderia caso a tradução não se ocupasse em proteger alguns significados.

Outra proposição delicada para a proposta deste trabalho é a de Arrojo, que considera o leitor como aquele que produz os significados e não o que retira os significados “presentes” no texto.

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (ARROJO, 1992, p.44).

Isto faz com que se possa entrever o texto como o lugar privilegiado do diálogo, onde o leitor, seu tempo e seu espaço têm papel essencial. Todavia, talvez para se contrapor à primazia total que se dava ao autor, considerado como proprietário do sentido do seu texto, Arrojo obscurece, em suas proposições, o papel que certamente não pode ser negado ao texto enquanto instrumento de interação e colocador de possibilidades de sentido por meio de sua materialidade.

Não podemos esquecer de que a leitura de um texto não é absolutamente livre e independente. Está sujeita a contingências, regras e princípios estabelecidos pela própria língua e que de certa forma são impressos nas marcas que formam o texto. É o arranjo do texto tal como está que, combinado com toda a experiência do leitor, provoca a construção dos sentidos.

A esse respeito, Meschonnic (2010, p.278) fala da tradução estruturada e recebida como texto. Considerada como escritura de uma *leitura-escritura* de um texto, a interação língua-texto são aplicáveis a qualquer tipo de texto e não apenas aos textos literários, ou considerados como tais pela crítica e pela teoria literária. Na verdade, um texto é um texto, segundo ele, pela sua forma e seu sentido, seja ele de que categoria for: jornalístico, científico, técnico, religioso, ou ainda narrativo, descritivo, dissertativo etc. O que muda são os instrumentos a serem utilizados para a reconstrução do seu sentido em cada leitura, por este ou aquele leitor, neste ou naquele tempo, lugar e circunstância, com esta ou aquela intenção. Daí as variedades de leitura e tradução que os vários textos podem propiciar.

Não é uma questão de dizer que há textos com mais forma e menos conteúdo e textos com mais conteúdo e menos forma em si mesmos. O que muda são os procedimentos necessários ou escolhidos para se reconstruir o sentido. A esse respeito, vemos o cuidado com que Lispector tratou o conteúdo e a forma do texto por ela adaptado — na passagem da narrativa que é descrito um juramento que Gulliver precisou fazer, tal tratamento foi bem esclarecedor: ela ordenou o texto em

incisos numerados com algarismos romanos e em itálico, bem como o datou ao final (assim como um textos normativo/documento legal). Tal organização ajuda o leitor a construir o sentido esperado pela narrativa.

Quadro 05

TEXTO DE PARTIDA	TEXTODE CHEGADA
Jonathan Swift	Clarice Lispector
Part I – Chapter III, p.50-51	Parte I – Capítulo III, p.39-40
<p>[...] the reader may perhaps be curious to have some idea of the style and manner of expression peculiar to that people, as well as to know the articles upon which I recovered my liberty GOLBASTO MOMAREN EVLAME GURDILO SHEFIN MULLY ULLY GUE, most mighty Emperor of Lilliput, delight and terror of the universe, whose dominions extend five thousand blustrugs (about twelve miles in circumference) to the extremities of the globe; monarch of all monarchs [...]His most sublime Majesty proposeth to the Man-Mountain, lately arrived at our celestial dominion, the following articles, which by a solemn oath he shall be obliged to perform.</p> <p>First, The Man-Mountain shall not depart [...] Secondly, He shall not presume to [...] Thirdly, The said Man-Mountain [...] Fourthly, As he walks the said roads, [...] Fifthly, If an express require [...] Sixthly, He shall be [...] Seventhly, [...] Eighthly, [...] Lastly, [...]</p>	<p>[...] o leitor certamente estará curioso das condições que me dera liberdade e do estilo liliputiano, aqui as reproduzo:</p> <p><i>"Golbasto Momaren Evlame Gurdilo Shefin Mully Ully Gue, poderoso imperador de Lilipute, delícia e terror do universo, cujos domínios se estendem por cinco mil blustrugs (cerca de doze milhas) e alcançam as extremidades do globo; monarca [...], vem por meio desses artigos, propor ao Homem-montanha um acordo e juramento solene:</i></p> <p><i>I- O Homem-montanha só sairá [...] II- Não entrará em nossa capital [...] III- Seus passeios se limitarão [...] IV- Ao andar pelas estradas [...] V- Se o imperador[...] VI- Será também aliado [...] VII - [...] VIII - [...] IX - [...]</i></p> <p><i>Palácio de Belfaborac, no décimo segundo dia da nonagésima primeira lua do nosso reinado."</i></p>

Ainda a respeito ao tratamento dado a esta passagem na narrativa, em especial ao que diz respeito ao inciso nono do juramento solene acima transcrito, transcreverei também o restante do trecho no quadro 06, pois destacaremos algumas tomadas de decisão de Lispector:

Quadro 06

TEXTO DE PARTIDA Jonathan Swift	TRADUÇÃO MINHA	TEXTO DE CHEGADA Clarice Lispector
<p>Part I - Chapter III, p. 52</p> <p>The reader may please to observe, that, in the last article for the recovery of my liberty, the emperor stipulates to allow me a quantity of meat and drink sufficient for the support of 1728 Lilliputians. Some time after, asking a friend at court, how they came to fix on that determinate number, he told me, that his majesty's mathematicians having taken the height of my body by the help of a quadrant, and finding it to exceed theirs in the proportion of twelve to one, they concluded, from the similarity of their bodies, that mine must contain at least 1728 of theirs, and consequently would require as much food as was necessary to support that number of Lilliputians. By which the reader may conceive an idea of the ingenuity of that people, as well as the prudent and exact economy of so great a prince.</p>	<p>O leitor poderá observar que, no último artigo para o restabelecimento da minha liberdade, o imperador estipula que me permita uma quantidade de carne e bebida suficiente para o sustento de 1728 liliputianos. Algum tempo depois, perguntando a um amigo na corte como eles fixaram aquele número determinado, ele me disse que os matemáticos de sua majestade haviam medido a altura do meu corpo com a ajuda de um quadrante, e achando que era superior o deles na proporção de doze para um, concluíram, pela semelhança de seus corpos, que o meu deve conter pelo menos 1728 deles e, conseqüentemente, exigiria a mesma quantidade de comida necessária para sustentar aquele número de liliputianos. O leitor pode então ter uma ideia da engenhosidade daquele povo, bem como da prudência e economia precisa de tão grande príncipe.</p>	<p>Parte I - Capítulo III, p. 40</p> <p>Certo detalhe não me saia da cabeça: como teriam os matemáticos de Lilipute chegado à conclusão de que meu sustento encheria a barriga de mil, setecentos e vinte e oito súditos? Algum tempo depois fiz essa pergunta a um amigo liliputiano e ele respondeu-me o seguinte: os matemáticos haviam medido a minha altura enquanto eu me encontrava adormecido, constatando que a proporção de meu corpo para os liliputianos era de um para mil, setecentos e vinte e oito. Logo, meu estomago bem valia o de mil, setecentos e vinte e oito súditos do império. Macacos me mordam se o povo de Lilipute não é engenhoso, prudente e não sabe muito bem o que faz!</p>

Destaca-se a maneira como Swift conversa com o leitor chamando-lhe atenção para sua fala – “*O leitor poderá observar que*”, “*O leitor pode então ter uma ideia*” e Lispector retira (o que não acontece em outras passagens, inclusive em várias delas ela inclui o diálogo com o leitor, mesmo em momentos em que não aparecem no texto fonte), como vimos em “[...] *Note a linguagem toda pomposa que contribui para tornar essas palavras mais divertidas para o leitor, que é levado a rir de tanta pretensão*” (LISPECTOR, 2008, p.35); “[...] *Não amolarei o leitor, porém, com mais descrições [...]*”(LISPECTOR, 2008, p.43); “[...] *Mas vamos satisfazer a curiosidade do leitor quanto à minha maneira de viver nesse país*” (LISPECTOR, 2008, p.48); “[...] *Não importunarei o leitor com as dificuldades que tivemos para levar o bote para o porto real de Blefuscu*” (LISPECTOR, 2008, p.57); “[...] *Vou agora apresentar ao leitor uma breve descrição do país*

[...]”(LISPECTOR, 200, p.91) ; “[...] *Se nunca passou por tal situação, caro leitor, evite-a o mais que puder [...]*”(LISPECTOR, 200, p.97); “[...] *Seria aborrecido perturbar o leitor relatando meus encontros com tantas pessoas ilustres* (LISPECTOR, 2008, p.133); “[...] *O leitor pode estranhar que eu traçasse um quadro tão franco da minha própria espécie aos Hoyhnhnms*” (LISPECTOR, 2008, p.168); “[...] *Daqui datam as desgraças posteriores de minha vida, como logo saberá o leitor* (LISPECTOR, 2008, p.174); “[...] *Pois bem, caro leitor, dei-lhe um relato verídico de minhas viagens durante dezesseis anos e mais de sete meses* (LISPECTOR, 2008, p.184); “[...] *Aqui, despeço-me de meu caro leitor e retorno à minha meditação no pequeno jardim de minha casa*” (LISPECTOR, 2008, p.184);

Em atenção ao inciso nono do juramento:

[...] IX- depois de jurar solenemente que cumprirá as condições acima, será fornecida diariamente ao homem-montanha uma quantidade de comida e bebida suficiente para o sustento de mil, setecentos e vinte e oito súditos, o que, segundo os cálculos de nossos matemáticos, alimentará fartamente o seu enorme estômago (LISPECTOR 2008, p.40).

Lispector opta também por colocar o numeral 1728 por extenso (provavelmente por ser mais bem compreendido por jovens leitores); insere a expressão *Macacos me mordam* como uma interjeição, exprimindo um sentimento de quão engenhosos e sábios são os Liliputianos e que se equivale semanticamente a passagem do texto fonte “*O leitor pode então ter uma ideia da engenhosidade daquele povo*”.

Assim, a abordagem da adaptação como retextualização desloca o foco de observação do processo tradutório para um outro aspecto; para o fato de que, ao traduzir, isto é, “transpor ideias”, “buscar equivalências”, “captar e reexpressar mensagens alheias”, “captar e exprimir sentidos” etc., o tradutor está na realidade acionando todos os elementos que conferem textualidade a um texto e que foram anteriormente acionados pelo produtor do texto de partida, com a diferença de que, manejando uma língua, o tradutor estará de certa forma manejando outros elementos, ou até os mesmos elementos sob perspectivas diferentes.

Tal abordagem acrescenta ao estudo do processo tradutório, os instrumentos de reflexão da linguística e da análise do discurso, propiciando uma releitura da própria tradução enquanto teoria e enquanto prática. Assim, uma teoria da adaptação que a veja como um processo de retextualização dentro de um funcionamento discursivo (portanto, levando em consideração não só o texto como objeto materializado, mas também sua exterioridade entendida como situação imediata de produção, o contexto sócio-histórico e ideológico mais amplo, e os sujeitos). Esta releitura será certamente

mais abrangente em seus mecanismos do que teorias que a vejam como recodificação (que considera só a língua vista como código e não como instrumento de interação) ou apenas como criação, tendendo a aplicar-se só a um gênero, o literário.

A teoria da adaptação, enquanto retextualização, leva em conta tanto a língua enquanto conjunto de regularidades discursivamente constituídas, quanto a situação e o sujeito usuário da língua na interação, ou seja, as condições de produção do texto como unidade discursiva de sentido. Permite mostrar que as diferenças normalmente discutidas por várias teorias da tradução são na verdade diferenças de ênfase em elementos do processo de retextualização. Por exemplo, um texto literário tem condições de produção diferentes de um científico, uma narrativa literária difere de uma narrativa jornalística ou outro tipo de narrativa, pois embora sejam todas narrativas, têm condições de produção e intenções comunicativas bem diversas, o terreno da instabilidade de cada um movimentando elementos diversos.

É neste terreno de instabilidade e condições de produção e recepção bem distintas que este trabalho repousa. Temos um texto fonte extremamente satírico, dotado de questões moralizantes voltadas a adultos, adaptado a um público infantojuvenil de Lispector, que como vimos nas seções anteriores recebem tratamentos distintos. Um texto voltado para as crianças é repleto de imagens, frases curtas, é dado um destaque às palavras mais importantes do parágrafo etc.

O texto de Lispector é diferente. Não tem ilustrações, os parágrafos não são curtos, contudo, opta por retextualizar seu texto mantendo as metáforas poéticas empregadas por Swift e criando suas próprias.

5.1 Lispector adaptadora: metáforas poéticas no texto literário

Reconhecida pela crítica literária brasileira e estrangeira como uma das maiores escritoras do século XX, Clarice Lispector mudou os rumos da narrativa moderna com uma escrita própria, passando por diversos gêneros, do conto ao romance, da crônica à dramaturgia, da entrevista à correspondência e, também, pelas páginas femininas.

Tradutora de mais de 35 livros de diferentes gêneros e línguas, fez 6²⁰ traduções do inglês e do francês adaptadas ao público infantojuvenil, conforme elencamos no quadro abaixo:

²⁰ Não contamos com as traduções das obras de Edgar Allan Poe em cinza, porque não as consideramos adaptações infantojuvenis devido: a) Não ter menção escrita em suas capas ou no interior, dizendo ser uma adaptação infantojuvenil. b) A obra ‘Os Crimes da Rua Morgue’, apesar de trazer na capa “Tradução & Adaptação Clarice Lispector”, não menciona nada a respeito de ser uma adaptação infantojuvenil, inclusive não traz o selo de Rocco Jovens Leitores como as demais obras do Projeto.

Quadro 07

ADAPTAÇÕES FEITAS POR LISPECTOR AO PÚBLICO INFANTOJUVENIL

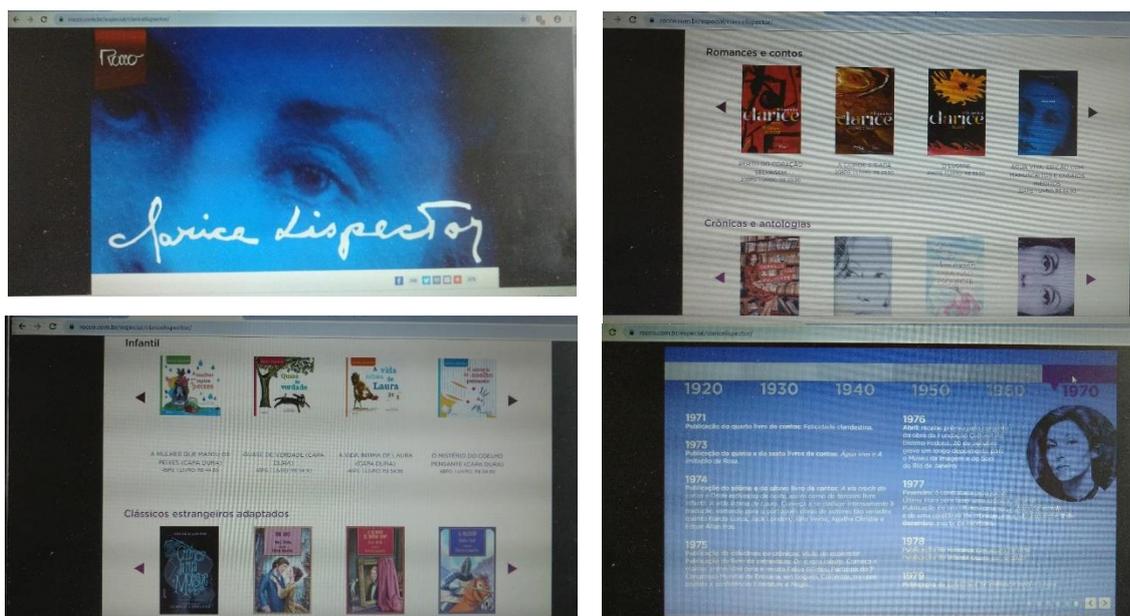
	Autor	Título do Texto Fonte	Título do Texto Traduzido	Ano	Editora
1	Jack London	The Call of the Wild	Chamado Selvagem	1970	Edições de Ouro
				2011	Ediouro
				2014	Rocco
2	Henry Fielding	The History of Tom Jones: a foundling	Tom Jones	1973	Abril Cultural
				2006	Ediouro
				2014	Rocco
3	Jonathan Swift	Gulliver's Travels	Viagens de Gulliver	1973	Abril Cultural
				1979	Abril Cultural (coleção novas aventuras)
				2008	Rocco
4	Julio Verne	L'Ile mystérieuse	A Ilha Misteriosa	1973	Abril Cultural
				1980	Abril Cultural (coleção novas aventuras)
				2014	Rocco
5	Oscar Wilde	The Picture of Dorian Gray	O Retrato de Dorian Gray	1974	Edições de Ouro
				1995	Ediouro
				2014	Rocco
6	Walter Scott	The Talisman	O Talismã	1970	Edições de Ouro
				1974	Edições de Ouro
				2014	Rocco
7	Edgar Allan Poe	-	7 de Allan Poe	1974	Ediouro
8	Edgar Allan Poe	-	11 de Allan Poe	1974	Ediouro
9	Edgar Allan Poe	-	O Gato Preto e Outras Histórias de Allan Poe	1975	Ediouro
10	Edgar Allan Poe	-	Histórias Extraordinárias	1985	Ediouro
				1995	Ediouro
				2003	Ediouro
11	Edgar Allan Poe	The Murders in the Rue Morgue	Os Crimes da Rua Morgue e outras histórias extraordinárias	2017	Rocco

Fonte: Minha autoria com base na ferramenta de pesquisa Google books

O Chamado Selvagem, Viagens de Gulliver, A Ilha Misteriosa, O Talismã, de Walter Scott e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, foram republicadas pela Rocco Editora, conhecida por seu projeto editorial de adaptações de clássicos da literatura mundial destinados a jovens leitores. É com a primeira edição das *Viagens de Gulliver* da referida editora, que desenvolverei a presente pesquisa.

Em 1998, a Rocco adquiriu os direitos de publicação da obra de Clarice Lispector, relançando todos os seus livros, inclusive os textos infantis e infantojuvenis, em um projeto especial que incluiu padronização gráfica e rigorosa revisão dos textos, baseada na primeira edição de cada título. Em dezembro de 2008, a editora deu início a um novo projeto de reedição dos livros de Clarice Lispector com novas capas, homenageando os 10 anos da chegada de sua obra à Rocco. Na figura 02 abaixo, o layout de 4 das várias páginas destinadas a autora.

Fig 02: Site da editora Rocco



Fonte: <https://www.rocco.com.br/especial/claricelispector/>

O site da editora destina uma página exclusiva para todos os trabalhos da autora, onde o visitante pode navegar, visualizar todos os romances, contos, crônicas, antologias, obras infantis e clássicos estrangeiros por ela adaptados. Todos separados por um catálogo, disponível para visualização e compras. Há também diversos vídeos, um, aliás, importante para esta pesquisa (*Panorama com Clarice Lispector – TV Cultura*), em que ela explica em entrevista concedida ao

jornalista Júlio Lerner que sua motivação para trabalhos infantis foram seus filhos, e um blog alimentado até hoje com todas as notícias e eventos realizados em seu nome. Inclusive, com as comemorações de seu centenário:

No mês de novembro a Editora Rocco dará início às comemorações do centenário de nascimento de Clarice Lispector, com a edição dos seus três primeiros livros, todos escritos antes que ela completasse 29 anos: *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. Toda a obra de Clarice será reeditada com um novo projeto gráfico, tanto de capa quanto de miolo, assinado pelo premiado designer Victor Burton. Além disso, os livros serão enriquecidos com ensaios de importantes críticos e estudiosos, publicados como posfácios. (ROCCO EDITORA, BLOG Disponível em <https://www.rocco.com.br/blog/novidades-de-novembro/>. Acesso em 27/11/19).

Assim, interessa-nos, no estudo da adaptação de Lispector, observar alguns exemplos de como se dá o fazer tradutório de Lispector, tendo em vista o público infantojuvenil como receptor. Como se dá a abreviação do texto, o tipo de vocabulário (uso de diminutivos e/ou eufemismos, metáforas) para amenizar passagens que poderiam ser consideradas pesadas ao leitor, destacando a forma como o adaptador intervém no conteúdo. Para isso, confrontaremos alguns trechos da adaptação com o texto de Swift, apontando que seu fazer tradutório ora prima pela fidelidade, ora pela transparência; ora pela estrangeirização ora pela domesticação.

Diferentemente da entrada dos livros infantojuvenis do século XIX, a adaptação das *Viagens de Gulliver* de Lispector já não estava ancorada na supervisão governamental, pressão do mercado para adoção de livro didático, ou mesmo um prefácio de alguém famoso para validar seu trabalho, tal como fez Rui Barbosa na primeira adaptação brasileira de Carlos Jansen em 1888.

A fim de compreender esse universo de Lispector nos estudos da tradução, identificamos que já existem discussões sólidas²¹ a respeito de suas obras traduzidas em diversos idiomas, sua recepção na França, Itália, obras que ela verteu para o português, contudo nenhum na adaptação infantojuvenil brasileira.

Há um vasto número de dissertações e teses que analisam o fazer tradutório de Lispector em peças teatrais; escolhas de elementos linguísticos específicos em paralelo a de outros tradutores nos pares espanhol-português e inglês-português; limites da tradução e adaptação e a atuação de Lispector como tradutora de literatura infantojuvenil como o fez Silva (2010); a voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura (QUEIROGA, 2014), mas nenhum que explorasse a figura de Clarice Lispector como adaptadora infantojuvenil de uma narrativa

²¹ Refiro aos livros, dissertações e teses que discutem o tema.

satírica, sem dissociá-la de sua prestigiada figura de escritora, enfatizando o seu fazer tradutório enquanto romancista consagrada.

Observemos, então, por meio de um paralelo com o texto de Swift, e de duas outras versões adaptadas (uma delas recontada) ao público infantojuvenil, algumas das modificações feitas ou não no conteúdo e na forma por Lispector para adequá-lo para a leitura das crianças e jovens brasileiros, sobretudo no que tange ao jogo metafórico trabalhado ao longo de todo o texto.

Partindo de uma concepção de metáfora como um fenômeno cognitivo-social objetivamos investigar no texto adaptado de Lispector as possibilidades de como leitores infantojuvenis podem construir, restringir e/ou eliminar a indeterminação na leitura de metáforas no texto literário, como elas se apresentam no texto adaptado ao público infantojuvenil e como ajudam a desvelar o conteúdo satírico do texto de Swift adaptado por Lispector.

O estudo da metáfora enquanto objeto teórico provém do status retórico e objetivo de Aristóteles cuja função era de ornamentar o texto. Tal tradição objetivista cede lugar nos anos de 1970 aos estudos que reconhecem a metáfora como instrumento de cognição, que desempenha um papel central nos processos perceptuais e cognitivos, nos termos de Lakoff & Johnson (2002, p.15) “*uma manifestação linguística da mais fundamental operação cognitiva que permeia a linguagem ordinária ou cotidiana*”, metáforas da vida cotidiana, que regem nosso pensamento e nossa ação. Conceitos metafóricos que se manifestam de diferentes maneiras na língua.

Ao despreverem as metáforas, Lakoff & Johnson estavam mais preocupados em explicar o aspecto cognitivo da metáfora do que a questão da indeterminação. Tanto que tomando como base o exemplo *love is journey* (o amor é uma viagem) explicam que a cognição metafórica é, na verdade, um conceito metafórico que apresenta muitas manifestações linguísticas na linguagem cotidiana.

A metáfora envolve a compreensão de um domínio de experiência, o amor, em termos de outro domínio muito diferente da experiência, as viagens. A metáfora pode ser entendida como um mapeamento (no sentido matemático) de um domínio de origem (neste caso, viagens) a um domínio alvo (neste caso, amor). O mapeamento é estruturado sistematicamente. Há correspondências ontológicas de acordo com as quais as entidades no domínio do amor correspondem sistematicamente a entidades no domínio do amor (por ex, os amantes, seus objetivos comuns, suas dificuldades, a relação amorosa etc) e outras que correspondem sistematicamente a entidades no domínio de uma viagem (os amantes, o veículo, os destinos, etc.) (LAKOFF, 1986, p.216-217).

A metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras. Lakoff & Johnson (2002) argumentam que *os processos do pensamento* são em grande parte metafóricos e afirmam que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido. As metáforas

como expressões linguísticas são possíveis precisamente por existirem no sistema conceptual de cada um de nós.

Dentre o estudo das metáforas — estruturais, orientacionais e ontológicas — talvez sejam estas últimas mais óbvias, aquelas nas quais os objetos físicos são concebidos como pessoas. Isso nos permite compreender uma grande variedade de experiências concernentes a entidades não-humanas em termos de motivações, características e atividades humanas, tais como nos exemplos extraídos da narrativa *Viagens de Gulliver*: “[...] *a ambição é um adversário*”; “[...] *o governo lhe diz que você deve pagar impostos*”; “[...] *a vida me pregou uma peça*” (LISPECTOR, 2008, p.196-197).

Em cada um desses casos estamos vendo algo não-humano como sendo humano. Mas a personificação não é um processo geral e único. Cada personificação difere em termos dos aspectos humanos que são selecionados. No exemplo “[...] *Nosso maior inimigo é a ambição*” (LISPECTOR, 2008, p.195), a ambição é personificada, mas a metáfora não é apenas (ambição é uma pessoa). É muito mais específica, ou seja, (ambição é um adversário). Ela não nos fornece somente uma maneira específica de pensar sobre a ambição, mas também uma forma de agir em relação a ela. Nós pensamos na ambição como um adversário que pode nos atacar, gerar e justificar ações econômicas e políticas por parte do governo: aumento de impostos, desvios de verbas, superfaturamento de obras etc.

A personificação é, pois, uma categoria geral que cobre uma enorme gama de metáforas, cada uma selecionando aspectos diferentes de uma pessoa ou modos diferentes de considerá-la. Ambas permitem-nos dar sentido a fenômenos do mundo em termos humanos, termos esses que podemos entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características. Conceber algo tão abstrato como a ambição em termos humanos tem um poder explicativo do tipo que faz sentido para a maioria das pessoas. Quando estamos sofrendo perdas devido a complexos fatores político-econômicos, os quais ninguém realmente compreende, a metáfora ‘a ambição é um adversário’ nos dá, pelo menos, uma explicação coerente do porquê de certas perdas, tais como as descritas na passagem abaixo, em que Gulliver tenta explicar a um cavalo (o ser racional daquele país) como os seus governantes (seres ditos racionais) são capazes de roubar, matar, cobrar impostos a pessoas carentes etc.

[...] Para fazê-lo entender semelhante coisa, fui obrigado a conversar com ele dias a fio. Tive que explicar-lhe o que era “poder”. “lei”, “guerra”, “castigo”, palavras e ideias que não existem na língua dos Houyhnhnms. No entanto, graças à sua inteligência e sabedoria, meu amo acabou compreendendo perfeitamente o que o ser humano é capaz de fazer” (LISPECTOR, 2008, p.196).

Mais importante ainda é mencionar que certas metáforas são postas reiteradas vezes, o que possibilita ao leitor enxergar o quadro como um todo. No caso do exemplo da ambição acima mencionado vemos que a metáfora não se dá apenas em pares do tipo: a ambição é um adversário, mas que o problema que a ambição pode vir a causar, e as diversas adversidades ligadas a ela. Mais ainda, que essas adversidades estão dissolvidas num todo jogo semântico e imagético criado pela escritora com vistas a orientar o leitor:

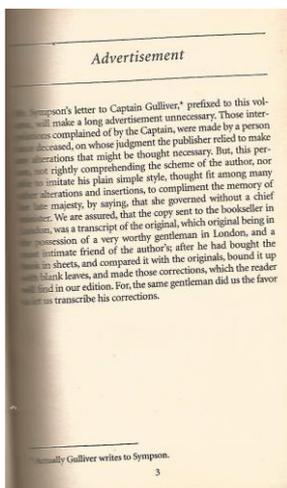
O Houyhnhnm perguntou-me quais eram as causas de algo tão **horrível** como a **guerra**.

— Existem muitas — respondi, depois de um momento. — A principal é a **ambição** de certos reis, que nunca julgam suficientes as terras e os povos governados por eles. Outras vezes é a **corrupção** de um ministro que empenha seu rei numa **guerra** a fim de desviar a reclamação dos súditos contra uma péssima administração. Outra, a diferença de opiniões: um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um **crime**; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas. E por aí vão, cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições (LISPECTOR, 2008, p.198).

Mais ainda, mostrar que a racionalidade humana é tão cambiante, factível de erros que nem mesmo um cavalo haveria de entender (“[...] *quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra*[...] *Não quero que meus ouvidos se acostumem a essas palavras abomináveis e acabem por ouvi-las com menos horror*” (LISPECTOR, 2008, p.198). Estando as metáforas para além da ornamentação do texto, mas como um recurso de ampliação de sentidos e interpretação.

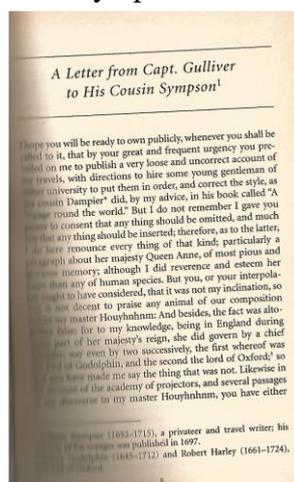
A respeito do conteúdo e da forma, observamos que, em ambas as adaptações, são suprimidos da obra: "Advertisement" (Advertência), "A Letter From Captain Gulliver to His Cousin Sympson" (Carta de Gulliver a seu primo Sympson) e "The Publisher to the Reader" (Do Editor para o Leitor).

Fig 03: Advertisement



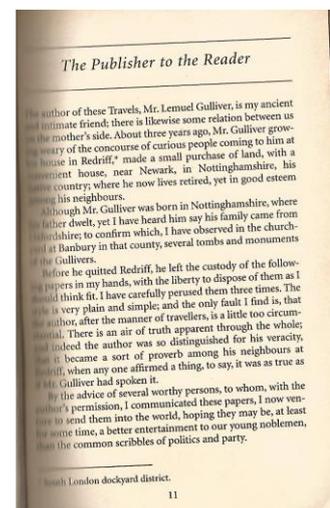
Fonte: Swift (2003.p.3)

Fig 04: A Letter From Captain Gulliver to His Cousin Sympson



Fonte: Swift (2003.p.5)

Fig 05: The Publisher to the Reader



Fonte: Swift (2003.p.11)

A ausência desses três textos da introdução das Viagens de Gulliver subtrai do leitor informações relativas ao contexto em que se insere a obra, perdendo-se, com isso, dados considerados pelos críticos como importantes para sua compreensão. Quanto ao número de capítulos, observamos que Lispector o conserva igual ao texto de partida, a saber: 8 capítulos na primeira parte (Viagem a Lilipute), 8 capítulos na segunda (Viagem a Brobdingnag), 11 capítulos na terceira (Viagem a Laputa, Balnibardi, Glubbudbrib, Luggnagg e ao Japão) e 12 capítulos na quarta (Viagem ao país dos Houyhnhnms), lembrando que este capítulo recebeu um tratamento diferenciado dos demais. Lispector opta também por escrever apenas “*o autor se despede*” e resume o capítulo desenvolvido em 7 laudas por Swift em apenas uma; suprimindo várias passagens, ao nosso ver, importantes para a investigação desta tese, que são como os elementos satíricos/factuais são apresentados ao jovem leitor e como as mensagens, em sua grande maioria, metafóricas podem vir a fazer parte do imaginário infantojuvenil.

Fig 06: Capítulo 12 de Lispector



Fonte: Lispector (2008,p.234)

Quadro 08

Assim, meu caro leitor, contei-lhe a história de minhas aventuras e viagens ocorridas durante dezesseis anos e mais sete meses.

Eu poderia tornar os fatos mais coloridos e animados do que são, como fazem todos os viajantes. Entretanto, preferi contar **exclusivamente a verdade**, pois meu objetivo é informar e não divertir.

Aliás, creio que seria muito útil a todos obrigarem-se aos viajantes um juramento de que estariam dizendo a verdade: só assim nós poderíamos fiar em suas palavras, tantas são as mentiras que nos pregam.

Meus amigos, julgando que as narrativas de minhas viagens **poderiam ser uteis** aos seres humanos, insistiram comigo para que eu as publicasse. Aqui estão. Escrevi-as sem interesse ou vaidade, **procurando imitar – sem conseguir** – a limpidez de meus **queridos Houyhnhnms**.

Certas pessoas que leram meu manuscrito sugeriram que eu mostrasse primeiro ao primeiro-ministro inglês, uma vez que as **terras visitadas** por mim não constavam dos mapas e podiam mesmo ser **conquistadas para a Inglaterra**. No entanto, duvido que Lilipute, Brobdíngnag, Laputa com sua ilha flutuante ou o país dos Houyhnhnms pudessem ser dominados ou trazer algum **proveito à coroa**. Sei que **chacinar os povos** e destruir as civilizações é um costume europeu, mas nesses países não há minas de ouro ou de prata, nem **açúcar, nem tabaco ou especiarias que possam atiçar a cobiça dos homens**. A não ser que nossos Yahoos cedam ao hábito e cometam tais crimes apenas por prazer, sem ter nada a lucrar.

Fonte: Lispector (2008, p.234)

O tratamento dado a este último capítulo diz muito a respeito do fazer tradutório de Lispector e das possibilidades de leitura e recepção da narrativa. Mais ainda, que tais leituras e recepção do jogo metafórico será apreendido de forma diferente pelo leitor infantil e pelo leitor juvenil.

De imediato percebemos que Lispector domesticou o texto, pois, de sete laudas do texto fonte, restou apenas uma do adaptado. E mais do que julgar se houve perdas, queremos apontar o que o tratamento dado ao texto permite compreender.

As palavras em negrito do quadro acima resumem aquilo que é tratado por Swift ao longo das 7 páginas e que retomam o que já tinha sido mencionado nas demais viagens. Certamente por isso Lispector o resumiu tanto. Trazem o cuidado em reforçar que as viagens foram experiências reais, cujas cidades não interessariam ser conquistadas pela Inglaterra já que não tinham especiarias que interessariam aos avaros e ambiciosos humanos, cuja raça Gulliver passa a rejeitar (dada agora a superidentificação com os ‘queridos’ cavalos).

Lispector neste desfecho retoma todas as inquietações do personagem Gulliver apresentadas ao longo da narrativa. Se não tivessem sido apresentadas, certamente passariam despercebidas aos olhos do leitor menos atento.

Quadro 09

TEXTO DE PARTIDA	TRADUÇÃO MINHA	TEXTO DE CHEGADA
Jonathan Swift		Clarice Lispector
<p>Part IV - Chapter XII, p.304</p> <p>The author's veracity. His design in publishing this work. His censure of those travellers who swerve from the truth. The author clears himself from any sinister ends in writing. An objection answered. The method of planting colonies. His native country commended. The right of the crown to those countries described by the author is justified. The difficulty of conquering them. The author takes his last leave of the reader, proposeth his manner of living for the future, gives good advice, and concludes.</p>	<p>A veracidade do autor. Seu estilo na publicação deste trabalho. Sua censura aos viajantes que desviam da verdade. O autor se exime de quaisquer responsabilidade negativa que a obra possa causar. Uma objeção respondeu. O método de plantio de colônias. Seu país natal elogiou. O direito da coroa aos países descritos pelo autor é justificado. A dificuldade de conquistá-los. O autor despede-se do leitor, propõe sua maneira de viver para o futuro, dá bons conselhos e encerra.</p>	<p>Parte IV - Capítulo 12, p. 234</p> <p>O autor se despede</p>

A autora mantém o texto que introduz cada capítulo (pequeno sumário que parece ser uma característica comum dos diários de viagem de alguns romances ingleses do século XVIII), contudo parafraseia o resumo em frases curtas diferentemente de Vasconcelos que mantém o estilo e a forma de Swift, e de Oom que não referencia o capítulo. Esta começa com o texto seguido de ilustração, layout este que acompanha todo o livro que traz apenas a 1ª Viagem de Gulliver (à ilha de Lilipute).

Fig 07: Part I - Chapter I

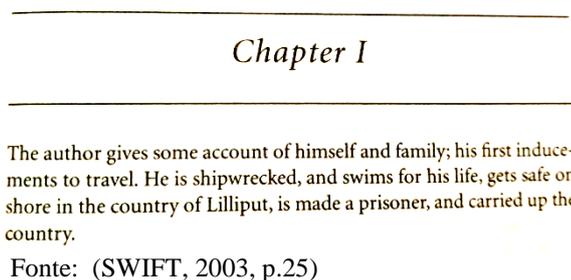
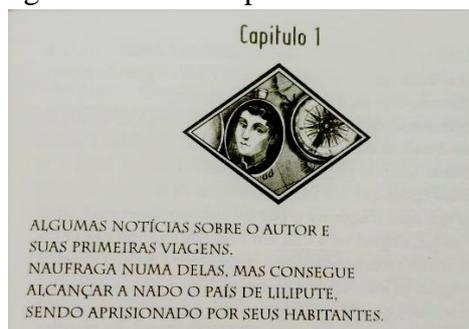


Fig 08: Parte I - Capítulo 1



Fonte: (LISPECTOR, 2008, p.13)

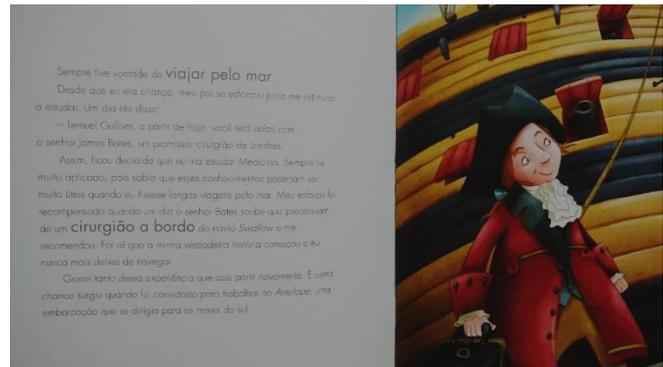
Fig 09: Capítulo I

CAPÍTULO I

O autor conta de modo sucinto os principais motivos que o levaram a viajar — Naufraga e salva-se a nado chegando ao país de Lilipute — Prendem-no e conduzem-no para o interior.

Fonte: (VASCONCELOS, 2006, p.22)

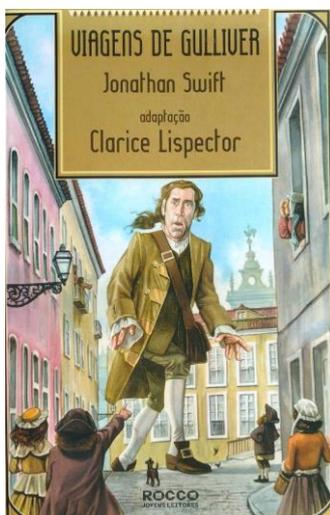
Fig 10: Início da Narrativa



Fonte: (OOM, 2004, p.8)

A respeito das ilustrações, chama-nos atenção a adaptação de Lispector ter pouquíssimas (principalmente em comparação com as de Oom). Tem apenas a capa, a contracapa, a figura de uma face no início de cada capítulo (Fig.08), que não sabemos se é de Swift ou de Gulliver, e a bolsa ao final do livro como vimos na figura 06.

Fig 11: Capa do livro Viagens de Gulliver (LISPECTOR, 2003)



Fonte: Lispector (2008)

Fig 12: Contra capa do livro Viagens de Gulliver (LISPECTOR, 2003)



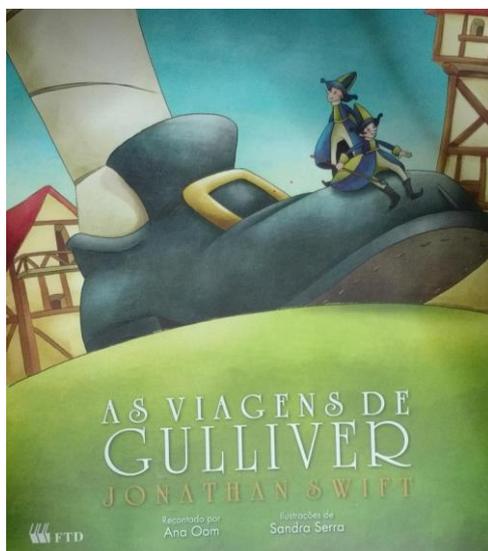
Fonte: Lispector (2008)

É bem verdade que o projeto gráfico não depende só dos adaptadores, depende do projeto editorial (missão, editores, ilustradores etc.) e a editora FTD, por exemplo, é reconhecida pelo seu

projeto destinado a livros didáticos infantojuvenis, ao longo de seus 110 anos de existência. Observemos, então, a proposta da editora para as Viagens de Gulliver.

Na capa já consta a informação “recontado por Ana Oom” e “Ilustrações de Sandra Guerra”.

Fig 13: Capa do livro Viagens de Gulliver



Fonte: (OOM, 2004)

O que nos chama mais atenção são as informações da contracapa abaixo ilustrada: da esquerda para direita: “**Porque**²²os pequenos leitores também merecem grandes histórias, a coleção **Os meus clássicos** oferece algumas das obras mais marcantes de todos os tempos” (OOM, 2014, p.6). A editora assume então o valor de Viagens de Gulliver, em seu projeto de reproduzir alguns clássicos da literatura mundial. Reconhece que não é uma reprodução total da obra: “Essas histórias são adaptações feitas a partir dos originais. Não são, portanto, uma reprodução integral das obras”. Reforça sua missão e história de divulgação e circulação de livros infantis em escolas da Educação Básica: “A escolha dos títulos foi realizada segundo critérios editoriais, com base em sugestões de pais, educadores e professores” e que “A escolha dos títulos foi realizada segundo critérios editoriais, com base em sugestões de pais, educadores e professores”

²² Mantive o uso da capitular (letra maior no início de cada parágrafo e o negrito, conforme consta no texto)

Fig 14: Contra capa do livro Viagens de Gulliver



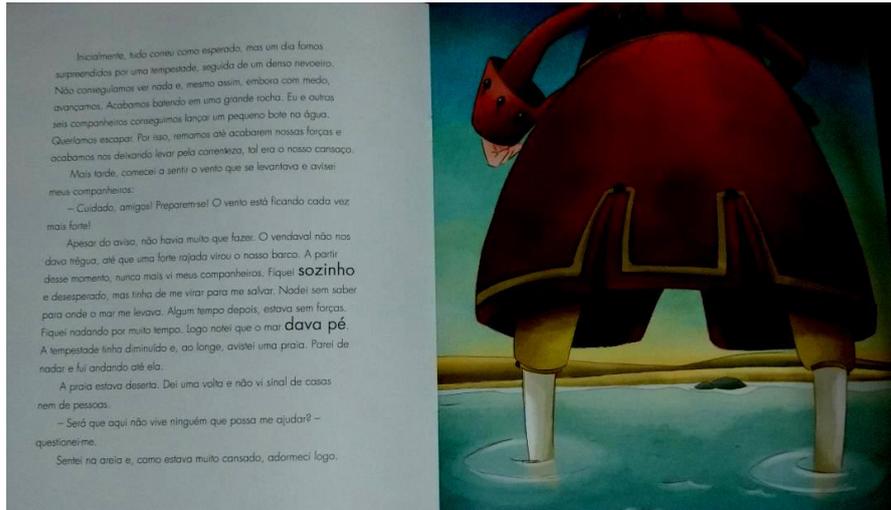
Fonte: (OOM, 2014)

Na última explicação “*As ilustrações desenvolvidas para esta coleção são uma interpretação e representação artística de cada narrativa e de suas aventuras*”, a representação artística, inclusive, chama-nos a atenção, pois, toda narrativa é apresentada da seguinte forma: o texto de um lado, com duas ou no máximo três palavras com a fonte da letra aumentada, em negrito e todas diretamente relacionadas com a imagem da página ao lado.

Na passagem abaixo, momento em que o personagem Gulliver sofre o acidente de barco no início de sua primeira viagem a Lilipute e perde seus “amigos” (assim são tratados os companheiros de viagem do protagonista das versões de Swift, Lispector e Vasconcelos), as palavras ‘sozinho’ e ‘dava pé’, em negrito e em fonte aumentada, dialogam com a ilustração que mostra Gulliver de pé na praia, sozinho, avistando ao longe uma praia. O único senão desta passagem é que narra uma tempestade e esta não é representada na imagem, uma vez que as águas estão paradas e o céu bem azul.

[...] o vendaval não nos dava trégua, até que uma forte rajada virou o nosso barco. A partir desse momento, nunca mais vi meus amigos. Fiquei **sozinho** e desesperado, mas tinha de me virar para me salvar. Nadei sem saber para onde o mar me lelava. Algum tempo depois, estava sem forças. Fiquei nadando por muito tempo. Logo notei que o mar **dava pé**. A tempestade tinha diminuído e, ao longe, avistei uma praia. (OOM, 2014, p.10)

Fig 15: Naufrágio de Gulliver na versão de Oom



Fonte: (OOM, 2014, p.10)

Tratamento semelhante identificamos na passagem abaixo (fig. 16) onde as palavras ‘gritos’ e ‘xixi’ estão de acordo com a imagem que ilustra os habitantes da cidade correndo com baldes de água para tentarem apagar o incêndio que tomava o palácio real, bem como Gulliver urinando sobre ele.

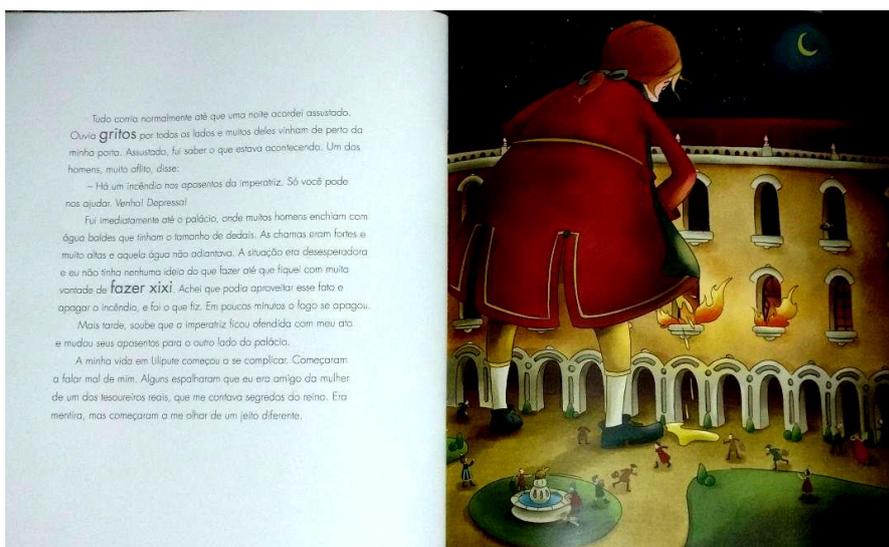
Volto a esta passagem mais adiante no Quadro 10.

Tudo corria normalmente até que uma noite acordei assustado. Ouvia **gritos** por todos os lados e muito deles vinham de perto da minha porta. Assustado, fui saber o que estava acontecendo. Um dos homens, muito aflito disse:

— Há um incêndio nos aposentos da imperatriz. Só você pode nos ajudar! Venha! Depressa!

Fui imediatamente até o palácio, onde muitos homens enchiam com água baldes que tinham o tamanho de dedais. As chamas eram fortes e muito altas e aquela água não adiantava. A situação era desesperadora e eu não tinha nenhuma ideia do que fazer até que fiquei com muita vontade de **fazer xixi**. Achei que podia aproveitar esse fato e apagar o incêndio e foi o que fiz. Em poucos minutos o fogo se apagou (OOM, 2014, p.34).

Fig 16: Incêndio no palácio real



Fonte: (OOM, 2014, p. 34)

Além das diferenças acima mencionadas, outras questões nos chamam atenção, pois recebem tratamentos diferentes entre os adaptadores.

Quando o Gulliver já capturado pelos liliputianos é atendido com tanta comida e bebida, a ponto de inundar a cidade com a quantidade de urina excretada, chama-nos atenção algumas tomadas de decisão de Lispector. Ela mantém os nomes estranhos que o personagem Gulliver inventa para nomear as coisas (o que os demais adaptadores aqui mencionados não fazem), bem como acrescenta informação ao texto como se quisesse ajudar ao leitor a criar uma imagem mais próxima da vivida pelos personagens, tal como na passagem da lebre em situação de perigo.

A respeito da imagem, a semiótica pierciana garante que a descrição de uma paisagem fica em dívida com seu objeto. O olhar que lançamos a uma paisagem somente é capaz de representá-la de certo ângulo, ponto de vista. Entre aquele que vê e aquilo que é visto interpõe-se a mediação tanto do nosso equipamento sensório, quanto dos esquemas interpretativos pautados em leituras anteriores e convenções culturais. “*É essa mediação que denuncia quão imaginária é a pretensa relação entre um sujeito e um objeto do conhecimento, como se este fosse uma mera presença inocente*” (SANTAELLA, 2002, p.20). No caso desta pesquisa o sujeito seria o leitor e o objeto o conhecimento da narrativa satírica, que, por esta razão, não é nada inocente.

Assim, o destaque dado às palavras *gritos*, *fazer xixi*, a imagem do protagonista urinando no palácio e inundando seu exterior não são aleatórias ou mesmo inocentes, permitem a criação de várias imagens mentais, dentre elas a uma de situação de perigo.

Gritos, xixi, fazem parte também de todo um quadro imaginativo pertencente ao imaginário infantojuvenil, e por vezes dos adultos também. Grita-se e urina-se em momentos de perigo, de medo, de dor. Urina-se também por medo, nervoso, ansiedade e certamente ver os destaques dado a estas palavras, bem como o alvoroço da imagem retratada, trazem muitas imagens às suas mentes.

Neste sentido, Pierce em sua discussão acerca de signos, ícones e símbolos garante que:

As palavras apenas representam os objetos que representam, e significam as qualidades que significam, porque vão determinar, na mente dos ouvintes, signos correspondentes [...]A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone. Daí segue-se que toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones (PIERCE, 2005, p. 29).

Considerando ainda que símbolo é um signo cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu interpretante, vemos que as palavras ‘sozinho’ e ‘desesperado’ aparecem como índices, tal como um bêbado cambaleando é uma indicação de que esteja bêbado.

Se tomarmos como exemplo de um símbolo a palavra “amante”, mostrada anteriormente na colocação de Lakoff, sabemos que está associada a esta palavra uma ideia, que é um ícone mental de uma pessoa amando uma outra e que a palavra ocorre numa sentença tal como em Gulliver é amante de Mary; assim Mary e Gulliver devem ser ou conter índices, pois sem índices é impossível designar aquilo sobre o que se está falando.

Tendo ainda em vista que os ícones estão relacionados a forma, volume, cor, luz e que índice é composto por vários ícones, o conjunto de objetos denotados pelos índices ‘sozinho’, ‘desesperado’, a posição de Gulliver olhando para o horizonte de costas, a água parada sobre suas pernas, com nada nem ninguém no entorno (ver fig. 15), conferem ao personagem um sentimento de solidão. Uma pessoa triste que embora tenha sobrevivido a um naufrágio perdeu seus amigos e não tem ideia do que está por vir.

No quadro abaixo, observamos a passagem descrita no capítulo 1 da primeira viagem de Gulliver a Lilipute. Oom não menciona nada a respeito em sua adaptação, contudo, narra uma outra situação que envolve a ação de urinar, descrita somente no capítulo 5 da referida viagem. Em outras palavras, ela enxuga quatro capítulos do texto.

Quadro 10

[...] Soon after I heard a general shout, with frequent repetitions of the words, *Peplom selan*, and I felt great numbers of the people on my left side relaxing the cords to such a degree, that I was able to turn upon my right, and to ease myself with **making water**; which I very plentifully did, to the great astonishment of the people, who conjecturing by my motions what I was going to do, immediately opened to the right and left on that **side to avoid the torrent which fell with such noise and violence from me.**

(SWIFT, 2003, p.32)

Pouco depois ouvi uma exclamação geral, em que distingui as palavras *Peplom Selan* pronunciadas repetidas várias vezes. Em seguida vi que muitos deles se movimentavam pelo lado esquerdo da minha cabeça, libertando-me um pouco das cordas que me prendiam. Tendo os movimentos mais livres, pude virar-me e satisfazer o desejo de **urinar**, o que realizei depois de grande correria do povo. Percebendo o que iria acontecer, puseram-se todos a fugir como **lebres em desabalada carreira. Foi um dilúvio!**

(LISPECTOR, 2008 p.20)

Logo depois, ouvi uma gritaria geral e senti muitas das criaturas do meu lado esquerdo afrouxando as cordas a tal ponto que eu fiquei em condições de me virar para a direita e **urinar**. Eu o fiz, para grande espanto do povo. As pessoas adivinharam, pelos meus movimentos, o que eu estava para fazer. Assim, imediatamente abriram caminho daquele lado para escapar da **torrente que jorrava de mim com tanto barulho e violência.**

(VASCONCELOS, 2006, p.24)

É válido apontar que ambas as traduções são adaptações infantojuvenis, mas claramente diferentes entre si. A de Vasconcelos é literal, lida com o vocábulo; a de Lispector, com o sentido. Ela imprime uma marca que suscita diversas interpretações. Na passagem acima mencionada, por exemplo, parece-nos mais esclarecedora a cena do derramamento de urina, na passagem descrita por ela. Lebres correndo em velocidade máxima no intuito de não morrerem afogadas (sem contar que é sabido que o animal é um dos mamíferos mais velozes). Esses elementos — as lebres e o dilúvio, nos fazem também remeter a cena desesperadora do dilúvio e da Arca de Noé na passagem bíblica.

Apresentaremos abaixo a passagem acima mencionada (ver fig.16) muito importante para a narrativa, considerando o caráter satírico da obra, à medida que apresenta o personagem Gulliver urinando no palácio real da cidade, crime cuja penalidade é a morte. Esta ação também recebeu diferentes destaques nas adaptações:

Quadro 11

I had the evening before drank plentifully of a most delicious wine, called *glimigrim* (the Blefuscudians call it *flunec*, but ours is esteemed the better sort), which is very diuretic. By the luckiest chance in the world, I had not **discharged myself** of any part of it. The heat I had contracted by coming very near the flames, and by my labouring to quench them, made the wine begin to operate by **urine**; which I voided in such a quantity, and applied so well to the proper places, that **in three minutes the fire was wholly extinguished**, and the rest of that noble pile, which had cost so **many ages in erecting, preserved from destruction**.

(SWIFT, 2003, p.63)

Tinha que decidir com rapidez ou o fogo **engoliria** todo o palácio. Assim o fiz. Felizmente na noite anterior eu beberei grande quantidade de um vinho delicioso denominado ***glimigrim*, muito diurético**, e ainda não eliminara seus resíduos. **Verti**, portanto grande quantidade de **urina** e nos pontos tão certos que **o incêndio se apagou como por encanto**. Fiquei contentíssimo em ter salvo o palácio imperial e retirei-me para descansar em minha casa.

(LISPECTOR, 2008, p.51)

O caso parecia desesperador. Aquele palácio magnífico teria infalivelmente queimado de alto a baixo, se eu não tivesse tido uma boa idéia. Na noite anterior, eu havia bebido de um vinho dos mais deliciosos, e ainda não tinha ido ao banheiro. **Urinei**, então, em tão grande quantidade, e nos lugares apropriados, que em **três minutos o fogo estava completamente extinto**. Assim, o **resto do nobre edifício escapou da destruição**.

(VASCONCELOS, 2006, p.20)

Tudo corria normalmente até que uma noite acordei assustado. Ouvia **gritos** por todos os lados e muito deles vinham de perto da minha porta. Assustado, fui saber o que estava acontecendo. Um dos homens, muito aflito disse:

- Há um incêndio nos aposentos da imperatriz. Só você pode nos ajudar! Venha! Depressa!

Fui imediatamente até o palácio, onde muitos homens enchiam com água baldes que tinham o tamanho de dedais. As chamas eram fortes e muito altas e aquela água não adiantava. A situação era desesperadora e eu não tinha nenhuma ideia do que fazer até que fiquei com muita vontade de **fazer xixi**. Achei que podia aproveitar esse fato e apagar o incêndio e foi o que fiz. **Em poucos minutos o fogo se apagou**.

(OOM, 2004, p.34)

Os trechos acima nos permitem tecer algumas considerações, tais como a adaptação de Lispector manter a mensagem do texto fonte, escolhas do autor, dentre elas o discurso indireto, os nomes fictícios inventados para nomear as coisas, o narrador na condição de personagem, dialogar com o leitor e permitir expressões do tipo: “[...] *o leitor verá se não tenho razão*”, “[...] *que me*

perdoe o leitor pelo que vou dizer”, “[...] *como o leitor bem pode imaginar*”, “[...] *se os fatos que conto são estranhos para Lemuel Gulliver, cirurgião e marinheiro dos sete mares, imagino como não serão para o leitor*”, inclusive trazendo estas passagens mesmo onde tal estrutura não aparece no texto de partida. Para Campos (2011), esse fenômeno pertence à “Lei das Compensações”; isto é, ao traduzir um autor, devem-se utilizar seus procedimentos característicos, mesmo nas passagens em que eles não aparecem, para compensar aquelas em que o tradutor não conseguirá reproduzi-los: “[...] *um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor, que deve ser exposta ao impulso violento da língua estranha [...]*” (CAMPOS, 2011, p. 138).

Se atentarmos ao seu texto comparando-o aos outros dois, observaremos que é um fazer tradutório muito particular. Ela aproxima o leitor ao texto sem que precise mudar alguma passagem para discurso direto e mudar a fonte e tamanho das letras (como fez Oom em “— *Há um incêndio nos aposentos da imperatriz. Só você pode nos ajudar! Venha! Depressa!*”, e nos vocábulos *gritos e fazer xixi*). Ela acrescenta itens lexicais que remetem ao um universo de uma contista e autora infantil, tal como a expressão “[...] *se apagou como por encanto*”, “[...] *o fogo engoliria o palácio*” ou mesmo a exclamação “*Foi um dilúvio!*” do trecho mencionado anteriormente.

Tratamento semelhante a adaptação recebe em diversas outras partes. Na passagem onde Gulliver já em Maldonata recebe o convite para conhecer a *Ilha dos Feiticeiros*, no texto fonte, é relatado o convite e no parágrafo seguinte a cidade já é descrita. Na adaptação, Lispector acrescenta uma passagem entre os dois parágrafos: “*Ora, é mais fácil um burro voar do que Lemuel Gulliver recusar uma viagem, fosse ela qual fosse. Aceitei contente o oferecimento e no dia seguinte pusemo-nos a caminho*” (LISPECTOR, 2008, p.153).

Em outra passagem, no país dos Houyhnhnms, Gulliver relata o que tem aprendido. Lispector retextualiza o texto de tal forma a ponto de sugerir ao leitor a reprodução do comportamento do personagem ao colher mel e comê-lo com pão de aveia porque, além de gostoso, é nutritivo, *alimentício* em suas palavras.

Quadro 12

TEXTO DE PARTIDA SWIFT	TRADUÇÃO MINHA	TEXTO DE CHEGADA LISPECTOR
<p>Part IV - Chapter X, p.289-290</p> <p>I often got honey out of hollow trees, which I mingled with water, or ate it with my bread. No man could more verify the truth of these two maxims, <i>That nature is very easily satisfied; and That necessity is the mother of invention.</i></p>	<p>Eu geralmente tirei mel de árvores vazias, que misturei com água, ou comi com meu pão. Nenhum homem poderia constatar mais a verdade dessas duas máximas: A natureza é facilmente satisfeita; e Essa necessidade é a mãe da invenção.</p>	<p>Parte IV – Capítulo X, p. 221</p> <p>Aprendi a colher o mel das abelhas e o comia alegremente com pão de aveia. Se o leitor algum dia se encontrar na mesma situação, não hesite: cozinhe o seu pão e experimente-o com mel. É delicioso e alimentício.</p>

Mais do que observar o acréscimo dos itens lexicais à passagem na narrativa é desvelar o sentido disso. O que Lispector quis dizer com comer alegremente com pão de aveia? Seria um evento resgatado de sua memória, realizado com muita satisfação? Ou seria apenas uma, nos termos de Campos (1998,p.82), *intromissão inventiva de transformar o original na tradução de sua tradução*. Certamente nunca conseguiremos chegar a um consenso, porque o sentido é suposto, nunca confirmado, tal como Culler trata: “o texto, que aqui representa um falante desconhecido proferindo essa elocução enigmática, é algo que um autor construiu, e seu sentido não é uma proposição mas o que ele faz, seu potencial de afetar os leitores” (CULLER, 1999, p.60).

Ainda que a versão de Lispector seja para um público infantojuvenil, ela apresenta todas as cenas que trazem alegoria a aspectos políticos apresentados por Swift, ora alternando a ordem das sentenças, ora acrescentando e/ou removendo um vocábulo, uma nota de rodapé, o que não acontece na versão de Oom, cujo único conflito político mencionado é a pretensa invasão de Blefuscu a Lilipute (pretensa porque no livro a guerra não acontece). As guerras travadas entre os países rivais, as sanções e penalidades sofridas por Gulliver e as disputas políticas não são mencionadas na adaptação de Oom. No trecho abaixo, por exemplo, os nomes *Tramecksan* e *Slamecksan*, segundo a crítica atesta, alegorias dos partidos políticos ingleses — *Tory* e *Whig* — afiliados à Alta Igreja (Anglicana) e à Baixa Igreja (seitas dissidentes), respectivamente, são mencionados por Lispector e Vasconcellos, mas em nenhum momento aparece em Oom.

Outra questão que surge ao comparamos os trechos abaixo é que a rixa política mencionada anteriormente é mais bem compreendida na versão de Lispector, uma vez que sua

tradução não é literal tal como a de Vasconcelos, que, ao verter as sentenças para o português, na mesma ordem do texto em inglês, causa um estranhamento para o leitor, como podemos perceber na passagem “[...] *pois é isso que os distingue*”.

Quadro 13

[...] As to the first, you are to understand, that for above seventy moons past, there have been two struggling parties in the empire, under the names of *Tramecksan* and *Slamecksan*, from the high and low heels on their shoes, by which they distinguish themselves.
(SWIFT, 2003, p. 55)

Quanto ao primeiro, você já deve estar sabendo, há mais de setenta luas tem havido dois partidos adversários neste império. Chamam-se *Tramecksan* e *Slamecksan*. Estão em luta por causa dos saltos altos e baixos dos seus sapatos, **pois é isso que os distingue**.
(VASCONCELOS, 2006, p.26-27)

[...] Quanto à discórdia que menciono, ocorre devido à existência de dois partidos políticos rivais, o *Tramecksan* e o *Slamecksan*. Os membros de um partido usam salto alto, os membros do outro usam salto baixo, e por tal diferença se briga há setenta luas em Lilipute.
(LISPECTOR, 2008, p.45)

Lispector também “omite” informações que, *a priori*, não interessariam a crianças e jovens, tais como a nota de rodapé *Large cask or barrel* (grande barril ou tonel) e marca de vinho “*Burgundy*” vertida apenas para “outro”. Refiro-me ao verbo omitir entre aspas, pois apesar de Lispector não ter colocado a nota, manteve a explicação no corpo do texto. O que nos termos de Landers (2001) são “anotações”, que englobam notas explicativas — no corpo do texto, por meio de palavras sinônimas ou mesmo frases explicativas, ou fora dele — que seriam as notas de rodapé.

Quadro 14

<p style="text-align: center;">Part I - Chapter I, p.30</p> <p>They found by my eating that a small quantity would not suffice me; and being a most ingenious people, they slung up with great dexterity one of their largest hogsheads*, then rolled it towards my hand, and beat out the top; I drank it off at a draught, which I might well do, for it hardly held half a pint, and tasted like a small wine of Burgundy, but much more delicious.</p> <p>*Large cask or barrel</p>	<p style="text-align: center;">Parte I – Capítulo I, p.20</p> <p>Novamente fui atendido por esse povo estranho e interessante. Viram logo que uma pequena quantidade de líquido não satisfaria ao gigante diante deles. Rolaram então até minha mão direita um dos maiores toneis de vinho que provavelmente possuíam, quebrando-lhe a tampa. Bebi-o de um trago e com enorme prazer. Trouxeram outro que foi também esvaziado por minha garganta abaixo.</p>
---	--

A esse respeito, é interessante apontar o tratamento diferenciado às notas de rodapé de ambos os textos de partida e chegada. Das 141 notas do texto de partida somente quatro aparecem na adaptação de Lispector, das quais duas não tem referência no TP “ela” acrescenta, como podemos observar nas notas I, VII, XI e XII do quadro 15 abaixo. As demais serão tratadas por s/n (sem nota). Refiro-me à autora entre aspas porque as notas estão seguidas de (N. do E.), nota do editor.

Considerando que a domesticação de Lispector se repete nas notas, reproduzirei todas as vinte e oito referentes à primeira parte da viagem e uma de cada outra viagem. Principalmente aquelas onde ela poderia ter domesticado uma dada passagem e não o fez (nota XXIV).

Para Landers (2001) as ‘anotações’ do autor ajudam o leitor a compreender o texto. Essas anotações, quando incorporadas ao fazer tradutório, conferem ao tradutor/adaptador a categoria de ‘autor implícito’, que corroboram para sua visibilidade conforme Venuti discute. Argumenta, contudo, que as anotações de uma obra fictícia (por alguém que não seja seu autor) normalmente ocorrem muito tempo após a publicação original, e, por isso, não devem ser interrompidas por comentários, referências ou informações estranhas que possam distrair o leitor e tirá-lo da experiência imediata do texto.

Nuances de significado, fontes e contextualizações adicionais devem ser trabalhadas na própria tradução, por meio de um *virtuosismo literário* cujas ferramentas incluem técnicas como a incorporação de informações contextuais que são presumivelmente evidentes pelo original, mas que são profundamente desconhecidas aos leitores da tradução. Tradução e anotações, portanto, são

subordinados ao texto original e o anotador, autor, tradutor ou editor é indiscutivelmente o autor das notas. Isso ratifica que a relação do tradutor com a tradução é mais ambígua e turva do que possamos imaginar. Talvez seja por isso que a tradução continua sendo o exemplo mais perturbador do famoso "double bind" desconstrucionista de Derrida.

Assim, reproduzo abaixo as 31 notas de rodapé que receberam tratamentos distintos na adaptação de Lispector. Tendo em vista que é a primeira parte da narrativa (viagem a Lilipute) que mais circula entre as adaptações, reproduzo todas as 28 notas da primeira parte; 1 da segunda (nota XXIX), 2 da terceira (notas XXX e XXXI) e nenhuma da 4 para não me tornar repetitiva, principalmente porque explorarei a referida parte nos quadros 16 e 19 da sessão seguinte

Quadro 15

<p style="text-align: center;">TEXTO DE PARTIDA – TP</p> <p style="text-align: center;">SWIFT</p>	<p style="text-align: center;">TEXTO ADAPTADO – TA</p> <p style="text-align: center;">LISPECTOR</p>
<p>NOTA I</p>	
<p>“[...] I got forty pounds, and a promise of thirty pounds a year to maintain me at Leyden” (p.25)</p> <p>*Famous medical school in Holland</p>	<p>“[...] recebi de meus parentes quarenta libras* -, além da promessa de trinta libras por ano. Essas quantias serviram para me manter em Leide (p.13 - 14)</p> <p>*Moeda de ouro inglesa. O mesmo que libra esterlina, atualmente, que equivale a vinte xelins. (N. do E.)</p>
<p>As notas de rodapé são distintas no TP e no TA. Na primeira, refere-se ao nome da escola de medicina holandesa e na segunda à moeda libra. Lispector não somente deixa de mencionar o nome da escola, como muda seu nome — Leide, além de o editor acrescentar uma nota explicativa que não existe no TP. “<i>Moeda de ouro inglesa. O mesmo que libra esterlina, atualmente, que equivale a vinte xelins</i>”.</p> <p>Olhar para esta passagem somente pelo par fidelidade x transparência é penoso, pois não corresponde ao que a teoria apresenta sobre o que é ser fiel²³. Lispector retratou o que o texto de partida trouxe, mas também fez alterações, <i>distorceu e acrescentou</i> o que não tinha no texto de</p>	

²³ Fidelity refers to the limits to which a given human translation work precisely depicts the underlying message or meaning of the source text without distorting it, without intensifying or weakening any part of its context, and otherwise without subtracting or adding to it at all (GAUTAM, 2012, p.13).

partida, o que para a fidelidade não são atitudes permitidas, e sim para a transparência.	
NOTA II	
<p>“[...] making a voyage or two into the Levant*, and other parts” (p.25)</p> <p>*Eastern Mediterranean seacoast between Western Greece and Western Egypt.</p>	<p>“[...] fiz duas viagens ao Oriente e a outros lugares: vi coisas nessa época que me fizeram arregalar os olhos de espanto, e olhem que nem imaginava o que me iria acontecer mais tarde.” (p.14)</p> <p>s/n</p>
<p>Na adaptação de Lispector não há nota de rodapé fazendo menção ao “<i>Litoral do Mediterrâneo oriental entre a Grécia ocidental e o Egito ocidental</i>” como está descrito na nota de rodapé de Swift. No texto traduzido está apenas ao “<i>Oriente e a outros lugares</i>”. Contudo, a domesticação realizada no texto adaptado é bem interessante. Ao acrescentar a passagem “[...]vi coisas nessa época que me fizeram arregalar os olhos de espanto, e olhem que nem imaginava o que me iria acontecer mais tarde”, Lispector anunciava que muitas emoções estavam por vir, mesmo para um viajante experiente como o protagonista Gulliver. Lispector antecipou que <i>coisas aconteceriam</i>. Ora, muitas coisas acontecem em viagens, mas nem todas fazem os olhos arregalar. Somente algo que cause muito medo faz os olhos arregalarem de espanto, logo, se ela mencionou isso, e tal inferência não estava no texto fonte, julgou pertinente para prender a atenção do jovem leitor.</p> <p>Mais uma vez Lispector “brinca” com o caráter metafórico, e jogos metonímicos teorizados por Lakoff & Jonhson. Ao acrescentar ao texto que coisas que arregalam os olhos de espanto estavam por vir, cria uma expectativa no leitor e aguça sua imaginação, por várias razões: sou uma criança ou um jovem que não viaja com frequência e, portanto, não sei o que pode acontecer em viagens; ou já viajei bastante, mas não faço ideia do que causaria tanto espanto em uma viagem; ou mesmo um adulto (Gulliver) tendo viajado bastante mencionar que nem imaginava o que lhe iria acontecer. O que de tão anormal e estranho pode vir a acontecer em uma viagem? De fato, não foi exagero algum da adaptadora...Gulliver viajou por terras de miniaturas, foi cravejado por flechas, condenado a morte, quase pisoteado por gigantes, visitou terras onde tudo flutuava, uma cidade onde os crimes eram desvendados pelas fezes dos suspeitos, outra que acolhia mortos ilustres, o país onde os animais racionais eram os cavalos e governavam o país com tanta sabedoria e valores, que não concebiam as barbaridades que os humanos cometiam.</p>	

NOTA III

<p>“[...]I took part of a small house in the Old Jury*” (p.26)</p> <p>*The former Jewish quarter in medieval London</p>	<p>“[...] Aluguei uma casa em Londres (p.14)</p> <p>s/n</p>
---	---

Na adaptação não há menção ao bairro judaico pertencente à antiga Londres. Lispector apenas verte a passagem para “Londres”. Este procedimento seria para Klingberg (1986), negativo aos leitores, pois deixaria de informar um dado geográfico e histórico do país, que destinava um bairro para os judeus que à época eram fortemente discriminados, sofriam restrições às atividades comerciais, à liberdade de residência e por diversas vezes o governo inglês os pressionava a pagar impostos extras. Ação esta fortemente criticada por Swift.

Essa referência à cultura judaica não é a única suprimida na adaptação de Lispector. Na passagem onde Gulliver jantava com os reis em Lillipute (costume que se repetia todas as quartas-feiras — seu sábado santo), Lispector traduz apenas como sexta-feira e não faz nenhuma menção que era um evento rotineiro (ver quadro 02).

NOTA IV

<p>“[...]I took part of a small house in the Old Jury, and being advised to alter my condition, I married Mrs. Mary Burton, second daughter to Mr. Edmond Burton, hosier, in Newgate Street, with whom I received four hundred pounds for a portion” (p.26)</p> <p>*Term used for a married or unmarried woman at that time.</p>	<p>“[...] Ao voltar, aluguei uma casa em Londres e montei um consultório, sendo recomendado aos clientes pelo bom Dr. Bates. Resolvi também levar uma vida tranquila no que toca ao coração e casei-me com Mary Burton, filha de um negociante de meias, tendo ela me trazido quatrocentas libras de dote” (p.14)</p> <p>s/n</p>
---	--

Algumas questões merecem destaque nessa passagem. A primeira delas é por que Swift haveria de explicar ao leitor do século XVIII que o pronome “Sra.” era um termo usado tanto para mulheres casadas quanto solteiras. Seria uma preocupação de Swift em garantir a integridade do personagem (não se envolver com mulher casada), ou mesmo reforçar sua visão acerca das fraquezas humanas, por meio de uma alusão ao adultério, comportamento este abominável para o período?

A segunda diz respeito à opção de Lispector em não traduzir a nota. Tirar o pronome de tratamento é totalmente dispensável para compreender a passagem acerca da ação de casar —

Gulliver casou-se com uma mulher. Ser ela casada ou não depende outro quadro interpretativo. Como dito anteriormente, o adultério era um comportamento inaceitável para o período, mas outras passagens do texto reforçam que Gulliver teve um caso com a mulher do tesoureiro de Lillipute. Teria ele agora tentado “endireitar-se” e entrar nos “padrões da sociedade”, tornar-se um homem direito, casado e pai de família? Lispector possivelmente adotou esse caminho interpretativo, pois acrescentou à passagem a frase “**Resolvi também levar uma vida tranquila no que toca ao coração**”, domesticando então, o texto.

Lispector, contudo, na mesma passagem, opta pela estrangeirização mantendo no TA a informação acerca do dote recebido pelo casamento em Libras. Caso tivesse optado em domesticar a passagem, poderia mudar a moeda para real ou mesmo tirar a passagem, pois a compra de dote já não é uma ação nos dias atuais, ou ao menos diretamente, pois há ainda o casamento por interesse, manter um dito padrão ou o sobrenome de uma família conceituada. Tal colocação caminha para outro par dos estudos da tradução que é a tradução literal x livre. Neste último, o tradutor pode abandonar o texto original como achar conveniente. O que é bem recorrente em uma tradução literária em que o tradutor decodifica o assunto do texto de partida e recodifica-o no texto de chegada. Em outras palavras, um texto de partida é recontextualizado em um texto tal de chegada que algumas informações perdem destaque propositalmente ou não. Certamente, Lispector não julgou pertinente trazer essa discussão ao leitor, caso quisesse problematizar esta questão, teria colocado a nota ou alguma informação no corpo do texto.

NOTA V

“[...] **It would not be proper, for some reasons, to trouble the reader with the particulars of our adventures in those seas:** let it suffice to inform him, that in our passage from thence to the East Indies, we were driven by a violent storm to the northwest of **Van Diemen’s Land**” (p.26)

Early name (after a Dutch explorer) for Tasmania and northwestern Australia.

“[...] De início tudo correu bem. À medida, porém, que avançávamos em direção às Índias Orientais, a situação se foi complicando. Uma forte tempestade nos atirou a noroeste da Terra de Van Diemen. **Doze tripulantes morreram devido à má alimentação e excesso de trabalho, enquanto os outros foram reduzidos a uma fraqueza profunda**” (p.14-15)

s/n

Lispector omite a informação sobre o nome da ilha de Van Diemen referir-se ao antigo nome do território da Tasmânia e noroeste da Austrália (anterior a exploração holandesa). Mais uma vez, Swift se vale da nota de rodapé para denunciar a conquista de territórios, por meio de explorações. Dado histórico este suprimido na adaptação de Lispector, o que, aos olhos

Klingberg e Landers, como foi dito anteriormente, seria uma ação negativa, pois deixaria de antecipar ao jovem leitor um questionamento acerca da invasão holandesa. Se tomarmos como base a experiência estética do texto literário e das múltiplas interpretações e ideias que dele pode-se extrair, o texto adaptado perdeu em informações.

Do ponto de vista da domesticação do texto, o tradutor pode tomar algumas decisões que julgar necessárias e/ou pertinentes. Este quadro teórico permite duas interpretações: a primeira delas é a que Lispector optou por não mencionar esse dado histórico porque não julgou importante para esta passagem. Tanto é que cita a ilha e imediatamente já descreve o naufrágio: “[...]doze tripulantes morreram devido à alimentação e excesso de trabalho, enquanto os outros foram reduzidos a uma fraqueza profunda” (p.15); a segunda interpretação é que a descrição — má alimentação, excesso de trabalho — acaba por revelar a situação de exploração que o país atravessava, sendo desnecessário portanto repetir a informação na nota.

NOTA VI

“[...] **On the fifth of November**, which was the beginning of summer in those parts, the **weather being very hazy**, the seamen spied a rock, within half a **cable’s length*** of the ship; but the wind was so strong, that we were driven directly upon it, and immediately split. Six of the crew, of whom I was one, having let down the boat into the sea, made a shift to get clear of the ship, and the rock. We rowed by my computation about **three leagues****, till we were able to work no longer, being already spent with labour while we were in the ship” (p.27)

*A cable length is a nautical term for a length of about 200 yards.

**A league is an inexact measure of distance that is about 3.5 miles.

No dia 3 de novembro navegávamos em meio a uma **névoa espessa e de mau agouro**. Impulsionado pelo vento, o navio jogava para todos os lados, sem que praticamente se pudesse enxergar coisa alguma à nossa frente. Súbito, os marinheiros avistaram por **milagre** um enorme rochedo a poucos metros do navio. A tripulação tentou desesperadamente desviar o **grande casco de madeira**, mas o **destino** havia determinado de forma diferente. Uma rajada mais violenta empurrou-nos diretamente contra o obstáculo, **espatifando-se** o navio com estrondo. (p.15)

s/n

Na passagem que retrata o naufrágio de Gulliver, Swift descreve em nota a estrutura física da embarcação, bem como sua localização. Lispector omite esta descrição da nota, adicionando parte dela, no corpo do texto (**grande casco de madeira**). Interessante é o que ela adiciona ao texto: informa que o acidente foi no dia 3 de novembro, e não no dia 5 como descrito no TP. Ela substitui o “tempo muito nublado” por **névoa espessa e de mau agouro** e acrescenta os vocábulos **milagre**, **destino** e **espatifando-se**, para recriar a passagem que narra um momento de desespero e de fim trágico – dos 6 tripulantes, somente Gulliver sobrevive. O jogo de palavras

que a adaptadora recriou — mau agouro e destino — já anunciavam que algo trágico iria acontecer. Lispector não somente domesticou o texto quanto o fez de forma livre.

Essa passagem vem ao encontro do que Munday (2002) entende por tradução livre tratada como categoria ampla que compreende praticamente qualquer tipo de tradução que não seja fiel ao original. Segundo ele, uma definição geral de tradução livre a concebe como uma estratégia que está mais preocupada em criar um texto traduzido que soe tão natural quanto o texto fonte. Tende a ir além do nível da palavra.

Nos termos desta pesquisa, um texto retextualizado que se orienta pelo texto de partida, logo não descarta totalmente a fidelidade, tanto é que todas as viagens do protagonista e a maioria das sátiras são mantidas (salvo os nomes das personalidades da história que Lispector omite), mas recria passagens valendo-se de metáforas poéticas.

NOTA VII

“[...] I perceived it to be a human creature not **six inches** high, with a bow and arrow in his hands, and a quiver at his back.” (p.28)

s/n

“[...] consegui afinal enxergar uma **figurinha humana** de pouco mais de **seis polegadas***-, empunhando arco e flecha e com um carcás às costas!

***medida inglesa de comprimento equivalente à duodécima parte do pé ou aproximadamente, a 0,0254m. (N. do E.) (p.16)**

Esta é a única nota que não aparece no TP e Lispector inclui. Do ponto de vista da informação, a nota seria totalmente dispensada porque a medida inglesa de comprimento refere-se a inches e não a polegadas. Além do mais, polegadas como medidas é bem conhecida do universo infantojuvenil porque é mencionada em várias histórias infantis, dentre elas “O Pequeno Polegar”. Explicar também o equivalente da medida em metros não parece ser o mais apropriado em se tratando de *‘figurinha humana’*. Seria mais representativo do universo infantojuvenil falar em centímetros ou milímetros (2,54 cm ou 25,4 mm).

NOTA VIII

“[...]I had on me a **buff jerkin***” (p.29)

***Leather jacket.**

“[...] minha roupa de **pele de búfalo**” (p.17)

s/n

Lispector verte a frase para “*pele de búfalo*” de forma equivalente à de Swift, que poderia

ser colete, jaqueta de búfalo, e optou por não explicar em nota que a frase pode ser entendida como jaqueta de couro.	
NOTA IX	
“[...]one of their largest hogsheads* ” (p.30) *Large cask or barrel.	“[...] um dos maiores tonéis de vinho ” (p.20) s/n
Nota já referendada na passagem apresentada no quadro 14	
NOTA X	
“[...] At the place where the carriage stopped, there stood an ancient temple, esteemed to be the largest in the whole kingdom, which having been polluted some years before by an unnatural murder* (p.34) *Perhaps Westminster Hall, where Charles I was tried in 1649 before he was beheaded.	Não existe esta passagem
<p>Esta passagem refere-se ao momento em que Gulliver, prisioneiro dos Liliputianos, chega em uma carruagem ao palácio real e para diante de um enorme templo profanado, segundo os habitantes, por ter sido o local de uma morte não natural.</p> <p>A nota de rodapé do TP faz referência ao lugar, como sendo o palácio de Westminster, local em que Charles I foi julgado e condenado a morte, decapitado, em 1649.</p> <p>Lispector não faz referência a este trecho em seu texto, contudo apresenta o tema da morte pela primeira vez no excerto que narra a chegada do personagem ao palácio real:</p> <p style="padding-left: 40px;">Nunca pensei que Lemuel Gulliver se visse algum dia em tal situação. Sentia-me como um grande circo cheio de feras raras, ursos e leões amestrados e, podem acreditar, é uma posição bastante estranha para quem em toda a sua vida exerceu apenas os ofícios de cirurgião e homem do mar. Tantos foram os visitantes e tão algazarra fizeram que o imperador assinou um decreto proibindo que escalassem meu corpo, sob pena de o desobediente ser condenado à morte (LISPECTOR, 2013, p. 23).</p> <p>É válido mencionar que o tema da morte recebe tratamento diferenciado na literatura infantojuvenil. Geralmente as passagens são modalizadas com vistas a não chocar o leitor e o uso de equivalentes, tais como virar estrelinha, ir para o céu, encontrar fulano (com referência a um ente querido que também já morreu) etc., o que não ocorre na adaptação de Lispector. Há 25 ocorrências do vocábulo que não sofreram nenhuma modalização, se comparado ao texto de Swift.</p>	

A primeira delas é esta acima mencionada, seguida da “[...] *Sua Majestade deu ordens para que, sob pena de **morte**, todo soldado, em sua marcha, se comportasse da forma mais decente possível para comigo*” (LISPECTOR, 2013, p. 34). A terceira e quarta menção, já no terceiro capítulo, dizem respeito ao momento da narrativa que os liliputianos explicam as normas da cidade “[...] *É que, segundo a constituição do reino, merecia a pena de **morte** quem quer que urinasse no palácio* (LISPECTOR, 2013, p. 44).

Já no sexto capítulo, o modo de vida, leis e costumes dos habitantes de Lilipute, ainda é descrito e as passagens a seguir dizem respeito aos delatores e enganadores, respectivamente: “[...] *Todos os crimes contra o Estado são punidos com a maior severidade, mas se a pessoa acusada provar sua inocência, o acusador é imediatamente submetido a uma **morte** vergonhosa*” (LISPECTOR, 2013, p. 46); “[...] *A seus olhos a fraude é crime pior que o roubo, e, por isso, raramente se deixa de puni-la com a **morte*** (LISPECTOR, 2013, p. 47).

No capítulo sete, Gulliver sabendo que será condenado por alta traição (devido a ter urinado no palácio imperial, não ter cumprido as ordens de Sua Majestade para dominar Blefuscu e matar seus habitantes, e por receber o convite do imperador vizinho para visitar a cidade rival), foge para Blefuscu. O imperador de Lilipute não foi a favor da pena de morte, mas aceitou a decisão do conselho: “[...] *O tesoureiro e o almirante insistiram em que você deveria sofrer a **morte** mais dolorosa e vergonhosa, incendiando-se sua casa à noite* (LISPECTOR, 2013, p. 53); “[...] *E como a traição começa no coração antes de se manifestar em atos, ele é um traidor. Assim, insisto: tem de ser condenado à **morte**! [...] Todos estavam totalmente convencidos de sua culpa, o que era argumento suficiente para condenar você à **morte**, sem necessidade das provas que as leis exigiam. O imperador, porém, era contrário à pena de **morte** [...] E, imediatamente após sua **morte**, cinco ou seis mil súditos de Vossa Majestade poderiam tirar sua carne dos ossos*” (LISPECTOR, 2013, p. 54); “[...] *Ninguém discordou, exceto o almirante, que era sempre incitado pela imperatriz a insistir em sua **morte***” (LISPECTOR, 2013, p. 55).

No capítulo 8, Gulliver deixa Blefuscu e volta para a Inglaterra. Contudo, com dois meses de permanência, resolve aventurar-se novamente e parte para uma nova viagem. A passagem a seguir mostra quando ele, já em Brobdingnag, terra dos gigantes, passa por suas primeiras desventuras: “[...] *Que se quebrasse uma única vidraça das janelas, e seria **morte** imediata! Via a água se infiltrar por várias fendas e me esforçava por vedá-las o melhor que podia. Se escapasse dos perigos daquela situação por um dia ou dois, que podia esperar senão uma terrível **morte** de frio e de fome?*” (LISPECTOR, 2013, p. 98).

No primeiro capítulo de sua terceira viagem à Lagado, Gulliver é capturado por piratas, mas consegue que seu líder o libere em alto mar em uma pequena canoa: “[...] *Consegui, porém, que me dessem um castigo pior do que a própria **morte***” (LISPECTOR, 2013, p. 109). A narrativa segue e Gulliver viaja para Glubbudrib (Ilha dos Feiticeiros ou Mágicos). Nela pode conversar com mortos, inclusive algumas personalidades da história, como Aristóteles, César, Homero e discutir sobre as guerras de Roma “[...] *Quantas pessoas inocentes e excelentes foram condenadas à **morte** ou ao exílio graças a juízes corruptos e às intrigas políticas mais maldosas!*” (LISPECTOR, 2013, p. 133). Mesmo diante de todo fascínio em descobrir particularidades da história que só quem viveu no período poderia contar, resolve seguir viagem rumo a Luggnagg.

Viajou por aproximadamente um mês e meio e ao chegar ao reino foi detido porque não tinha documentos. Foi levado à presença da Majestade e lá foi advertido dos costumes: “[...] *É crime punido com a **morte** cuspir ou limpar a boca na presença de sua Majestade*”. (LISPECTOR, 2013, p. 135). Três meses se passaram e Gulliver estava muito satisfeito com suas acomodações e encantado em conviver com os *Struldbrugs* (os imortais): “[...] *Não há nação mais feliz que esta — exclamei — onde nascem pessoas livres da **morte**, a desgraça universal da natureza humana, e que vivem sem o peso do receio contínuo do fim!*” (LISPECTOR, 2013, p. 137).

No reino, Gulliver observou que uma vida longa é o desejo universal dos homens: “[...] *O mais velho ainda tem esperanças de viver mais um dia e olha a **morte** como se fosse o maior dos males. [...] todos parecem desejar adiar a **morte**, por mais tarde que ela venha*” (LISPECTOR, 2013, p. 138). Contudo, após uma longa conversa com um *Struldbrug*, viu os aspectos negativos da imortalidade. Veriam seus entes queridos morrerem, se doentes, passariam a eternidade sofrendo sem a perspectiva de a dor acabar: “[...] *Depois do que ouvi e vi, meu vivo apetite pela vida eterna sofreu um grande abalo. Pensei que tirano algum poderia inventar uma **morte** pior que uma vida como aquela [...] para armar nosso povo contra o medo da **morte***” (LISPECTOR, 2013, p. 140).

Já em sua última viagem, ao país dos Houyhnhnms, Gulliver surpreende-se em conviver com cavalos racionais e as criaturas de aparência humana, os Yahoos, irracionais, violentos, que só não se matavam porque não existiam armas no reino: “[...] *A diferença é que se matam raramente por não terem os instrumentos de **morte** que você mencionou*” (LISPECTOR, 2013, p. 169); mas sente um profundo pesar ao descobrir que os parentes e amigos dos Houyhnhnms não

expressam nem sofrimento nem alegria em sua partida e: “[...]Algumas semanas antes da **morte**, sentem um abatimento geral, mas sem dor. Por esse tempo, são muito visitados pelos amigos. Depois, cerca de dez dias antes da **morte**, retribuem as visitas” (LISPECTOR, 2013, p. 175).

Já no penúltimo capítulo do livro, Gulliver é obrigado a deixar o país; não que desejasse, pelo contrário, por ele passaria o resto de sua vida lá: “[...] devo confessar que, se aprendi alguma coisa durante minha vida, foi através dos sábios relinchos dos Houyhnhnms. Tudo neles me encantava: a beleza, bondade, inteligência e doçura que todos possuíam em alto grau. Aprendi a respeitá-los e amá-los mais do que qualquer outra coisa no mundo.” (LISPECTOR, 2013, p. 222) – mas seu amo foi obrigado, por decisão do conselho, mandá-lo embora. A notícia pesou-lhe de tal forma que desmaiou e seu amo pensou que tivesse morrido: “[...]A **morte** seria algo bom demais para mim — respondi-lhe, com voz fraca” (LISPECTOR, 2013, p. 224);

NOTA XI

“[...]Five hundred carpenters and engineers were immediately set at work to prepare the greatest engine they had. It was a frame of wood raised three inches from the ground, about **seven foot long** and four wide, moving upon twenty-two wheels.” (p.33)
s/n

“[...] Quinhentos carpinteiros e engenheiros trabalharam a toda pressa para construírem um veículo de **sete pés*** de comprimento, quatro de largura e vinte e duas rodas”
* **medida inglesa de comprimento que se divide em doze polegadas e que equivale aproximadamente, a 0,3048m. (N. do E.) (p.21)**

Esta é a primeira nota que Lispector acrescenta ao seu texto sem que a mesma apareça no TP. Talvez o faça, pois a narrativa faça mais duas menções a esta medida, apesar de logo em seguida utilizar outra medida - polegadas. “[...] sendo seus poderosos vasos de guerra de **nove pés de comprimento** [...] Primeiramente fincaram no chão oitenta vigas de **um pé de altura** cada uma [...]Mil e quinhentos cavalos do imperador, medindo cada um cerca de **quatro polegadas** [...]” (LISPECTOR, 2008,p.21)

NOTA XII

“[...] The chains that held my left leg were about **two yards long** [...]” (p.35)
s/n

“[...] A corrente media umas **duas jardas***”
* **medida inglesa de comprimento equivalente a três pés ou 914mm.(N. do E.) (p.24)**

Esta é a 4 e última nota que Lispector acrescenta ao seu texto sem que a mesma apareça no TP e mais uma vez usa um medida de comprimento diferente da mencionada no TP.

NOTA XIII

<p>“[...] with woods of half a stang*” (p.35) *A stang was a quarter of an acre.</p>	<p>“[...] as árvores mais altas mediriam no máximo sete pés de altura” (p.25) s/n</p>
<p>Lispector não coloca nota de rodapé explicando o que seria stang (um quarto de acre), porque utiliza outra medida para descrever o tamanho das árvores (pés).</p> <p>É esse sistema de medida que nos chama atenção. O pé é uma unidade de medida adotada principalmente no Reino Unido e equivale a 12 polegadas e a 30,48 centímetros. Se Lispector segue domesticando o texto, poderia ter feito a conversão da altura das árvores para centímetros, ou mesmo polegadas como vimos na nota VI. A hipótese, portanto, de ela ter usado polegadas na referida nota com vistas a alcançar o público infantil, leitor do Pequeno Polegar segue nesta nota, pois “pés” é uma unidade presente em obras infantis, tais como ‘João e o Pé de Feijão’, ‘Meu Pé de Laranja Lima’, ainda que apareça também a correspondência em centímetros (cm).</p>	
<p>NOTA XIV</p>	
<p>“[...]to deliver in every morning six beeves*, forty sheep, and other victuals for my sustenance” (p.39) *Cattle.</p>	<p>“[...] a contribuirão diariamente para o meu sustento com seis vacas e quarenta carneiros, além de uma boa quantidade de pão, vinho e outras bebidas” s/n</p>
<p>Certamente Lispector não viu a necessidade de usar o recurso nota de rodapé para explicar que “bifes” são de gado, usando no texto o referente “vacas”.</p> <p>Contudo, como temos mostrado ao longo desse estudo comparativo, Lispector prima pelo jogo metafórico e de sentidos produzido pelo texto. Certamente comer bife provoca um sentido diferente do de vacas. Imaginam-se bifes como pedaços de carne que comemos com arroz, feijão, salada etc. E a vaca, as seis vacas? Será que ele estava com tanta fome que seis pedaços não o satisfariam? O leitor precisa atentar que era um gigante num país de miniaturas. As vacas equivaleriam ao tamanho de coelhos? Pássaros? Talvez menor que isso, pois além das 6 vacas, ainda comeu 40 carneiros e pães diariamente.</p>	
<p>NOTA XV</p>	
<p>“[...]for the due payment of which his Majesty gave assignments upon his treasury. For this prince lives chiefly upon his own demesnes* seldom except upon great occasions raising any subsidies upon his subjects,</p>	<p>“O governante contudo, vivia principalmente de suas rendas. Só em raras ocasiões – como por exemplo nas guerras – exigia dos súditos que pagassem impostos [...]” (p.30)</p>

<p>who are bound to attend him in his wars at their own expense” (p.39) *Income-generating property.</p>	<p>s/n</p>
<p>Esta passagem chama nossa atenção, pois esta nota do TP reforçando a “propriedade geradora de rendas” e obrigação dos súditos em acompanhar o governante nas guerras às suas próprias custas permite uma dupla interpretação acerca da fonte de renda do governante. A propriedade mencionada gera renda devido ao cultivo de algo, ou ao trabalho escravo que Swift habitualmente critica, tais como a cobrança indevida de impostos. Na versão de Lispector a interpretação é limitada, pois a versão da passagem é direta: o governante vivia de suas rendas e somente em determinados períodos de guerras exigia dos súditos pagamento de imposto.</p>	
<p style="text-align: center;">NOTA XVI</p>	
<p>“[...] Imprimis,* In the right coat-pocket of the Great Man-Mountain [...], we found only one great piece of coarse cloth [...]In the left pocket, we saw a huge silver chest” (p.41) *First.</p>	<p>“[...] no bolso direito do casaco do Homem-montanha [...], nós encontramos um corte gigantesco” “[...] No bolso esquerdo, foi encontrado um grande cofre de prata [...]” (p.31) s/n</p>
<p>Nesta passagem, Lispector não somente deixa de colocar a referência ao advérbio do inglês arcaico (primeiramente), como muda a forma do texto, deixa-o em forma de lista já que esta passagem mostra o inventário de todos os pertences de Gulliver, após revista durante sua captura em Lilipute. A lista fica com uma fonte menor e em itálico para diferenciá-la do restante do texto.</p> <p>Vimos então que Lispector valeu-se do recurso da adaptação pautada na equivalência dinâmica porque buscou um meio de transmitir o valor do texto de partida num equivalente que fizesse sentido na língua portuguesa, assim como o fez para dar um valor legal ao instrumento punitivo aplicado a Gulliver (como vimos no quadro 05 e veremos novamente mais adiante na nota XIX).</p>	
<p style="text-align: center;">NOTA XVII</p>	
<p>“[...]Flimnap*, the Treasurer, is allowed to cut a caper on the strait rope” (p.46) *Robert Walpole, a Whig, was first lord of the treasury and chancellor of the exchequer under</p>	<p>“[...] Observei com estes próprios olhos o tesoureiro Flimnap, homem de meia-idade e bastante rabugento, a dar vários saltos mortais seguidos sobre uma corda” (p.36)</p>

George I.	s/n
<p>Esta passagem refere-se a uma diversão da corte em Lilipute, em que os pretendentes a ocupar altos cargos na corte eram submetidos a dar pulos em uma corda e equilibrar-se nela.</p> <p>No texto adaptado, Lispector não coloca a nota de rodapé com as informações políticas que o personagem Flimnap carrega (alusão ao primeiro-ministro da Grã-Bretânia, Robert Walpole), provavelmente por não julgar interessante ao público leitor, mas o descreve ao longo da passagem exatamente como é conhecido na história: <i>um rabugento de meia idade</i>.</p>	
<p>NOTA XVIII</p>	
<p>“[...] My friend Reldresal*, principal Secretary for Private Affairs” (p.46)</p> <p>*The identity of Reldresal remains uncertain.</p>	<p>“[...] depois dele vem Reldresal secretário principal dos Negócios Privados e seu grande concorrente” (p.36)</p> <p>s/n</p>
<p>Lispector omite a nota de rodapé acerca de a identidade de Reldresal permanecer incerta, (assim como nas outras que retira os nomes da personalidades políticas e econômicas da Inglaterra), contudo, ao acrescentar que ele era <i>concorrente</i> de Flimnap, parece indicar que essa identidade está ligada a condutas e planos escusos e que queria ocupar o lugar de Flimnap.</p>	
<p>NOTA XIX</p>	
<p>“[...]The Emperor lays on a table three fine silken threads of six inches long. One is blue, the other red, and the third green* (p.46)</p> <p>*Colors of the ribbons signifying the honorary orders of the Garter, of the Bath, and of the Thistle.</p>	<p>“[...] O prêmio é uma fita de seda azul para o primeiro, vermelha para o segundo e verde para o terceiro.”</p> <p>s/n</p>
<p>É com a tradução da nota de rodapé de Swift, fazendo menção aos títulos honorários da cavalaria britânica, a saber: Ordem da Jarreteira, a mais antiga ordem de cavalaria militar do sistema de honras britânico, criada por Eduardo III em 1348 ; Ordem do banho, fundada por Jorge I em 1725 e a Ordem do Cardo , título de maior patente da Escócia, que mais uma vez a sátira de Swift se manifesta, sobretudo porque esta passagem descreve uma disputa absurda em que, quem salta sobre uma vara e se arrasta por baixo dela com mais agilidade e por mais tempo, vence a prova <i>“ainda que quebrem as costelas ou se esborrachem no chão duro”</i> (Lispector,</p>	

2003 p.36).

Lispector mais uma vez opta em não informar ao leitor a referência política da nota do TP. Nem acrescenta nada que possa vir a fazer alusão às ordens militares/políticas. Inclusive é difícil para um leitor, mesmo proficiente, entender essa premiação. Que tipo de disputa tem como primeiro prêmio uma fita azul? Ou mesmo uma disputa boba que pode ser fatal (caso caiam da corda de cabeça no chão) mereçam apenas uma fita? O que é mais instigante é observar que Lispector por várias vezes domestica o texto, adicionando uma informação ou mesmo um juízo de valor tal como julgar uma propriedade como medíocre, um personagem como rabugento e nesta não faz nenhum comentário.

NOTA XX

“[...] I had sent so many memorials and petitions for my liberty, that his Majesty at length mentioned the matter, first in the cabinet, and then in a full council; where it was opposed by none except **Skyresh Bolgolam***, who was pleased, without any provocation, to be my mortal enemy”. (p.50)

***The Earl of Nottingham, a Tory rival to Swift’s employers Robert Harley and Viscount Bolingbroke**

“[...] Tantos foram os memoriais que enviei ao imperador solicitando minha liberdade que Sua Majestade resolveu finalmente submeter o caso ao Conselho. Todos concordaram em libertar-me com exceção de **Skyresh Bolgolam**, almirante do reino que, sem a menor razão, tornara-se meu inimigo mortal”. (p.38)

s/n

Lispector não reescreve a nota de rodapé do TP que explica que o personagem da narrativa Skyresh Bolgolam faz alusão ao Conde de Nottingham, um rival conservador dos chefes de Swift, Robert Harley e Visconde Bolingbroke. Contudo, em seu texto atribui ao personagem um cargo igualmente político — almirante do reino — não mencionado no TP.

Diferentemente da nota anterior, a não referência política da nota de rodapé do texto de partida não causa prejuízo na interpretação ou mesmo estranheza. Tem um personagem — Skyresh Bolgolam — que se tornou inimigo de Gulliver ‘*sem a menor razão*’. Pode até ser que ele tivesse alguma razão, tal como a rixa política de Swift, mas não é o caso problematizar por que pessoas implicam com as outras sem motivos aparentes, ou ao menos motivos que justifiquem uma *inimizade mortal* como mencionada no texto.

NOTA XXI

“[...] as well as to know the articles upon which I recovered my liberty I have made a translation of the whole **instrument*** word for word, as near as I able,

“[...] Antes disso, porém, fizeram-me assinar um **papel** concordando com as condições exigidas por eles para me libertarem das correntes. Obrigaram-me também a jurar

<p>which I here offer to the public. (p.50)</p> <p>*Document.</p>	<p>que cumpriria tais condições. O juramento em Lilipute era feito de maneira muito estranha para nós europeus: consistia em segurar o pé direito com a mão esquerda, colocar o dedo médio da mão direita o alto da cabeça e o polegar na ponta da orelha direita” (p.38)</p> <p>s/n</p>
<p>Esta passagem chama nossa atenção, pois é por meio da nota de rodapé do TP, que detectamos que a forma como Lispector verteu o texto, altera a ordem da ação da narrativa.</p> <p>O par ‘<i>document/instrument</i>’ do TP é justificado porque o documento referido na passagem diz respeito a um instrumento punitivo. Um documento com 9 incisos (ver quadro 05) feito pela corte, determinando como Gulliver, a partir daquela data, deveria comportar-se, bem como realizar as exigências do imperador. As ordenanças já tinham sido determinadas quando ele tomou ciência do documento e as assinaturas — dele e do imperador acontecem de maneiras diferentes no texto. No texto adaptado, a assinatura do personagem dá-se antes do juramento e a do imperador aparece apenas no documento escrito ao final do nono inciso. No TP não é mencionada a assinatura do imperador.</p> <p>“<i>Gulliver traduziu todo o instrumento, palavra por palavra</i>”, apenas para tomar conhecimento, porque sua assinatura dá-se apenas após a realização do juramento: “[...] <i>feito de maneira muito estranha para nós europeus: consistia em segurar o pé direito com a mão esquerda, colocar o dedo médio da mão direita o alto da cabeça e o polegar na ponta da orelha direita</i>” (LISPECTOR, 2008, p.38), seguida da assinatura do imperador. É somente neste momento do TP que a narrativa mostra a assinatura de Gulliver: “<i>I swore and subscribed to these articles with great cheerfulness and content, although some of them were not so honourable as I could have wished</i>”²⁴ (SWIFT, 2003, p.51).</p>	
<p>NOTA XXII</p>	
<p>“[...]He shall be our ally against our enemies in the island of Blefuscu* (p.51)</p> <p>*France, in the political allegory.</p>	<p>“[...] será também aliado de Lilipute contra os nossos inimigos da ilha de Blefuscu [...]” (p.40)</p> <p>s/n</p>
<p>Lispector não faz referência a fictícia ilha de Blefuscu ser, ou não, uma alegoria política</p>	

²⁴ Eu jurei e assinei esses artigos com muita alegria, embora alguns deles não eram tão honrosos quanto eu poderia desejar.

<p>da França, o que reforça seu desinteresse em destacar a alegoria política na obra de Swift.</p> <p>Lispector informa, não toma partido. Caso mencionasse o país França como inimigo da Inglaterra, concordaria com a alusão ao real conflito entre os países. Sairia do campo ficcional Lilipute x Blefuscu para o factual Inglaterra x França.</p> <p>Ainda que tenha mantido a alusão à política ao mencionar os partidos <i>Whig</i> e <i>Tory</i> (como mencionamos anteriormente no quadro 02), Lispector somente acrescentou a frase (partidos que dividem a Inglaterra), não mencionou se eram rivais, ou mesmo travando uma verdadeira batalha tamanha as divergências entre eles.</p>	
<p>NOTA XXIII</p>	
<p>“[...] the first request I made after I had obtained my liberty, was, that I might have licence to see Mildendo* the metropolis of Lilliput [...]” (p.52)</p> <p>*London, though a more provocative anagram for little people also works: dildo men.</p>	<p>“[...] A primeira coisa que quis conhecer quando me vi em liberdade foi Mildendo, a capital de Lilipute” (p.42)</p> <p>s/n</p>
<p>Assim como na nota anterior, Lispector não menciona nada a respeito de Mildendo ser, ou não, um anagrama ‘dildo men’ (pessoas pequenas) em provocação a Londres ou mesmo a colocação de Orwell (1971) a respeito das conotações sexuais de algumas passagens da narrativa, que como um anagrama, dividiria-se em “Dildo-men”, o que equivaleria a “o cara”. Tal procedimento reforça seu trabalho adaptativo preocupado em reproduzir uma dada mensagem do texto de partida sem que questões políticas sejam reforçadas e/ou inflamadas.</p>	
<p>NOTA XXIV</p>	
<p>“[...]we are threatened with an invasion from the island of Blefuscu* which is the other great empire of the universe, almost as large and powerful as this of his Majesty. (p.55)</p> <p>*A reference to the Hanoverian regime, which was generally affiliated with Whiggish interests.</p>	<p>“[...] o poderosíssimo império da ilha de Blefuscu, país quase tão magnífico quanto Lilipute e o único que existe além deste, nos ameaça com uma invasão” (p.44)</p> <p>s/n</p>
<p>A nota do TP que traz a ilha de Blefuscu como sendo uma referência ao regime Hanoveriano, geralmente afiliado aos interesses do partido político <i>Whigs</i>, também não é mencionada por Lispector. Apenas é mantida a ideia de que a ilha é quase tão poderosa quanto</p>	

Lilipute, a medida que é ‘quase’ tão magnífica quanto.	
NOTA XXV	
<p>“[...]About three weeks after this exploit, there arrived a solemn embassy from Blefuscu, with humble offers of a peace; which was soon concluded upon conditions very advantageous to our Emperor, where with I shall not trouble the reader* (p.60)</p> <p>*A reference to the first Treaty of Utrecht, April 11, 1713, the first in a series of treaties that would end the War of the Spanish Succession (1701-1714).</p>	<p>“[...] Pouco tempo depois, chegaram a Lilipute seis embaixadores de Blefuscu e uma comitiva de quinhentas pessoas trazendo vantajosas ofertas de paz” (p.49)</p> <p>s/n</p>
<p>A chegada da embaixada e as ofertas de paz seguidas de condições muito vantajosas ao imperador de Lilipute e a nota de rodapé fazendo referência ao primeiro Tratado de Utrecht, de 11 de abril de 1713 (o primeiro de uma série de tratados que iriam acabar com a Guerra da Sucessão Espanhola), não são mencionados, pelo menos de forma direta, na adaptação de Lispector, que não traz nota, mas verte a passagem para “<i>vantajosas ofertas de paz</i>”, transparecendo assim, que se trata de uma medida tomada após um conflito bem sucedido para uma das partes envolvidas.</p>	
NOTA XXVI	
<p>“[...]Flimnap and Bolgolam had represented my intercourse with those ambassadors as a mark of disaffection, from which I am sure my heart was wholly free” (p.61)</p> <p>Swift’s employer, Bolingbroke, was accused of by the Whigs of Jacobitism (sympathy for the Stuarts, pretenders to the English throne).</p>	<p>“[...] Flimnap e Bolgolam haviam exposto minha conversa com os embaixadores estrangeiros como um ato de desapego a Lilipute” (p.50)</p> <p>s/n</p>
<p>Esta passagem mostra que após defender Lilipute do ataque da cidade rival Blefuscu, Gulliver participa das negociações entre as cidades. Os embaixadores de Blefuscu julgam a defesa muito honrosa, justa e voltam a Lilipute para agradecê-lo. Depois de conversarem sobre suas artimanhas e estratégias para defender a cidade, Gulliver julgou pertinente ir a Blefuscu retribuir o agradecimento, e conhecer o imperador da cidade, contudo, ao pedir licença ao imperador de Lilipute, soube que tal ação foi considerada um “<i>ato de desapego</i>”. “[...] <i>pela primeira vez começava eu a notar como são desconfiados e complicados as cortes e ministros</i>”</p>	

(LISPECTOR, p.50).

A nota de rodapé do texto de partida (“*O empregador de Swift, Bolingbroke, foi acusado pelos Whigs de Jacobinista (simpático aos Stuarts, aspirantes ao trono inglês)*”), mais uma vez relaciona os fatos ligados a Jonathan Swift a Gulliver e reforça a paródia aos acontecimentos políticos da Inglaterra, que Lispector omite em sua versão.

Ainda que haja trabalhos consolidados a respeito da sátira e intenção de Swift com as Viagens de Gulliver, vimos em Iser (1999) que a intenção da obra literária não é formulada expressamente, cabe ao leitor descobri-la; essa falha impõe a interação do leitor com o texto.

O mundo representado pelo texto literário corresponde a uma imagem esquemática, cotendo inúmeros pontos de indeterminação. Personagens, objetos e espaços aparecem de forma inacabada e exigem, para serem compreendidos e introjetados, que o leitor os complete. Caso o leitor não preencha essas lacunas, por falta de interesse na obra, leitura de mundo, maturidade linguística, relacionada a idade ou não, o texto representará algo muito distante do que foi pensado pelo autor do texto, tal como mencionamos anteriormente as Viagens de Gulliver serem para as crianças apenas as “desventuras de um gigante atrapalhado”.

A ausência de uma orientação definida gera a assimetria entre o texto e o leitor; além disso, as instruções que poderiam ajudar o preenchimento dispersam-se ao longo do texto e precisam ser reunidas para que se dê o entendimento; assim o destinatário sempre é chamado a participar da constituição do texto literário, e a cada participação, em que ele contribui com sua imaginação e experiência, novas reações são esperadas.

Vimos com isso o quão difícil é lidar com uma adaptação infantojuvenil porque o leitor juvenil é diferente do infantil. O leitor infantil tem imaginação de sobra (dão daríamos conta de elencar tudo o que diriam sobre o gigante Gulliver ou sobre os cavalos que falam), mas não tem experiência de leitura. O juvenil tem, a priori, experiência de leitura, mas talvez não tenha mais muita imaginação.

De uma maneira geral, o jovem leitor provavelmente percebe que o protagonista precise adaptar-se aos costumes das civilizações que encontra. Em Lilipute, é grande demais, e seu gigantismo é considerado ameaçador; em *Brobdingnag*, é muito pequeno, o que o deixa inseguro. Tal como o personagem, o jovem pode ser considerado suficientemente crescido para atuar de maneira responsável; ou então muito frágil e imaturo, sendo impedido de tomar decisões próprias ou agir independente.

<p>“[...] like the Chinese; nor from down to up, like the Cascagians”* (p.61)</p> <p>*Swift (or Gulliver) seems to have made up the Cascagians.</p>	<p>“[...] como os chineses, nem de baixo para cima, como os caucasianos” (p.61)</p> <p>s/n</p>
<p>Esta passagem descreve a maneira como os Liliputianos escrevem, comparando-os aos europeus, aos árabes, aos chineses e aos caucasianos. Contudo, a nota do TP alega que Swift ou Gulliver parece ter inventado os caucasianos. Em primeiro lugar, se o termo é usado para denotar o tipo físico geral da população, nenhum deles pode ter inventado o termo; a invenção está em escrever de baixo para cima. Em segundo lugar, por que nesta, e não nas outras notas de rodapé, procurar um autor para as invenções da narrativa?</p> <p>Lispector retira a nota em seu texto, reforçando, ao menos aparentemente, não se interessar integralmente nas sátiras de swift, pois mantém o fantasioso, a descrição utópica dos caucasianos.</p>	
<p>NOTA XXVIII</p>	
<p>“[...] And here it may perhaps divert the curious reader, to give some account of my domestic*, and my manner of living in this country, during a residence of nine months and thirteen days. Having a head mechanically turned, and being likewise forced by necessity, I had made for my self a table and chair convenient enough, out of the largest trees in the royal park. Two hundred sempstresses were employed to make me shirts, and linen for my bed and table, all of the strongest and coarsest kind they could get” (p.70)</p> <p>*Household circumstances.</p>	<p>“[...] Minha vida naquele país era relativamente calma, com exceção de uma ou outra intriga da corte. A cada dia, um novo conforto juntava-se aos demais: duzentas costureiras foram empregadas para me fazerem roupa branca e de cama e mesa” (p.55)</p> <p>s/n</p>
<p>O ambiente doméstico a que a nota de rodapé diz respeito à forma de como Gulliver levava sua vida na corte. Nos nove meses e treze dias que passou no país, ele lhe fabricou móveis e teve suas roupas confeccionadas, o que lhe poderia render um certo conforto, tal como Lispector verte em seu texto, mas certamente não levou uma vida “<i>relativamente calma</i>”, uma vez que foi usado como instrumento de guerra, de divertimento, condenado à morte e foi alvo de várias intrigas — traição, adultério, atentado ao pudor — e “<i>não uma ou outra intriga</i>”.</p>	

NOTA XXIX

[...] I spoke Dutch tolerably well; I told him who we were, and begged him in consideration of our being Christians and Protestants, of neighbouring countries, in **strict alliance***, that he would move the captains to take some pity on us. This inflamed his rage; he repeated his threatenings, and turning to his companions, spoke with great vehemence, in the Japanese language, as I suppose, often using the word *Christianos*.(p.166)

***In the War of the Spanish Succession, the Grand Alliance of England and Holland against France.**

[...] como falava razoavelmente o holandês, resolvi rogar-lhe que tivesse piedade de nós, pois éramos cristãos, protestantes e súditos de um **país estreitamente aliado ao dele. Para quê!** O homem multiplicou suas ameaças por dez e, voltando-se para os companheiros, falou-lhes rapidamente em japonês, empregando muitas vezes a palavra *christianos*. (p.124)

s/n

Lispector mantém a referência à aliança política da Holanda e Inglaterra sem que retome a informação acerca da Guerra de Sucessão Espanhola mencionada na nota de rodapé do TP. A “acidez” do embate político também é reforçada com a inclusão da frase “*Para quê!*”, como fazendo alusão ao personagem Gulliver que deveria ter ficado calado e não ter mencionado nada a respeito de aliança política e religião.

Lispector também mantém a estrangeirização do termo *christianos* tal como no TP.

NOTA XXX

“[...] For I have always borne that laudable partiality to my own country, which **Dionysius Halicarnassensis** with so much justice recommends to an historian. I would hide the frailties and deformities of my political mother, and place her virtues and beauties in the most advantageous light. This was my sincere endeavour in those many discourses I had with that mighty monarch, although it unfortunately failed of success (p.143).

*** Greek scholar of the late first century B.C. who lived in Rome and wrote about its greatness**

“[...] **O amor pela verdade** obriga-me a contar as conversações que tive com o rei sobre a Inglaterra; esse mesmo amor, porém, fez com que eu **defendesse meu país**, ao vê-lo com tanto desprezo e injustiça. **Iludi habilmente a maior parte das perguntas** e dei, de cada ponto em em discussão, **a visão mais favorável possível** (p.108).

s/n

Essa passagem traz Gulliver, agora miniatura, em Brogdinag falando de seu país ao governante local e mostra que a domesticação de Lispector muda, inclusive, a caracterização do personagem. O Gulliver satírico e descrente da primeira viagem, é agora saudosista: “[...]o amor pela verdade; defender seu país”.

Lispector não menciona nada a respeito de Dionísio de Halicarnasso “*ser um estudioso grego do final do século I a.C. que viveu em Roma e escreveu sobre sua grandeza*”, como mostrado na nota de rodapé do TP. Contudo, o valor de credibilidade que o grego tem de recomendar o depoimento de Gulliver a um historiador, dada a veracidade dos fatos, acaba revelando um comportamento que não é digno de ser divulgado. Gulliver “*Ilude habilmente a*

maior parte das perguntas”, o que demonstrava que não estava sendo franco em suas colocações.

NOTA XXXI

“[...]I introduced **Didymus**¹ and **Eustathius**¹ to Homer, and prevailed on him to treat them better than perhaps they deserved, for he soon found they wanted a genius to enter into the spirit of a poet. But Aristotle was out of all patience with the account I gave him of **Scotus**² and **Ramus**², as I presented them to him, and he asked them whether the rest of the tribe were as great dunces as themselves.

I then desired the Governor to call up **Descartes**³ and **Gassendi**⁴ with whom I prevailed to explain their systems to Aristotle. [...] He predicted the same fate to *attraction*⁵, whereof the present learned are such zealous asserters.

I spent five days in conversing with many others of the ancient learned. I prevailed on the Governor to call up **Eliogabalus**'s⁶ cooks to dress us a dinner, but they could not show us much of their skill, for want of materials. A helot of **Agessilaus**⁷ made us a dish of Spartan broth, but I was not able to get down a second spoonful. (p.211-212)

1- **Commentators on Homer from the tenth and eleventh centuries.**

2- **John Duns Scotus (1266?-1308) was a Scottish scholastic theologian; Pierre de La Ramée (known also as Petrus Ramus, 1515-1572) was a French philosopher and logician.**

3- **René Descartes (1596-1650), brilliant French philosopher and mathematician.**

4- **Pierre Gassendi (1592-1655), influential French scientist, mathematician, and philosopher.**

5- **Gravitational pull.**

6- **Eliogabalus was a Roman emperor of the third century A.D. known for his luxurious eating habits.**

7- **Spartan king of the fourth century B.C.**

“[...] Minha curiosidade ia sobretudo para *Homero e Aristóteles* [...] Logo descobri que torciam o nariz para os homens que comentavam e analisavam suas obras. Aristóteles chegou mesmo a perder a paciência com **dois deles**, perguntando-me a meia voz se o resto da tribo era formado de **asnos semelhantes**.

Pedi ao governador que chamasse a seguir *Descartes* e *Gassendi*; chegaram logo os dois filósofos, e logo ferraram numa conversa animadíssima com *Aristóteles* a respeito de filosofia.

Durante cinco dias conversei com grande quantidade de sábios e muitos imperadores romanos. O governador chamou também renomados cozinheiros de *Helioábalos* para que nos preparassem um **banquete**, mas os coitados não puderam fazer grande coisa devido à falta de temperos e materiais necessários. Um guerreiro espartano preparou-nos a sopa característica dos acompanhamentos de *Esparta*: **que horror!** Não conseguimos tomar uma segunda colherada (p.157).

s/n

Esta passagem refere-se à terceira parte das viagens, onde Gulliver visita Glubbubdrib (A Ilha dos Feiticeiros), cujos habitantes são mortos, e narra sua conversa com alguns nomes da história.

Em seu fazer tradutório, Lispector não explica quem são eles em nota, como Swift fez em seu TP, nem os menciona totalmente, apenas dá um destaque em itálico em alguns nomes. Tendo em vista que objetivamos analisar o tratamento dado a passagem do TP para que o leitor infantojuvenil compreenda, sigamos então do que do texto podemos inferir, uma vez que não podemos pontuar exatamente o que foi depreendido por cada um dos leitores porque não fizemos um estudo para coleta desses dados.

Observamos que mais uma vez Lispector domestica o texto de uma maneira particular: ela apresenta a sátira de Swift “sem dar nomes aos bois” como ouvimos na fala popular. Por exemplo: ela mantém o ranço que Aristóteles tinha dos teólogos e filósofos John Duns e Pierre de La Ramée ao manter a frase “asnos semelhantes”. O leitor não faz ideia de quem são porque o texto não traz nenhuma informação a respeito, só se pode depreender que não são benquistos porque são chamados de “asnos”.

Mais difícil fica observar a sátira de Swift na passagem acerca de Heliogábalo ter mandado fazer o banquete cuja sopa foi *um horror!* Porque o imperador romano é conhecido por sempre ostentar banquetes. Como então pode oferecer uma sopa horrosa?

O fato de Lispector mencionar Aristóteles, Homero, Descartes, Gassendi e Heliogábalo e não John Duns, Pierre de La Ramée Didymus, Eustathius, Scotus e Ramus parece reforçar o que já argumentamos anteriormente: Lispector tenta não tomar partido — ela menciona as ações sem nomear os agentes, principalmente quando esses agentes são antagonistas, ou refere-se a um nome importante da história. Todos os personagens cujos nomes foram omitidos faziam alusão a um cargo político ou de alguém cujo comportamento foi criticado ao longo da história.

O quadro acima mostrou que Lispector deu um tratamento cambiante às notas de rodapé. Ora domesticou, ora estrangeirizou o texto. Enxugou passagens que julgou repetitivas, mas manteve todos os conflitos apresentados e vividos pelos personagens, mesmo sem citar os nomes das personalidades políticas da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII.

Pautou-se no princípio da equivalência ora dinâmica, ora aproximada, ora formal e encontrou maneiras de representar aspectos e funções do texto de partida. Manteve temas considerados tabus para o público infantojuvenil, como vimos acerca da morte na nota XI, quadro 15 e veremos na seção abaixo, o que reforça o entendimento acerca de um trabalho adaptativo ter ou não mais conteúdo, menos forma e vice-versa. O que precisa ser levado em questão são os procedimentos escolhidos com vistas a reconstruir o sentido do texto.

5.1.1 Modalizar ou não, eis a questão:

Temas tabus são sempre colocados em questão no que concerne à adaptação infantojuvenil. É possível apresentar ao jovem leitor, àquele que está em processo de formação, toda a acidez, violência e crimes de toda a ordem? Sem adentrarmos no embate teórico acerca do valor

pedagógico da literatura, com vistas a educação etc., deter-nos-emos ao tratamento dado por Lispector a certas passagens do texto de Swift que trazem esses temas tabus.

Na passagem abaixo, descrita no capítulo 5 da viagem ao país dos Houyhnhnms, Gulliver explica os motivos das guerras entre os reis da Europa, seus *compatriotas*, descrevendo todo o terror entorno de uma batalha. Percebemos que, contrariamente ao que se espera em uma adaptação infantojuvenil, Lispector não somente deixa de omitir informações redundantes, como descreve com riquezas de detalhes, a tragédia anunciada: “[...] *membros saltando pelo ar, o mar ensanguentado e coberto de cadáveres; homens amassados sob as patas dos cavalos; os corpos dos Yahoos inimigos tinham voado, caindo aos pedaços do céu, como se fossem chuva*”, e mais, denomina essa descrição de “*espetáculo*” tão bem recebido pelos ingleses que estes deram um “hurra!”.

Quadro 16

<p>TEXTO DE PARTIDA Jonathan Swift</p>	<p>TEXTO DE CHEGADA Clarice Lispector</p>
<p>Part IV - Chapter V, p.261</p> <p>[...] And being no stranger to the art of war, I gave him a description of cannons, culverins, muskets, carabines, pistols, bullets, powder, swords, bayonets, battles, sieges, retreats, attacks, undermines, countermines, bombardments, sea-fights; ships sunk with a thousand men; twenty thousand killed on each side; dying groans, limbs flying in the air; smoke, noise, confusion, trampling to death under horses' feet; flight, pursuit, victory; fields strewed with carcasses left for food to dogs, and wolves, and birds of prey; plundering, stripping, ravishing, burning and destroying. And to set forth the valour of my own dear countrymen, I assured him, that I had seen them blow up a hundred enemies at once in a siege, and as many in a ship, and beheld the dead bodies drop down in pieces from the clouds, to the great diversion of all the spectators.</p>	<p>Parte IV – Capítulo V, p.199</p> <p>[...] e como eu não desconhecia totalmente a arte da guerra, fiz-lhe uma boa descrição dos canhões, mosquetes, carabinas, pistolas, cercos, retiradas, ataques, minas, contraminas, bombardeios, batalhas navais, navios afundados com toda a tripulação, gemidos de moribundos, o fumo, o fogo, as trevas, os clarões, membros saltando pelo ar, o mar ensanguentado e coberto de cadáveres; falei também dos homens amassados sob as patas dos cavalos, fugas, perseguições, campos com milhares de mortos, os lobos e as aves de rapina, o saque, o incêndio e a destruição. Para realçar a coragem de meus compatriotas, disse ao amo que vira, num assédio, fazerem explodir cem inimigos ao mesmo tempo. Conteí também que, em certa batalha naval, os ingleses haviam bombardeado de tal modo um navio que os corpos dos Yahoos inimigos tinham voado, caindo aos pedaços do céu, como se fossem chuva. Esse espetáculo fora recebido com muita alegria por parte dos ingleses, que deram até mesmo um “hurra” pela perícia do tiro.</p>

Mais problemático ainda é generalizar o contexto de recepção atual como único. Se considerarmos que o público leitor seja formado de jovens, toda essa descrição sangrenta de uma guerra, não será problemática, pelo contrário, será positiva se levarmos em conta que poderá servir de base para uma discussão política que mesmo “distante” do leitor brasileiro (se considerarmos que no Brasil não há guerras), faz-se atual (sobretudo se levarmos em conta o conflito recente entre EUA e Irã).

Para crianças, contudo parece ser um conteúdo muito violento, o que nos faz questionar se a adaptação de Lispector é para crianças, já que, como foi dito anteriormente, não traz ilustrações, não modaliza expressões consideradas de baixo calão, não usa frases curtas, enxuga e omite algumas passagens de forma “aparentemente aleatória”. Referimo-nos de forma aleatória, pois se pré-estabelecermos critérios a luz de Klingberg (1986), Zilberman (2003) no que diz respeito ao

conteúdo e forma, eles serão cambiantes; ora Lispector menciona, ora não. Como ao longo do trabalho já mencionamos outras passagens consideradas impróprias a menores de idade (referentes a genitália de Gulliver, a morte), descreveremos abaixo, outro tema tabu entre jovens leitores, a intolerância política e a violência entorno dela.

Apontarei, portanto, onde esses temas figuram nas obras de partida e chegada, reforçando a não generalização pela adaptação infantojuvenil, pois as alegorias e políticas tão presentes na obra são importantes aos jovens leitores — sobretudo se levarmos em questão o contexto atual de uma possível 3ª Guerra Mundial, dada a relação hostil de mais de quatro décadas entre EUA e Irã, ou mesmo os atentados hoje tão recorrentes contra candidatos durante campanhas políticas.

A passagem abaixo narra a arbitrária atuação do imperador de Lilipute. Esforça-se para cuidar do visitante para depois condená-lo à morte.

Quadro 17

TEXTO DE PARTIDA

Jonathan Swift

TEXTO DE CHEGADA

Clarice Lispector

Part I - Chapter III, p.48-49

“[...] Towards night I got with some difficulty into my house, where I lay on the ground, and continued to do so about a fortnight; during which time the **Emperor** gave orders to have a bed prepared for me. Six hundred beds of the common measure were brought in carriages, and worked up in my house; a hundred and fifty of their beds sewn together made up the breadth and length, and these were four double, which however kept me but very indifferently from the hardness of the floor, that was of smooth stone. By the same computation they provided me with sheets, blankets, and coverlets, tolerable enough for one who had been so long enured to hardships as I.” (p.38)

[...] It seems upon my first reaching the shore after our shipwreck, I was in such confusion, that before I came to the place where I went to sleep, my hat, which I had fastened with a string to my head while I was rowing, and had stuck on all the time I was swimming, fell off after I came to land; the string, as I conjecture, breaking by some accident which I never observed, but thought my hat had been lost at sea. I intreated his Imperial Majesty to give orders it might be brought to me as soon as

Parte I – Capítulo III, 37-38

[...] À noite, **esgueirei-me** para dentro do templo e estendi-me no chão duro. Dormi desse modo durante **quinze dias**, quando então ficou pronto o leito que me construíram, formado de cento e cinquenta camas reforçadíssimas, pregadas umas às outras, colocando-se sobre elas três camadas de colchões. Isto e mais lençóis, colchas e cobertores, que dezenas de costureiras do império esforçadamente aprontaram, deram-me um conforto a que meus pobres **ossos já se haviam desacostumado**” (p.28)

[...] **Ufa, dias melhores viriam para minha pobre cabeça**. Estava cansado de tanto sol e tanta chuva sem ter uma proteção que evitasse as **intempéries**. **Supliquei** imediatamente ao imperador que mandasse buscar o chapéu, no que concordou sem discussão.

O chapéu chegou à capital no dia seguinte, mas infelizmente num estado lamentável [...] dois dias depois o imperador teve uma ideia: **para divertir-se, ordenou-me** que me mantivesse de pé como um colosso, as pernas abertas, e pediu a seu comandante-chefe que fizesse desfilar por entre as minhas pernas todas as tropas de Lilipute em formação cerrada.

possible, describing to him the use and the nature of it: and the next day the waggoners arrived with it, but not in a very good condition; [...] Two days after this adventure, the Emperor having ordered that part of his army which quarters in and about his metropolis to be in a readiness, took a fancy of diverting himself in a very singular manner. He desired I would stand like a colossus, with my legs as far asunder as I conveniently could. He then commanded his general (who was an old experienced leader, and a great patron of mine) to draw up the troops in close order, and march them under me, the foot by twenty-four in a breast, and the horse by sixteen, with drums beating, colours flying, and pikes advanced

Siedel (2003, p. 311) aponta que na alegoria política da primeira Viagem de Gulliver “o imperador tem qualidades que o ligam ao rei hanoveriano George I (que governou a Inglaterra de 1714 to 1727)”, e que se levarmos em conta a “forte” atuação política de George I e as inúmeras intervenções de seu corrupto primeiro-ministro Robert Walpole, dado os conhecidos subornos, confirma-se a representação de Swift considerando a semelhante atuação do imperador de Lilipute: soube lidar com a inusitada chegada de Gulliver, ordenou que a comunidade suprisse suas necessidades básicas — vestimenta, alimentação e aprendizado do idioma para que pudesse se comunicar —, encarregou-se para que fosse bem tratado e não se zangasse. Contudo, além de não se esforçar em devolver o chapéu em perfeito estado a Gulliver (sobremaneira importante para o proteger do sol e da chuva), fê-lo ficar de pernas abertas para que as pessoas passassem por debaixo de suas pernas e se divertissem com seu estado deplorável. Sem contar que mesmo sendo a autoridade máxima da capital, não interveio na decisão arbitrária do conselho em punir Gulliver com a morte.

Algumas palavras, símbolos e jogos metafóricos usados por Lispector ajudam o leitor a entender a passagem que narra a situação do personagem Gulliver — após um naufrágio, cansado de nadar, sem lugar para abrigar-se, com sede, fome, ainda ter de servir de palhaço aos outros. Lispector enxuga o texto como o emprego do verbo *esgueirar* definido como: *Sair às escondidas; livrar-se de algo. Direcionar ou evitar discretamente e sorrateiramente. [Antigo] Subtrair (alguma coisa) com exatidão e habilidade.*

Não eram seus ossos que estavam desacostumados a descansar, era ele, que de tão cansado dormiu por 15 dias. É, contudo, na passagem “*Ufa, dias melhores viriam para minha pobre*

cabeça” que vemos o quão um trecho curto retoma tantas ideias e suscita outras. Gulliver depois de ter passado tanto sufoco iria, enfim, descansar. Receberia seu chapéu de volta e não pegaria mais tanto sol na cabeça que lhe pudesse causar alguma confusão mental. Entretanto, é no desenrolar da trama que vemos que as *intempéries* que o acessório lhe protegeria dizem respeito às flechas lançadas durante um conflito bélico. Mais ainda, a referida frase anuncia outra preocupação para o personagem. Ele não somente deixaria de ter seu chapéu de volta (dado o estado deplorável em que foi encontrado), como serviria de palhaço aos outros, tendo de ficar de pernas abertas para que a população desfilasse por debaixo de suas pernas.

A esse respeito, Cormac (1985, p.147) afirma que “*o processo conceitual metafórico produz novas hipóteses e novas expressões da experiência, e sugere novas possibilidades de percepção do mundo*”. Lispector imprime ao texto suas experiências e sugere caminhos e possibilidades de interpretação. É bem verdade que podem surgir outras leituras, inferências e questionamentos para além do texto.

A intolerância acima mencionada segue na narrativa em que o personagem, já refugiado em outra cidade, recebe a visita de uma autoridade, que tudo indica ser o próprio imperador de Lilipute, alertando-o quanto as punições a ele deliberadas.

Quadro 18

TEXTO DE PARTIDA Jonathan Swift	TEXTO DE CHEGADA Clarice Lispector
<p style="text-align: center;">Part I - Chapter VII, p.76</p> <p>In the several debates upon this impeachment, it must be confessed that his Majesty gave many marks of his great lenity, often urging the services you had done him, and endeavouring to extenuate your crimes. The Treasurer and Admiral insisted that you should be put to the most painful and ignominious death, by setting fire on your house at night; and the General was to attend with twenty thousand men armed with poisoned arrows to shoot you on the face and hands. Some of your servants were to have private orders to strew a poisonous juice on your shirts and sheets, which would soon make you tear your own flesh, and die in the utmost torture.</p>	<p style="text-align: center;">Parte I – Capítulo VII, p. 60</p> <p>[...] Na última reunião do Conselho a briga foi feia: Sua Majestade – sempre benevolente – invocou todos os favores que o senhor prestou à corte, enquanto o tesoureiro e o almirante insistiam em sua condenação à morte. Não a uma morte simples, devo acrescentar, mas cruel e ignominiosa como os seus crimes.</p> <p>- Sugeriram eles – continuou a importante figura, desanimada – que atessem fogo à sua casa durante a noite, ficando vinte mil arqueiros do lado de fora para trespassá-lo com flechas envenenadas quando o senhor pusesse o nariz para fora do templo. Flimnap teve uma ideia melhor, segundo ele: um suco peçonhento seria derramado em suas roupas e cobertas pelos criados, o que o faria morrer em meio às maiores torturas.</p>

Esta passagem mostra que Lispector segue domesticando o texto, utilizando-se do jogo metafórico e de imagens dele suscitadas, com vistas a chamar a atenção do leitor. O acréscimo da frase “a briga foi feia” denota o quão a discussão foi fervorosa, não que os conselheiros tenham partido para a agressão física, mas que demoraram para chegar a um consenso, dadas as inúmeras divergências de opinião. Reforça ainda o quão difícil foi chegar à decisão final, pois a figura máxima da cidade acaba por não intervir e não concordar com a deliberação. Tanto é que a “*importante figura*”, que a narrativa indica ser o próprio imperador “*sempre benevolente*” (como se quisesse se defender), estava *desanimado*. “[...] *Meter o nariz pra fora*”, como referência a sair de casa, é também bem coloquial e atende bem ao público infantojuvenil. Vimos ainda que o destaque dado ao personagem Flimnap no texto adaptado como mandante do atentado (no TP os mandantes são o tesoureiro e o almirante) reforça a ideia que Flimnap era o grande inimigo de Gulliver.

Outra passagem que nos chama atenção é não ter sido mencionado no texto adaptado que as flechas envenenadas deveriam ser lançadas na face e nas mãos de Gulliver. Um leitor mais atento entende que há uma razão para essa ordenação no TP. Gulliver é acusado de adultério com a esposa de Flimnap e as flechas em sua face o cegariam e evitariam que cobiçasse a mulher alheia. Assim

como em suas mãos, tal como Cristo acusado de traição. Lispector atenua também a passagem sobre o suco a ser derramado em suas vestes ser tão venenoso que faria Gulliver *rasgar sua própria carne e morrer na maior tortura*.

O quadro 19 abaixo mostra a única passagem da narrativa que Lispector mantém as informações políticas do texto fonte de forma clara e direta, nomeando os países, causa e consequência de seus conflitos, tal como aparecem no TP, sem que o leitor precisasse fazer uma longa incursão em um dado histórico para compreender a passagem. É bem verdade que Lispector segue utilizando o discurso direto, acrescentando uma dada informação que possibilita um *insight* ao leitor, ou mesmo uma conclusão e/ou juízo de valor da adaptadora.

Vemos isso no acréscimo da frase “*o poderoso rei da França*” como alusão ao poderio do país; “*quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra*” como que reforçando que a guerra é de fato algo horrível; “*A principal é a ambição de certos reis*”, sendo que no texto fonte diz que é “às vezes”; “*a péssima administração*”, no lugar de má administração; “*cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições*” ao falar das diferenças de opinião. Inclusive, nesta passagem, o que em Swift literalmente seria “*se a carne é pão, ou o pão é carne: se o suco de um certo fruto é sangue ou vinho; seja o assobio um vício ou uma virtude; se é melhor beijar um poste ou jogá-lo no fogo; qual é a melhor cor para um casaco, se preto, branco, vermelho ou cinza; e se deve ser longo ou curto, estreito ou largo, sujo ou limpo*”, ela busca uma equivalência mais compreensível do ponto de vista linguístico: “*um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um crime; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas*”. “*Quanto menos importante é o motivo da guerra, mais longa, furiosa e sangrenta ela será*”, como que se criticando os motivos da guerra; “*O rei do país vizinho vem em seu ‘socorro’*”, posto em aspas justamente para chamar a atenção do leitor que, na verdade, não há socorro algum. O país que vem para “ajudar”, vem para explorar ainda mais. Lispector então conclui a passagem com: “*miséria e ambição estão sempre às turras, e a briga termina com as nações pobres sendo atacadas pelas outras*”.

Quadro 19

TEXTO DE PARTIDA
Jonathan Swift

TEXTO DE CHEGADA
Clarice Lispector

Part IV - Chapter V, p.258-259

The reader may please to observe, that the following extract of many conversations I had with my master contains a summary of the most material points which were discoursed at several times for above two years [...] I laid before him, as well as I could, the whole state of Europe; I discoursed of trade and manufactures, of arts and sciences; and the answers I gave to all the questions he made, as they arose upon several subjects, were a fund of conversation not to be exhausted.

[...] In obedience therefore to his Honour's commands, I related to him the **Revolution under the Prince of Orange***; the long war with France entered into by the said prince, and renewed by his sucessor the present queen, wherein the greatest powers of Christendom were engaged, and which still continued: I computed, at his request, **that about a million of Yahoos might have been killed in the whole progress of it, and perhaps a hundred or more cities taken, and five times as many ships burnt or sunk.**

He asked me **what were the usual causes or motives that made one country go to war with another.** I answered they were **innumerable**, but I should only mention a few of the chief. Sometimes the **ambition** of princes, who never think they have land or people enough to govern: sometimes the **corruption** of ministers, who engage their master in a war in order to stifle or divert the clamour of the subjects against their evil administration. **Difference in opinions** hath cost many millions of lives: for instance, **whether flesh be bread, or bread be flesh: whether the juice of a certain berry be blood or wine; whether whistling be a vice or a virtue; whether it be better to kiss a post, or throw it into the fire; what is the best colour for a coat, whether black, white, red, or grey; and whether it should be long or short, narrow or wide, dirty or clean, with many more.** Neither are any wars so furious and bloody, or of so long continuance, as those occasioned by difference in opinion, especially if it be in things indifferent.

Sometimes the quarrel between two princes is to decide which of them shall dispossess a third of his

Parte IV – Capítulo V, p. 197-198

O que vou contar a seguir é fruto de dois anos de conversas entre meu amo e eu, tempo durante o qual descrevi longamente a situação da Europa; seu comércio, artes ciências e mil outras coisas desse tipo. Falei sobre a invasão do **príncipe de Orange à Inglaterra e da guerra travada por ele contra o poderoso rei da França, guerra na qual haviam morrido cerca de um milhão de Yahoos. Mais de cem cidades foram invadidas e quinhentos navios afundados, dormindo estes agora no fundo do oceano.**

O Houyhnhnm perguntou-me **quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra.**

- Existem muitas – respondi, depois de um momento. – A principal é a **ambição** de certos reis, que nunca julgam suficientes as terras e os povos governados por eles. Outras vezes é a **corrupção** de um ministro que empenha seu rei numa guerra a fim de desviar a reclamação dos súditos contra uma **péssima administração.** Outra, a **diferença de opiniões:** um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um crime; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; **um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas.** E por aí vão, **cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições.**

- **Quanto menos importante é o motivo da guerra, mais longa, furiosa e sangrenta ela será** – continuei. – Dois reis entram em guerra porque ambos querem dominar o país de um terceiro, sobre o qual nenhum deles tem direito algum. Às vezes o conflito se inicia porque o inimigo é demasiado forte; outras porque é demasiado fraco. Às vezes nossos vizinhos querem as coisas que temos, ou têm as coisas que queremos, e ambos lutamos até que eles nos tomem as nossas ou nos deem as suas.

- Um país está fraco, destruído pela peste ou arrasado pela fome? – perguntei. – O rei do país vizinho vem em seu **“socorro”**, acaba de demolir o que ainda se encontra de pé e o domina totalmente. Um povo é ignorante, pobre e frágil? Ataca-se e chacina-se uma boa parte da população e reduz-se o resto à escravidão a fim de civilizá-la.

dominions, where neither of them pretend to any right. Sometimes one prince quarrelleth with another, for fear the other should quarrel with him. Sometimes a war is entered upon, because the enemy is too *strong*, and sometimes because he is too weak. Sometimes our neighbours *want* the things which we *have*, or *have* the things which we *want*; and we both fight, till they take ours or give us theirs. [...] If a prince send forces into a nation where the people are poor and ignorant, he may lawfully put half of them to death, and make slaves of the rest, in order to civilize and reduce them from their barbarous way of living. **Alliance by blood or marriage is a sufficient cause of war between princes**, and the nearer the kindred is, the greater is their disposition to quarrel: *poor* nations are *hungry*, and *rich* nations are *proud*; and the pride and hunger will ever be at variance.

* **The 1688 Glorious or Bloodless Revolution led by the future William III**

- **Os laços de sangue – prossegui – ou mesmo matrimoniais causam frequentemente a guerra entre os príncipes**; quanto maior o parentesco, mais próximos estão de se tornarem inimigos. As nações pobres vivem esfomeadas e as nações ricas são ambiciosas: ora, a miséria e ambição estão sempre **às turras**, e a briga termina com as nações pobres sendo atacadas pelas outras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que uma das funções da literatura infantojuvenil é a de abrir portas ao imaginário humano configurado pela literatura (no sentido de descrever o imenso repertório de imagens e símbolos que o leitor utiliza para entender o mundo e as relações com as demais pessoas), autores, tradutores, adaptadores, leitores, também se utilizam de elementos da narrativa para dar forma a suas próprias perspectivas sobre o mundo. Ao fazê-lo, atribuem ao texto literário um meio de infinitas possibilidades: um jogo que permite estabelecer uma visão distinta sobre o mundo, pôr-se no lugar do outro e ser capaz de adotar outra visão; distanciar-se da realidade e vê-la como se a contemplasse pela primeira vez, ou mesmo fazer da ficção um caminho para compreender a realidade.

O imaginário do leitor infantojuvenil e os sentidos estabelecidos durante a leitura da obra “Viagens de Gulliver” é muito difícil de lidar, pois ocupam uma posição que sofre muitas pressões teóricas e metodológicas. Assumir que Jonathan Swift usa seu personagem Gulliver para expressar tudo o que sente a respeito dos homens não seria, a priori, prejudicial à experiência leitora, à medida que atribuo ao personagem o reflexo de Swift. Contudo, Gulliver, apenas reflexo, uma ficção, frustraria o leitor encantado com aquele personagem tão real, ali no texto, enorme, a ponto de ocupar toda a página (no caso da versão infantil adaptada de Oom).

Vemos então como os sentidos são diversos e difíceis de mensurar porque envolvem muitos sujeitos — autor, tradutor, adaptador e leitor (adulto ou infantil) — é uma experiência envolta por todos eles. Culler argumenta que:

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, no texto, tentamos compreender (CULLER, 1999, p. 30)

Há então entre autor, texto e leitor um entre lugar de cooperação textual, um fenômeno que se realiza entre várias estratégias discursivas e não entre sujeitos individuais, em dado momento. A interpretação de uma obra se constitui, nos termos de Iser (1999), Eco (2000) e como propus no Quadro 03, num processo aberto e cooperativo entre escritura-texto-leitura-tradutor/adaptador-leitor, por isso é ilimitada.

Essa cooperação e interpretação aberta e ilimitada revela-se, contudo, problemática, ao tratarmos de um texto satírico destinado a um público muito diferente do infantojuvenil, ou ainda não separar o público infantil do juvenil. Vimos que um público juvenil, por meio da adaptação de Lispector, daria conta de compreender as reflexões do personagem Gulliver a respeito do comportamento e vícios humanos, dadas as passagens que mostram abertamente as brigas políticas, as mentiras e demais fraquezas humanas. O problema reside em: a) a crítica a um dado específico da história (economia mundial do século XVII e políticos da Inglaterra do século XVIII que Lispector omite) e b) crianças que leem Gulliver apenas como a história de um gigante atrapalhado (porque a maioria das adaptações narram apenas a primeira viagem à terra das miniaturas — Lilipute) e a maior reflexão e embate satírico acontecer na quarta parte da narrativa à viagem ao país dos Houyhnhnms, suprimida das adaptações infantis.

As viagens de Gulliver não se resumem apenas à viagem a Lilipute, onde ele é o gigante. São (des)aventuras vividas e sofridas em 9 lugares diferentes. Lugares estes que o afetam fortemente, tanto que após conhecer o país dos Houyhnhnms, não quer voltar mais para a sua família na Inglaterra, até desmaia de dor ao saber de sua partida. Quando volta para a Inglaterra, mesmo após um ano, ainda se via deslocado com a família e preferia a companhia de seus cavalos:

[...] Durante o primeiro ano supor-tei com muita dificuldade a presença de minha mulher e de meus filhos. O cheiro deles me causava profundo mal-estar, assim como seus gestos e palavras. Com o tempo fui conseguindo de novo acostumar-me com eles, embora até hoje prefira a companhia de dois excelentes cavalos que comprei logo que pude e para os quais mandei ampliar nossa estrebaria (LISPECTOR, 2008, p. 233).

O ideal seria que toda a narrativa alcançasse o público infantil, uma vez que por meio dela, a literatura preencheria sua função digamos emancipatória, exercida em companhia do leitor. Hunt (2010) defende inclusive que as crianças precisam ter a chance de se transformar em leitores críticos, de aprender a questionar, de formular suas avaliações pessoais com base nos elementos literários, no estilo da escrita do autor. O que não acontece se retirarmos do texto todas as sátiras de Swift, ou mesmo resumir todas as (des)venturas do protagonista Gulliver em apenas uma viagem (como a maioria das adaptações infantojuvenis o fazem).

Neste sentido, vimos que Lispector mantém o estilo da escrita do autor e se vale de processos metafóricos que possibilitam ao leitor compreender dadas passagens. A urina que inundou a cidade e salvou a vida da Rainha remete ao dilúvio do episódio bíblico; a contradição de um animal irracional ser mais inteligente e sábio que o humano, e a dificuldade de expressar em palavras como alguém que se diz tão racional e inteligente, rouba, mata, engana desvela a

característica fundamental do pensamento metafórico: descobrir seres de dois domínios diferentes e estabelecer uma ponte entre eles por meio da similaridade.

Utiliza-se de interjeições, por vezes cômicas, para ratificar ou justificar um dado comportamento do personagem, tal como a expressão: “*Ufa, dias melhores viriam para minha pobre cabeça*” (Lispector, 2008, p. 38) após Gulliver ter resgatado seu chapéu e enfim ter sua cabeça protegida do sol e da chuva (o que de nada adiantaria porque estava todo rasgado); ou ainda em “[...] *pude satisfazer o desejo de urinar [...] puseram-se todos a fugir como lebres em desabalada carreira. Foi um dilúvio*” (Lispector, 2008, p. 20).

Além das imagens construídas por meio do jogo metafórico, vimos que as ilustrações são fortes aliadas na construção dos signos (nos termos de Pierce). A imagem ganha vida porque se materializa em sua construção, extrapolando o simbólico em direção ao icônico porque as associações demandam interpretações. Não preexistem ao processo da leitura, não estão dadas, mas sugeridas enquanto relações possíveis, cabendo ao leitor estabelecer o nexos entre elementos aparentemente desvinculados.

É bem verdade que este “nexo” desvela-se de diversas maneiras no texto de Lispector, porque ela o domestica de maneira particular. Tendo em vista que a domesticação é uma estratégia de tradução que visa a produção de um estilo fluente no texto de chegada e implica traduzir de uma forma transparente, sentida como capaz de dar acesso ao significado preciso do autor no texto de origem, vimos que Lispector adotou essa estratégia de maneira cambiante, pois omite algumas informações, adiciona outras e sobretudo retextualiza o texto à medida que cria um jogo metafórico que sugere, orienta o leitor a uma dada leitura.

Lispector optou em manter as reflexões e críticas de Swift, sem, contudo, nomear os personagens da História. Todos os nomes dos monarcas, reis, rainhas, príncipes, ministros, tesoureiros e figuras públicas envolvidas em algum escândalo econômico/político não foram mencionados por Lispector. As únicas figuras públicas que ela mantém tal e qual aparecem no texto de partida são Homero e Aristóteles.

Ainda que Lispector tenha optado por dar tratamento diferenciado ao texto, constatamos que de quinze²⁵ publicações traduzidas e adaptadas de Gulliver's Travels ao público infantojuvenil, somente ela traz a narrativa dividida em quatro partes e a viagem a nove lugares (se consideramos Maldonata mencionada apenas como a cidade do reino Balnibarbi).

²⁵ Refiro-me às obras que pesquisei somente com intuito de conferir se a quantidade de lugares que Gulliver tinha sido mantida (ver APÊNDICE A).

O mesmo Gulliver inconsistente, ora seguro de si, ora insatisfeito consigo e com os outros, crítico e reflexivo de Swift e que se contradiz várias vezes na narrativa é mantido por Lispector, a tradutora somente não cita os nomes das personalidades políticas. Inclusive a tradutora encontra maneiras de explicar na narrativa as sensibilidades do personagem, tal como vimos sua indignação (Quadro 4), sua perspicácia (Quadros 6, 10, 11 e notas XXVII e XXVIII), sua angústia e desespero (Fig.15 e nota II), tristeza (notas V e VI).

Vimos que essa inconsistência acaba por enriquecer a recepção da obra, pois, ainda que em certos momentos diga o que para Seidel (2003, p.15) são “*coisas comprovadamente falsas e reconhecíveis como tal por qualquer leitor com meio cérebro*”, o poder de criação e imaginação do leitor é imensurável e é ele quem julga o real mundo imaginado de Gulliver!

Não ousamos apontar os sentidos apreendidos pelo público infantojuvenil na recepção da obra Viagens de Gulliver por várias razões: a) seria necessário criar um instrumento de coletas de dados para extrair o que crianças e jovens entendem acerca de certas passagens. Entendo que são públicos distintos, e portanto, têm diferentes leituras; b) seria necessário fazer uma incursão nos campos da sociologia da leitura; e c) considerando que o efeito não é algo a ser explicado, mas um efeito a ser experimentado em situações dialógicas, vinculadas à produção e recepção do texto.

Assim, apontamos o que de Swift podemos extrair no texto de Lispector considerando a difícil tarefa da tradução infantojuvenil (como nos mostrou o vasto referencial teórico) e defendendo uma abordagem de adaptação como retextualização porque desloca o foco de observação do processo tradutório para o meio de captar e exprimir sentidos e mensagens de outrem. Um outro (a sátira de Swift acerca das fraquezas e vícios humanos) tão distante (se consideramos a Europa do século XVIII) que se faz tão presente e atual, pois são problemas de ordem social, político-econômico recorrentes ainda no século XXI.

Neste sentido, fica então o convite para que trabalhos futuros retomem as questões por este levantadas e pensem em meios de desenvolvê-las com os jovens leitores!

REFERÊNCIAS

LITERATURA CRÍTICA

ERSKINE-HILL, Howard. **Landmarks of World Literature**. Swift: Gulliver's Travels. Cambridge, University Press: 1993.

CARNOCHAN, W.B. Gulliver's Travels: An Essay on the Human Understanding. **Modern Language Quarterly**, Vol. 25, n. 1, Duke University Press, 1964. Disponível em <<https://doi.org/10.1215/00267929-25-1-5>> Acesso em 16/06/2018.

ORWELL, George. Politics vs. Literature: an examination of Gulliver's Travels. In Donoghue, Denis (org.). **Jonathan Swift: a critical anthology**. Penguin: 1971.

POPE. Memoirs of the extraordinary life, works, and discoveries of Martinus Scriblerus. University of Oxford Text Archive. Disponível em <<http://ota.ox.ac.uk/text/3685.html>>. Acesso em 16/06/2018.

QUEIROGA, Marcílio. A Voz da Tradutora Clarice Lispector em Livros Infanto Juvenis do Gênero Aventura. **Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina** como requisito para a obtenção de título de doutor no Curso de Doutorado em Estudos da Tradução.

RAWSON, Claude. Gulliver's Travels and Empire. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**. Disponível em <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2140>> Acesso em: 15 jan. 2019.

SEIDEL Michael. **Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne**. New Jersey: Princeton University Press, 1979.

_____ **Exile and the Narrative Imagination**. London: Yale University Press, 1986

LITERATURA GERAL

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015

ARISTÓTETELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: Pontes, 1992.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Unesp, 2013.

AZENHA JUNIOR, J. Tradução & literatura infantil e juvenil. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., STUPIELLO, Érika, orgs. **Tradução & Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Unesp Digital, 2015, pp. 209-232.

BAKER, Mona. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 1998.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. *In*: _____. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. Londres: Methuen, 1980

_____ & LEVEVRE, André. General editor's preface. *In*: LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London & New York: Routledge, 1992.

BASTIN, George. Adaptation. *In*: BAKER, M. SALDANHA, G. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. *In*: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC / Núcleo de tradução, 2001. v. 1. p. 188-215. Antologia bilíngue, alemão-português.

_____. **Translation Studies**. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Orgal Impressores, 2003.

BENTON, Michael. **Reader Response Criticism in Children's Literature**. University of Southampton: Centre for Language in Education, Occasional Papers, 15. October, 1993. Disponível em < <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED390045.pdf> > Acesso em :15 ago. 2019.

BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras; PGET, 2007.

BISHOP, Julie Alexandra. Language at Work in Jonathan Swift. **Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Department of English Literary and Linguistic Studies, University of Newcastle**, December 1998. Disponível em < <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/bitstream/10443/178/1/bishop99.pdf> >. Acesso em: 20 jun. 2018.

BORELLI, O. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUNN, D. (2011). Adaptação na tradução de literatura infantil: entre vinhos e cogumelos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, (12), 103-111. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49534> >. Acesso em: 23 dez. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Poética da tradução. *In*: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Da transcrição:** poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

_____. **Pedra e Luz na Poesia de Dante.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. O direito à literatura. *In: Vários Escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental** – 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARVALHAL, Tania Franco. A Tradução Literária. *In: Organon.* Porto Alegre, Instituto de Letras, vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.

CHAMBERS, Aidan. **Conversaciones.** Escritos sobre la literatura y los niños. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil.** São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

_____. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil:** das origens indo européias ao Brasil contemporâneo. 4 ed. Ática, 1991.

COLOMER, Teresa. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil Atual.** Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria:** literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: URMG, 1999.

CORMAC, Mac. **A Cognitive Theory of Metaphor.** England: MIT Press, 1985.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária:** uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

_____. Em defesa da superinterpretação. *In: ECO, U. Interpretação e Superinterpretação.* São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil:** teoria & prática. 10. ed. São Paulo: Ática, 1990.

DELISLE, Jean and WOODSWORTH, Judith (Org.). **Translators Through History.** Amsterdam: John Benjamins, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Experiences in Translation.** Toronto: Toronto University Press, 2001.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *In*: VENUTI, Lawrence, 3ed. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

FISH Stanley. **Is There a Text in This Class?** The Authority of Interpretive Communities. London: Harvard University Press, 1980.

GAUTAM, M. A. Theories of Literary Translation. *In*. **Loss and gain in Translation from Hindi to English: a stylistic study of multiple English translations of Premchand's Godaan and Nirmala** (Thesis). Aligarh, Muslim University, 2012. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10603/11238>> Acesso em: 27 ago. 2020.

GRAFF, Gerald. Determinacy/Indeterminacy. *In*: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). **Critical Terms for Literary Study**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

HERMANS, Theo. The Translator's Voice in Translated Narrative. *In*: **Target** 8, 1, 23-48. Disponível em < <https://benjamins.com/online/target/articles/target.8.1.03her>> Acesso em: 05 Jan. 2020.

HIRSCH E. D., **Validity in Interpretation**. New Haven & London: Yale Univ. Press, 1967.

HUNT, Peter. **Children's Literature – History and Criticism**. New York: Routledge, 1999.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução J. Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. **O Ato de Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético – vol. 1**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999a.

_____. **O Ato de Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético – vol. 2**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999b.

JAUSS, Hans Robert A estética da recepção: colocações gerais. *In*: COSTA LIMA, L. (org.). **A Literatura e o Leitor, Textos da Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1991.

KADE, Otto. **Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung**. Leipzig, 1968.

KLINGBERG, Göte. **Children's Fiction in the Hands of the Translators**. Sweden: CWK Gleerup, 1986. Print.

KOCH, I. **Argumentação e Linguagem**. São Paulo: Cortez, 1984.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias**. 6ªed. São Paulo: Ática, 2007

LAKOFF, G. A Figure of Thought. **Metaphor and Symbolic Activity**. Volume 1, 1986 – Issue 3. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15327868ms0103_4>. Acesso em: 25 ago 2020.

LAKOFF, G. JOHNSON. M. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Tradução Grupo de estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

LANDERS, Clifford. **Literary Translation**. A Practical Guide. United Kingdom: Multilingual Matters, 2001.

LATHEY, Gillian. The Translator Revealed: Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader. *In: Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester: St Jerome Publishing, 2006.

_____. **The Role of Translations in Children's Literature: Invisible Storytellers**. New York: Routledge, 2010. Print

_____. **Translating Children's Literature: Translation Practices Explained**. London: Routledge, 2016. Print.

LEDERER, M. The Interpretative Theory of Translation: a brief survey. **El Lenguaraz** - Revista academica del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires,1, 1, 1998.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007, 264 p.

_____. Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *In: VENUTI, L. (Org.). The Translation Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2000. p.233-49.

LIMA, Graça. Lendo Imagens. *In: Nos Caminhos da Literatura*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2008.

LINDEN, Sophie. **Para Ler o Livro Ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISPECTOR, C. **As Viagens de Gulliver**. 8 ed. São Paulo: Rocco, 2008.

_____. Traduzir Procurando não Trair. **Revista Jóia**, n. 177, Rio de Janeiro: 1968.

MAC CORMAC, E. R. **A Cognitive Theory of Metaphor**. Cambridge: MTT Press, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Tradução Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARTINET, André. **Elementos de Lingüística Geral**. Tradução Jorge Morais-Barbosa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1970, 2ª ed., revista e aumentada.

- MEIRELES, C. **Problemas da Literatura Infantil**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1979.
- MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.
- MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003.
- MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies**: theories and application. NY: Routledge, 2002.
- MUNDT, Renata. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? *In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em: 26 set. 2018.
- NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating**. Leiden, E. J. Brill, 1965.
- NIDA, E e C. Taber. **The Theory and Practice of Translation**. Leiden, E. J. Brill, 1969.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OITTINEN, Riitta. **Translating for Children**. New York: Garland, 2000.
- O'CONNELL, Eithne. Translating for children. *In: LATHEY, G. The translation of children's literature*: a reader. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2006.
- ORLANDI, E. P. Análise de discurso. *In: ORLANDI, E.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (Org.). Discurso e textualidade*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2006.
- O'SULLIVAN, Emer. Narratology Meets Translation Studies or The Voice of the Translator in Children's Literature. *In: LATHEY, G. (Ed.) The Translation of Children's Literature*: a reader. Multilingual Matters, 2006.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi [et al.], 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- POSSENTI, Sírio. **Discurso, Estilo e Subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PUURTINEN, Tiina. Explicitating and Implicitating Source Text Ideology. **Across Languages and Cultures**. Vol 4, issue 1 p. 53-62. Disponível em: <<https://akademai.com/doi/pdf/10.1556/Acr.4.2003.1.3>>. Acesso em: 24 maio 2017.

REGAN, Stephen. Reader-Response Criticism and Reception Theory. *In A Handbook of Literary Research*. Owens, W.R. & Eliot, S. London: Routledge. 139-149. Disponível em <https://www.dur.ac.uk/english.studies/staff/?id=1489> Acesso em: 16 jan. 2019.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

ROSENBLATT, L. M. **The reader, The Text, The Poem**: the transactional theory of the literary work. Carbonale, IL: Southern Illinois University Press, 1981.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2011

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SCHMID, Wolf. **Narratology**: an introduction. De.G: Moscow, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, Ato Desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2015

SCHOLES, Robert. **Textual Power**. New Haven and London, Yale University Press, 1985

SHAVIT, Z. Translation of children's literature. *In*: LATHEY, G. **The translation of children's literature: a reader**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2006. p. 25-40.

_____. The Concept of Childhood and Children's Folktales. **The Classic Fairy Tales**. Ed. Maria Tatar. New York: Norton and Company, 1999. 129-58. Print

_____. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. **Poetics Today 2** (2005): 171-79. Print

SWIFT, Jonathan. (1726). **Gulliver's Travels**. Barnes & Noble. New York: 2003

_____. **Correspondence of Jonathan Swift**. 5 vols. Oxford: Clarendon Press, 1963-1965, vol.5

SWIFT, J. A Letter to the Writer of an Occasional Paper. *In*: **Swift's Irish Tracts and Sermons**, edited by Herbert Davis. Oxford: Blackwell Press, 1963. Disponível em <https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_the_Rev._Jonathan_Swift/Volume_10/A_Letter_to_the_Writer_of_the_occasional_Paper>. Acesso em: 24 mar. 2019

TESCHE, Adayr. **Interpretação, Rupturas e Continuidades**. São Leopoldo: Unisinos, 2000

TODOROV, T. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.

TRAVAGLIA, N. G. **Tradução retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. Uberlândia: Edufu, 2013.

VAN COILLIE, Jan; VERSCHUEREN, Walter. **Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies**. St. Jerome Publishing, 2006.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, Adriana Silene. Viagens de Gulliver ao Brasil: estudos das adaptações de Gulliver's Travels por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato. **Tese** apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269611>. Acesso em 13 mar 2019.

WILLS, Wolfram. **The Science of Translation**: problems and methods: Gunter Narr Verlag Tubingnem, 1982

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A Literatura Infantil na Escola**. 11.ed. rev. atualizada. São Paulo: Global, 2003.

APENDICE A – ADAPTAÇÕES INFANTOJUVENIS DE GULLIVER’S TRAVELS QUE NÃO APRESENTAM TODAS AS VIAGENS DO PROTAGONISTA

	Tradução / Adaptação / Recontada por	Ilustração	Ano	Editora
1.	Maria Auxiliadora Dias Guzzo	-	2010	Universidade Falada
2.	Ana Oom	Sandra Serra	2014	FTD
3.	Maurício de Sousa	-	2015	Girassol Brasil Edições
4.	Ronaldo Coelho	Marília Pirillo	2016	FTD
5.	Manuel de Macedo	-	2016	Mimética
6.	James Riordan	-	2017	Ática
7.	-	-	2017	Melhoramentos
8.	Fernando Nuno	Rogério Coelho	2018	Difusão Cultural do Livro
9.	Luis Reyes Gil	Thomas Morten	2018	Autêntica
10.	Márcia Guimarães	-	2018	Autentica
11.	Lúcia Tulchinski	Cláudia Ramos	2019	Scipione
12.	Claudia Lopes	-	2019	Scipione
13.	-	-	2019	Ebook kindle
14.	Cruz Teixeira	-	2019	Ebook kindle

Fonte: Minha autoria com base na ferramenta de pesquisa Google books