

Transsignificações híbridas e teorias da recepção: interferências gráfico-visuais e tradutivas na trajetória editorial da obra *Peter Pan* no Brasil

Paula Mastroberti¹

Resumo:

*Esse trabalho tem por referência principal os estudos realizados para a dissertação de mestrado defendida em 2008 pela autora, cujo objeto de reflexão é o livro ilustrado como suporte híbrido estético-comunicativo. A reflexão que aqui se apresenta trata das interferências e implicações da **protoleitura** (nesse caso, aspectos gráfico-visuais e tradutivos) na recepção do texto literário ao longo do seu percurso editorial, a partir da análise das edições publicadas no Brasil do texto integral Peter Pan e Wendy, de James Matthew Barrie.*

Palavras-chave: Livro ilustrado — Peter Pan e Wendy — discurso híbrido — literatura e design gráfico — literatura e tradução.

Em *A literatura como provocação*, Hans Robert Jauss explica a recepção de um dado texto literário como uma intersecção da linha diacrônica percorrida pela obra por cortes sincrônicos transversos (JAUSS, 1993). Porém, a hermenêutica conforme Jauss limita-se a uma abordagem direta do texto literário, circunstanciado por um contexto histórico predominantemente objetivo, onde o leitor não passa de uma **máquina cibernética cogito-computativa** (MORIN, 2005), pronta a decifrar o código proposto pela obra, realizando uma exegese com base exclusiva em um programa constituído de horizontes culturais de expectativas. Da mesma forma, ele concebe uma idéia de obra estática e imutável desde o instante de sua publicação, esquecendo-se de que, muitas vezes, ela é também suscetível às transformações realizadas em sua própria natureza (revisões, modificações, traduções e demais alterações feitas no discurso propriamente dito mediante a autorização do seu autor ou não), atualizando-a junto a cada geração de leitores e a cada sistema cultural de leitura, não só em sua tessitura verbal, mas em sua encarnação gráfica (capa, informações e comentários paratextuais editoriais, etc.).

Se parto da premissa de que, como diz Jauss, é possível traçar um percurso histórico comum da obra através de um estudo hermenêutico que investigue os modos como ela se oferece à recepção, penso que se deve ter em vista, além dos demais entornos do sistema literário, os diferentes suportes físicos que a substancializam, pois eles são um sintoma/diagnóstico do dinamismo das inter-relações obra/sistema/público. Ilustrado ou não, hibridizado aos mais diversos suportes midiáticos, a recepção do texto verbal passa obrigatoriamente por uma **protoleitura** (leitura gráfica-visual, onde o editor, revisor, projetista gráfico, diagramador e ilustrador comporiam concretamente o que eu denomino de **protoleitores**, responsáveis pela veiculação de determinado texto literário ou outro, assim que o autor o dá por concluído), mediadora do texto literário ao olhar de quem lê, ao mesmo tempo em que localiza obra e seu potencial destinatário em dado tempo e espaço. Do mesmo modo, quando Wolfgang Iser fala que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996: 51), creio poder aferir que, além das operações mentais realizadas no ato de leitura do texto verbal, o sujeito-leitor incorpora as percepções estéticas derivadas do seu suporte gráfico (livro ou outros), conjugando-as integralmente em sua **consciência**

¹ Doutoranda

Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
paula@mastroberti.art.br

hologramática (MORIN, 2005), ou seja, uma consciência integradora dos vários níveis sensoriais, emocionais, espirituais e intelecto-cognitivos.

Quando nos referimos a um romance, poema ou conto cuja leitura nos marcou, de imediato vem a nossa mente a imagem da edição que possuímos, ou possuíamos. Lembramo-nos da capa, pode ser que até mesmo nos lembremos dos tipos gráficos que compunham as palavras que nos chamaram a atenção, chegando a visualizar as frases tal como estavam dispostas no papel. Mais: a lembrança desse suporte e do seu conteúdo pode relacionar-se ao espaço físico no qual, recostados e portando-o em nossas mãos, vivenciamos o momento de leitura. A luz rebatida e o aroma exalado pelo papel e pela tinta de impressão, a dobra feita por dedos ansiosos, uma anotação à margem — tudo suscita lembranças de um tempo-espaço registrado não apenas na nossa consciência cogito-computativa, mas também **sentimental ou afetiva** (DAMÁSIO, 2000), a qual o texto ficará indissolivelmente ligado. Portanto, os aspectos gráfico-visuais de um livro lido se conservam — e conservam — em nossa memória não só enquanto imagens em si mesmas, mas como referências aliadas ao texto verbal. Isso pode ser especialmente verificado quando recordamos nossas leituras de infância: as imagens reproduzidas em um livro ilustrado integram-se de tal maneira ao ato de leitura, que por vezes resistimos ao encontrar “nossa história ou poema” reconfigurado de outra forma, por outro ilustrador, ou mesmo por uma adaptação cinematográfica.

Assim, partindo do princípio de que todo texto literário, para ser apreendido, é dependente de e inter-relacionado a uma **estrutura estética gráfica-visual**, ignorar esse suporte é ignorar parte do processo comunicativo/interativo entre mensagem (obra) e receptor (leitor). Toda a análise, dentro da teoria proposta por Jauss e em especial Iser, relativa ao potencial receptivo de um texto verbal artístico, derivado dos pontos de indeterminação e dos espaços vazios gerados pela própria tessitura, pode e deve ser, portanto, estendida aos demais elementos estruturais significativos que o substancializam ou o transfiguram em discurso híbrido, podendo exacerbar, inclusive e principalmente, a sua estrutura afetiva.

Basta colocar lado a lado, para ficar somente num exemplo de mídia de veiculação impressa, as mais variadas edições de uma dada obra literária, seja qual for seu gênero, para detectarmos o quanto diferem uma da outra; quão variadas são suas propostas receptivas e, sobretudo, quão variados são os estímulos estésicos e intenções comunicativas, localizáveis conforme o contexto sociocultural e histórico em que foram publicadas. Na verdade, o design gráfico e o objeto-livro são os grandes responsáveis pela própria noção de obra literária (ou outra) como conjunto de texto reunido intencionalmente por determinado autor. Conforme Ellen Lupton:

A tipografia ajudou a consolidar a noção literária de “texto” como obra original e completa — um corpo estável de idéias expresso de forma essencial. Antes da imprensa, os documentos manuscritos coalhavam-se de erros. Cópias eram copiadas de cópias, cada qual com suas próprias irregularidades e lacunas. (...) A imprensa ajudou a estabelecer a figura do autor como proprietário de um texto e as leis de *copyright* foram estabelecidas no início do século XVIII para proteger seu direito de propriedade. (LUPTON. 2006: 65.)

Em suma, como ainda dirá Paul Valéry: “*L’esprit de l’écrivain se regarde au miroir que lui livre l’apresse.*”² (VALÉRY. 1970: 1249).

Mesmo a identidade de um determinado gênero pode depender dos arranjos gráfico-visuais, como é o caso, por exemplo, da poesia e do livro infantil. Sobretudo, não há dúvida de que é nas publicações ilustradas, especialmente aquelas direcionadas às faixas etárias mais jovens, que os efeitos da protoleitura se tornam mais relevantes, exigindo maior cuidado e atenção, tanto por seus produtores quanto por aqueles que têm se detido em sua análise. À guisa de amostra, vou referir-me, a partir de agora, às quatro edições ilustradas da versão integral de *Peter Pan* publicadas ao longo de sua trajetória no Brasil até o momento. Todas as edições, mesmo que indisponíveis à venda, permanecem coexistindo, em seus diferentes estilos, em sebos, bibliotecas públicas ou

² *O espírito do escritor se reflete no espelho que a prensa lhe entrega.* (Tradução minha.)

privadas, à disposição do leitor. Cada uma reflete as circunstâncias limítrofes que possibilitaram sua edição e implicam um tipo histórico de recepção, ao mesmo tempo em que continuam a exercer seu apelo junto ao público contemporâneo, pois prosseguem em circulação.

Vejamos a primeira edição de *Peter Pan*, lançada pela Hemus, em 1985, nas imagens que seguem abaixo:



Fig 1.1, 1.2 e 1.3 — *Peter Pan*/Hemus, 1985.

Ela reproduz em preto e branco, no interior do livro, as ilustrações presentes na edição americana da Charles Scribner's Sons, de 1980, de autoria de Trina Schardt Hyman (em cores, na edição original). As manchas de texto são diagramadas de modo tradicional (ilustrações emolduradas e separadas do texto, mancha centralizada na página, etc.) e cada indicação de novo capítulo é envolvido por uma vinheta em forma de uma fita dobrada simetricamente em direção às pontas bifurcadas, conferindo uma aparência de austeridade, às quais as artes de Hyman se contrapõem (sangrando para fora das molduras e em estilo mais leve e solto). Surpreendentemente, a capa, também estruturada de modo rígido, foi produzida por um ilustrador diverso e anônimo (Estúdio Behar), em estilo e técnica completamente diferentes. Compare-se o personagem Peter Pan da capa com o de uma ilustração interna, aqui reproduzida em suas notações coloridas originais:



Fig 2 — Ilust. de Trina Schardt Hyman

É possível observar, na apresentação desse livro, uma intenção editorial em situar essa obra originalmente lançada em 1911 por James Matthew Barrie em um gênero de aventura dirigido ao público mais juvenil: além da capa, assim o sugerem o projeto gráfico, as fontes pequenas e o título da coleção, *Fantasia&Aventura*). Peter Pan é destacado como um jovem forte e adulto, de aspecto

guerreiro e selvagem, configurado de forma grosseira, estilisticamente contraditória em relação ao traço sensível e elaborado das ilustrações de Hyman, mais palatáveis às faixas etárias infantis. A disparidade entre capa e miolo, somados à ausência de **colofón**³ permite-me concluir na ausência de preocupação tanto em relação aos aspectos estéticos do livro em questão — preocupação essa ainda incipiente na década de oitenta em relação ao gênero infantil e juvenil — quanto em relação às qualidades textuais da obra inglesa e incertezas no que se refere ao seu leitor implícito. Além disso, as contracapas das edições mais antigas não incluíam informações visuais ou textuais adicionais, mas apenas o mesmo **lettering**⁴ aplicado ao título, repetido em corpo menor. Nas mais recentes⁵, porém, informam:

Todas as crianças crescem, com uma única exceção: *Peter Pan*. O menino preferiu morar entre as fadas e se divertir para sempre. Ele é capitão dos meninos perdidos da Terra do Nunca, aquela ilha que você já deve conhecer de seus sonhos, sempre cheia de índios e piratas, sereias e aventuras de toda espécie. É para lá que ele quer levar Wendy, uma menina que sabe contar histórias, e ensinar-lhe a voar com o pó mágico das fadas através da barreira entre realidade e a terra dos sonhos. (*Peter Pan*/ Hemus. Contracapa, s.d.)

Seguem-se dados biográficos do autor e sua obra. Essa edição sem orelhas ainda acrescenta, logo abaixo, em fontes de tamanho maior: “Ilustrado, completo e não adaptado”, mostrando interesse em captar o interesse do leitor adulto.

O segundo lançamento de *Peter Pan* no Brasil deu-se em 1992, pela Editora Quinteto/FTD, e recebeu o curioso título de *Peter Pan: o livro*, aludindo de forma bem-humorada ao fenômeno contrário, onde a expressão intitula filmes realizados a partir de obras da literatura. Esse título, bem como o estilo das ilustrações, pretende sugerir que o livro traz informações diferentes do desenho animado da Disney responsável pela popularização da história, após a recriação de Monteiro Lobato junto ao público brasileiro.



Fig 3.1, 3.2 e 3.3 — *Peter Pan: o livro*/Quinteto-FTD, 1992.

³ Conjunto de informações técnicas sobre o livro — papel, tipologia, fornecedor de fotolitos e nome da gráfica que o imprimiu —, constantes geralmente na última página.

⁴ Nome dado à composição do título, subtítulos, e outras expressões às quais se queira dar destaque, em fontes especiais, geralmente tipos de fantasia ou criados especialmente para serem percebidos como um ícone textual.

⁵ A data provável da última edição é 1991, conforme registro no catálogo da Biblioteca Nacional. A página editorial não inclui esse dado.

Nessa edição, a única que inclui um ilustrador local — Walter Ono —, percebemos uma capa — sem orelhas — que enfatiza da mesma forma os aspectos de aventura e fantasia mais conhecidos da obra de Barrie, porém aqui ligados a um toque de irreverência e humor, igualmente presentes na voz narrativa do texto original. Em primeiro plano, temos Peter Pan configurado com um lenço à cabeça, aspecto de duende (em convergência com a concepção da personagem) e dentes para fora (numa alusão aos dentes-de-leite descritos pelo narrador), acompanhado das várias personagens que habitam a Terra do Nunca (Neverland) e os irmãos Wendy, João (John) e Miguel (Michael). As ilustrações internas, realizadas em preto e branco, caricaturizam as personagens; o estilo é predominantemente infantil, porém acrescido de valor onírico. A mancha verbal foi composta com tipos médios; sem deixar de levar em consideração o tamanho do texto, pretendem facilitar a leitura ao iniciante. Infelizmente, a edição também apresenta certo descuido quanto ao acabamento gráfico; a falta de qualidade deriva-se da resolução baixa de digitalização das artes para montagem e impressão, registrando com pouca acuidade o traço fino das artes de Ono. Um dado interessante que busca quebrar a sisudez do miolo em preto e branco e constitui praticamente uma novidade na época, recém-entrada na editoração eletrônica: tanto a arte da capa quanto a diagramação mostram uma maior integração entre os discursos verbais e visuais; por vezes partes da mancha são distorcidas conforme o seu significado, palavras e expressões aparecem como ícones que se destacam graças à tecnologia digital; esse mesmo processo também permite que as vinhetas se imiscuam de forma divertida nas margens, interferindo na leitura e dinamizando a percepção de cada página como um todo. Mas ainda essa publicação omite colofón. Na contracapa, inserido em uma moldura amarelo-luminosa guarnecida por uma vinheta de cogumelo, assim se apresenta a obra:

Pela primeira vez no Brasil⁶, sai em livro a tradução integral de *Peter Pan*, de James Barrie. Uma caixa de surpresas literárias, com presentes para todo mundo. De todas as idades. Índios, piratas, parques, sereias, feras, vôos ao luar, explosões, fadas, pó mágico, crianças, ilha, cachorro, lutas de espada, casinha de bonecas, floresta, palhaçadas, beijos, crocodilo, o que o leitor quiser. Sobretudo, uma história irresistível, muito bem contada, e cheia de coisas que o filme não podia mostrar. Porque não são de serem mostradas, mas de serem descobertas. Está tudo lá dentro, na ilha mágica que chega mais perto dos viajantes que ela escolhe. Esperando. Por quem embarcar na viagem de entrar na história. Pelas mãos de Peter Pan, o do sorriso de eternos dentes-de-leite. (*Peter Pan, o livro*. Contracapa: 1992.)

Apesar da sugestão de que se trata de um livro para leitores de todas as idades, as ênfases do texto e toda a composição visual do livro acabam por priorizar o potencial leitor infantil.

Já a Companhia das Letrinhas, em 1999, reeditou a obra sugerindo uma abordagem diferente:

⁶ Note-se que a edição da Hemus é desconsiderada.

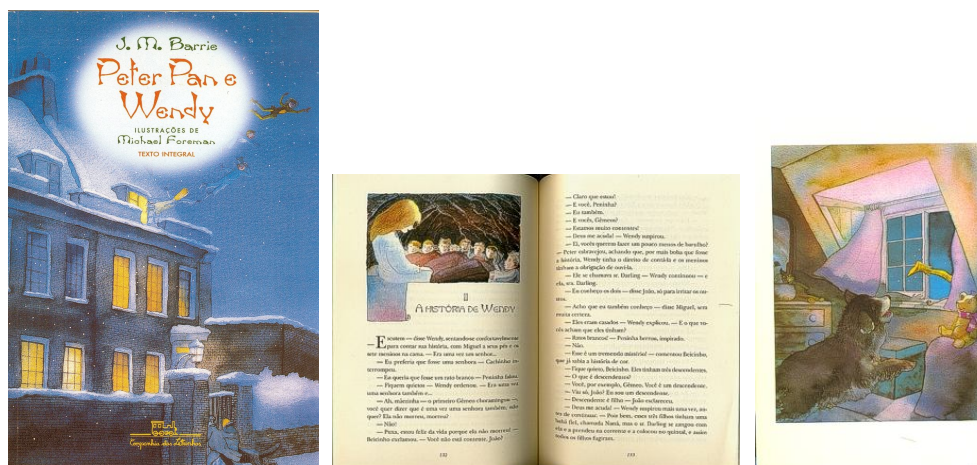


Fig 4.1, 4.2 e 4.3 — *Peter Pan e Wendy/Companhia das Letrinhas*, 1999.

Trata-se de uma adaptação gráfica gerada a partir de uma matriz original estrangeira (Pavilion, 1999), ilustrada por Michael Foreman. Dessa vez a capa mostra a casa dos Darling e apresenta, mais ao longe, seus jovens moradores que saem pela janela com o Eterno Menino, destacando um aspecto pouco explorado nas ambiências gráficas da obra de Barrie feitas no Brasil até então: o momento crucial onde se rompe a fronteira entre realidade e fantasia, entre o tempo e o não-tempo, o mundo adulto e faz-de-conta infantil. O miolo é composto com fontes pequenas, porém entrelinhas bem-espaçadas, visando tornar a leitura mais agradável; cada capítulo, em fonte igual ao do *lettering* do título da obra, é encimado por uma vinheta à cores. Também é para proporcionar conforto à leitura que o papel, uma preferência contemporânea frequente nas publicações mais sofisticadas, possui um tom ligeiramente amarelado: sua função é diminuir a reflexão da luz e os contrastes excessivos entre o preto e o branco. Esse tipo de papel, pouco poroso, permite também uma excelente qualidade de impressão, outra preocupação evidente nos livros brasileiros infantis e juvenis a partir da década de 90. Coerente com as intenções da capa, o título e o texto de apresentação incluem Wendy como co-protagonista da história, figura imprescindível, contraponto à entidade panteísta Peter Pan:

Esta é a verdadeira história de Peter Pan, o menino que fica furioso com a simples idéia de crescer. É também a verdadeira história de Wendy, uma menina que adora brincar de ser adulta. A melhor parte da história é esta: na Terra do Nunca, eles fazem tudo o que querem. *Peter Pan e Wendy* é um dos grandes clássicos da infância. Seu narrador parece um senhor que, rodeado de crianças, tem um prazer imenso em levá-las para o reino da fantasia, em lhes contar mil detalhezinhos, em fazê-las esperar ansiosamente pelo que vai acontecer e em devolve-las ao mundo real certas de que nunca se esquecerão dos meninos perdidos, de Sininho, do Capitão Gancho, de Wendy e daquele outro menino feliz chamado Peter Pan. (*Peter Pan e Wendy*. Contracapa: 1999.)

Envolvido em vinhetas de João (John) e da fada Sininho, esse texto, assim como a resenha incluída nas orelhas, revela uma intenção explícita de dirigir-se diretamente à criança. Contudo, ainda que as ilustrações internas, reproduzidas a cores, conservem um estilo agradável ao público infantil, são elaboradas com sofisticação e agregam valores estético-visuais e simbólicos interessantes, capazes de atrair também o público adulto. Temos afinal a presença de um colofón.

Por fim, a mais recente aparição de *Peter Pan* no Brasil é lançada em 2006, e reedita a tradução de Ana Maria Machado, já ambientada pela Quinteto, através da Editora Salamandra/Moderna:

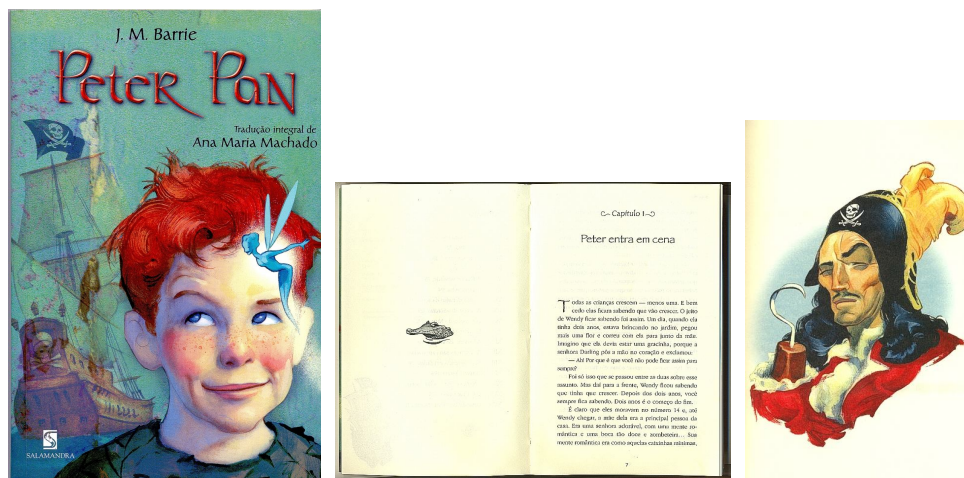


Fig 5, 5.1 e 5.2 — *PeterPan/Salamandra, 2006.*

Novamente, temos uma adaptação gráfica a partir de uma matriz estrangeira (Santillana, 2006), que incorpora ilustrações do espanhol Fernando Vicente. O título volta a suprimir o nome de Wendy e a priorizar os aspectos de aventura e fantasia da narrativa, destacando a personagem herói, aqui personificado por um menino de feições naturais (não-duêndicas), configurado em tons vibrantes e realistas, tez caucasiana e expressão esperta, acompanhado unicamente da fada Sininho (Thinker Bell), tendo como pano de fundo o navio pirata; nesse sentido, ela repete o padrão da Hemus. A edição também apresenta uma novidade tecnológica da indústria gráfica contemporânea: a aplicação de verniz apenas em algumas áreas selecionadas, ressaltando o título em vermelho na capa e na lombada. Internamente, o projeto gráfico, caprichoso, inclui falsa-guarda que reproduz o mapa da Terra do Nunca (Neverland), reforçando assim a idéia de aventura em lugares exóticos e fantásticos, assim como as fontes de fantasia utilizadas nas capitulares e títulos, que climatizam o texto dentro do mesmo espírito através desse recurso sutil; o miolo, composto de manchas tipográficas de fontes médias e bem alinhadas revela, porém, poucas ilustrações — nove apenas, dispostas em sintaxe desequilibrada, em páginas avulsas encartadas, ligeiramente mais grossas e impressas apenas no anverso, priorizando os eventos ocorridos na Terra do Nunca (Neverland), silenciando visualmente sobre quase todas as passagens em que aparecem as personagens da família Darling. As artes, influenciadas pela iconografia da Disney, e aproximadas à charge, acabam passando a impressão de uma leitura apressada, comportando-se como um mero adereço, perfeitamente dispensável. A ausência de colofón, bem como toda a abordagem editorial, constitui para mim uma regressão, principalmente se considerar a protoleitura realizada pela Companhia das Letras. Na contracapa, a reedição da tradução de Ana Maria Machado é assim apresentada:

Estranhas folhas de árvore no chão do quarto das crianças, um menino vestido de folhas e de limo, que aparece subitamente... Bem que a intuição da senhora Darling lhe dizia que algo estava para acontecer. Logo seus filhos estariam envolvidos numa incrível viagem a Terra do Nunca, onde os adultos não entram e de onde muitas crianças não voltam jamais!

Nenhum pirata será tão cruel, nenhuma sereia tão sedutora, nenhuma aventura tão emocionante como aqui, onde tudo começou! O maior clássico de todos os tempos, em versão integral, traduzida por Ana Maria Machado. Ilustrações de Fernando Vicente. (*Peter Pan*. Contracapa: 2006.)

Note-se, nas informações acima, grafadas ao lado da vinheta do Capitão Gancho, o esforço iterativo em categorizar a obra como um conto de aventura e fantasia; o nome do ilustrador é fornecido sem nenhum dado adicional (fato comum às demais amostras). A primeira orelha, além de oferecer um recorte da narrativa, reitera a intenção de incluir a obra dentro do gênero de aventura e fantasia. Na segunda, temos os dados biográficos do autor e sua tradutora.

É possível detectar, portanto, através do percurso **transsignificativo** de *Peter Pan* no Brasil, uma proposta de recepção do texto literário, uma visão da tipologia de leitor a qual a obra se destina. Nas duas primeiras publicações (Hemus e Quinteto), bem como na última (Salamandra), a ênfase da capa é sobre, em primeiro lugar, o principal protagonista, Peter Pan, desde a opção pelo título até a sua figuração na capa, que varia conforme interpretações: de jovem herói estereotipado como combatente selvagem forte e aventureiro à criança levada, igual às outras, passando pela configuração panteísta; acompanha-o o navio pirata, sugerindo aventura, equilibrado na sintaxe visual à figura da fada Sininho (Thinker Bell), conotando fantasia. Os demais personagens só são relativamente valorizados na segunda publicação (Quinteto). A proposta introduzida pela Companhia das Letras é a que mais se aproxima do sentido integral do texto, considerando a personagem Wendy como igual, ou até mesmo a real protagonista dessa história pela qual a personagem Peter Pan apenas atravessa, ao imergir as personagens, desde a capa, no grande tema da obra de Barrie, que vem metaforicamente referir-se às fronteiras (in)transponíveis entre o universo adulto e infantil (HOLLINDALE, 1999 e 2005). Infelizmente, esta não foi elaborada aqui, mas, como já disse, é uma adaptação gráfica a partir de uma matriz estrangeira; registro assim, a ocorrência de um retrocesso no comportamento editorial em relação à reconhecida qualidade do artista gráfico e ilustrador brasileiro, valorizado apenas na edição de 1992, com a inclusão de Walter Ono. Há que salientar também um certo desconforto ou dificuldade em relação à ambigüidade receptiva da obra de Barrie no Brasil, evidente através dos problemas diagnosticados em suas ressignificações e informações paratextuais: enquanto a Hemus parece desinteressada em atrair o público infantil (mesmo considerando que sua austeridade e incoerências devem-se, em parte, à época em que foi realizada sua produção), as publicações subseqüentes, apesar das informações verbais contidas, subestimam de modo geral o potencial da obra em atrair o leitor experiente. Contudo, tais distrações não se resumem somente aos seus aspectos substanciais, como veremos.

Além desses, é importante salientar as escolhas tradutivas. Cada texto gerado em português a partir da matriz original em inglês reflete escolhas que podem ser contextualizadas histórica e culturalmente, sintomáticas da visão que se tinha da obra na época de cada edição; cada tradutor optou, portanto, por uma grade semântica que varia conforme suas intenções, sensibilidade e conhecimento do texto (língua de origem e circunstâncias de sua criação). Cito, por exemplo, a polêmica e notória expressão que conclui a história e sintetiza toda uma visão de mundo do autor com respeito às relações entre o ser adulto e o infantil: “...so long as children are gay and innocent and hearthless.” (BARRIE, 1999: 226.) Na tradução de Maria Antônia Van Acker para a Hemus, temos: “... enquanto as crianças forem alegres, inocentes e desalmadas.” Hildegard Feist traduz a mesma frase da seguinte maneira, para a Companhia das Letrinhas: “...enquanto as crianças forem alegres, inocentes e sem coração.” A tradução de Ana Maria Machado adapta o sentido primeiro para: “Enquanto as crianças forem alegres, inocentes e de coração leve.” Segundo ela mesma, essa escolha derivou-se de uma “absoluta falta de coragem de ser fiel ao original”. Justificando-se em nota incluída na edição da Quinteto, mas omitida na reedição pela Salamandra, completa: “O autor foi admiravelmente forte e corajoso. Eu não. Mas tenho a obrigação de avisar o público. A última palavra do livro não é literal. [...]. Eu é que atenuei” (MACHADO. 1992: 206).

A tradução adaptativa de Machado permeia todo texto de Barrie, amenizando suas características mais corrosivas, sentimentos das personagens, quebrando parágrafos e alterando o ritmo da sintaxe original, visando facilitá-la à leitura dos mais jovens, previstos como potenciais destinatários. Também substitui deliberadamente elementos correspondentes aos hábitos e costumes de época, substituindo-os por outros, mais compreensíveis ao público jovem contemporâneo. Originalmente, por exemplo, Miguel (Michael) usaria um **avental** [*pinafore*], vestuário típico das crianças pequenas do início do século XX, fossem meninos ou meninas. Machado substitui por **macacão**. Von Acker prefere **babador**; Feist é a única a preservar o sentido primeiro.

As intenções éticas e ideológicas de cada tradução também se manifestam na passagem que fala sobre Liza, a empregada dos Darling. Van Acker a descreve da seguinte forma: “Que figurinha

ela era, vestindo sua saia comprida e sua touca de criada! E isto apesar de ter jurado, quando ficou noiva, que nunca mais se comportaria como criança!” (VAN ACKER, 1985: 14); Machado, nas edições da Quarteto e da Salamandra, nos transfere, por sua vez: “Ela parecia uma anãzinha, bem pequena, de saia comprida e touca, mas quando a contrataram tinha jurado que tinha mais de **vinte** anos.” (MACHADO, 1992: 12 e 2006: 13. Grifo meu); Feist assim nos conta sobre Liza: “Ela parecia uma anãzinha, com aquela saia comprida e aquela touca de arrumadeira; ou então era criança mesmo, embora tivesse jurado, ao ser contratada, que tinha passado dos **dez** fazia muito tempo.” (FEIST, 1999: 11 e 12. Grifo meu); por fim, no texto original, temos: “*Such a midget she looked in her long skirt and maid’s cap, though she had sworn, when engaged, that she would never see **ten** again*” (BARRIE, 1999: 72. Grifo meu).

Enquanto a tradução de Feist se aproxima ao máximo do original e a de Van Acker equivocase em relação ao sentido da palavra *engaged*, obrigando-a a modificar todo o restante da frase, Machado prefere atenuar, junto ao leitor, a idéia de que Liza **é, de fato, uma criança que mentiu para poder trabalhar como criada**, ao substituir a idade original de **dez** para **vinte** anos. Ao ler-se o texto de Barrie no original, percebemos claramente o tom irônico da voz narrativa ao denunciar a personagem: Liza **é** uma criança que finge ter mais de **dez anos** para poder trabalhar — caso nada incomum na Inglaterra da época —; entretanto, ela acaba parecendo, em seus trajes de adulta, nada mais, nada menos, do que uma **anã** — um ser bizarro⁷, acrescentando um dado semântico coerente ao tema geral da obra, que trata justamente da criança que deseja (e finge) exercer o papel de adulto e do adulto que deseja tornar-se (ou ser) uma eterna criança.

Ainda sobre a tradução, destaco que as únicas edições a incluírem notas explicativas são a da Quinteto, a qual já me referi, e a da Hemus, ainda que Van Acker atenha-se a explicar o significado de elementos que aparecem na história e que poderiam ser desconhecidos pelos leitores.

Considerações finais

O primeiro contato com uma dada obra literária, sobretudo quando se tem em mente um leitor jovem, pode ser marcante e referencial. Enquanto objeto estético, o livro que a substancializa é muito mais do que um mero suporte de leitura. Em especial no livro ilustrado, o potencial estético e comunicativo é destacado desde a sua constituição (papel e outros materiais) até os discursos verbais e visuais aí inter-relacionados. A fim de melhor detectar as relações entre o livro e seu receptor, é necessário imaginá-lo não limitado a uma interação cogitante-computativa com a idealidade do texto literário, tampouco apreciador passivo e intuitivo do discurso visual, mas redimensioná-lo como um sujeito interativo às linguagens visuais, gráficas e verbais que compõem o livro como um todo. Enquanto objeto estético, cada encarnação gráfica-visual da obra literária tem o poder de desencadear uma imediata reação emo-afetiva no receptor, interferindo nos modos de aproximação e leitura do texto literário. É provável que, para aqueles cujo horizonte de expectativa esteja previamente definido pelas mais variadas ressignificações e adaptações a partir de *Peter Pan e Wendy*, seja para o cinema, teatro, ou mesmo por outras edições ilustradas, alguns dos elementos da amostra aqui analisada tenham visualmente pouco a oferecer. Sobretudo, para os leitores mais sensíveis e experientes, é provável que as ressignificações importadas ou produzidas no Brasil — à exceção, talvez, de *Peter Pan e Wendy/Companhia das Letras* — provoquem um sentimento de frustração. Afinal, esses leitores já devem ter percebido o quanto esse clássico é capaz de estimular profundas emoções para além da diversão ou do mero jogo intelectual poético e simbólico que estabelece com o leitor, o quanto ele se imiscui nas inseguranças e desejos próprios do ser infante para além do dizível, o quanto ele pode colaborar para com a emancipação não só

⁷ A biografia de Barrie nos mostra uma relação entre essa personagem irrisória e a imagem crítica que fazia de si mesmo. Além dos problemas de ordem psicológica que impossibilitaram seu pleno amadurecimento, era de estatura muito baixa, medindo em torno 1,50 metros. (Fonte: HOLLINDALE, 2005.)

dentro dos domínios da linguagem e da capacidade de entendimento do mundo, mas da consciência de sentimentos ainda obscuros, catalisados pelas emoções despertadas durante a leitura.

Infelizmente, nesse artigo, apenas tangenciei os potenciais receptivos implícitos e oferecidos pela hibridização entre as linguagens verbais e gráfico-visuais ambientadas em um dado suporte. Além disso, é necessária a inclusão de uma análise profunda nas costuras intersemióticas dos discursos híbridos presentes em cada objeto-livro, no sentido de prever como e em que grau o comportamento específico de cada voz (verbal, visual e outras) influencia no acorde híbrido resultante. Esses últimos estudos exigiram de mim uma reflexão à parte; preenchido, porém, o espaço reservado para esse trabalho, deixarei para divulgá-la em outra oportunidade.

Referências

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan e Wendy*. Trad.: Hildegard Feist. Ilust.: Michael Foreman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan in Kensington Gardens/ Peter and Wendy*. Introdução e notas de Peter Hollindale. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan, O Livro*. Trad.: Ana Maria Machado. Ilust.: Walter Ono. São Paulo: Quinteto, 1992.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Ilust.: Trina Schart Hyman. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1980.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Trad.: Ana Maria Machado. Ilust.: Fernando Vicente. São Paulo: Salamandra, 2006.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Trad.: Maria Antônia Van Acker. Ilust.: Trina Schart Hyman. São Paulo: Hemus, 1985 e 1991.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLLINDALE, Peter. A hundred years of Peter Pan. In: *Children's literature in education*. Springer Netherlands. v. 36. Setembro de 2005. p. 197-215. Disponível em: <<http://www.springerlink.com.w10058.dotlib.com.br/content/?k=Peter+Hollindale>>. Acesso: 2 de dezembro de 2006, 13:26.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*; vol. 1 e 2. São Paulo: 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega, 1993.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

MACHADO, Ana Maria. Conversinha final sobre paixão e tradução. In: *Peter Pan, o livro*. São Paulo: Quinteto/FTD, 1992.

MASTROBERTI, Paula. *Peter Pan e Wendy em versão brasileira: uma janela aberta para o livro como suporte híbrido*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2008.

MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

VALÉRY, Paul. Les deux vertus d'un livre. In: *Oeuvres: pièces sur l'art*, vol II. Paris: Gallimard, 1970, p. 1246-1252.