Vera Lucia White

A influência do filme de Walt Disney nas traduções e adaptações brasileiras de *Peter Pan* entre 1953 e 2011

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Exemplar original

Orientador: Professor Doutor John Milton

São Paulo

2011

Folha de aprovação

Vera Lucia White

A influência do filme de Walt Disney nas traduções e adaptações brasileiras de *Peter Pan* entre 1953 e 2011

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Resumo

Esta dissertação de mestrado estuda e analisa edições impressas de *Peter Pan* publicadas no Brasil, em português brasileiro, de 1930 até o momento. Propõe-se que exista uma norma ao se traduzir *Peter Pan* entre 1953 e 2011, qual seja, a de se utilizar a versão em desenho animado longa-metragem de Walt Disney como parâmetro, principalmente no que concerne à purificação do texto e ilustrações. Algumas obras receberão maior destaque em função de sua importância referencial e histórica, em especial a obra original de J. M. Barrie, a versão cinematográfica de Walt Disney, a adaptação de Monteiro Lobato e a tradução de Ana Maria Machado.

Palavras-chave: Estudos da Tradução, Literatura Infanto-juvenil, Peter Pan.

Abstract

This dissertation examines and analyses printed editions of *Peter Pan* published in Brazil, in Brazilian Portuguese, from 1930 to date. It is proposed that there is a norm when translating *Peter Pan* between 1953 and 2011, which is to use cartoon feature film version by Walt Disney as a parameter, particularly with regard to the purification of the text and illustrations. Some works will receive greater prominence due to its referential and historical importance, especially the original work by J. M. Barrie, the film version by Walt Disney, the adaptation by Monteiro Lobato and the translation by Ana Maria Machado.

Keywords: Translation Studies, Children's Literature, Peter Pan.

Sumário

1. Introdução	6
2. Estudos da Tradução.....	9
2.1. Estudos Descritivos da Tradução	10
2.1.1. Normas	11
2.2. Seleção de conceitos usados	12
2.2.1. Polissistema literário	13
2.2.2. Visibilidade do tradutor	14
2.2.3. Transposição intersemiótica	15
2.2.4. Refrações	17
3. O Peter Pan de J. M. Barrie: história da estória.....	20
3.1. James Matthew Barrie	20
3.2. A evolução de Peter Pan.....	24
3.3. Direitos autorais de Peter Pan.....	27
3.4. Enredo de <i>Peter and Wendy</i> , 1911	30
3.5. Como Peter Pan foi descrito por J. M. Barrie.....	32
3.6. Dimensão sócio-política do Peter Pan de J. M. Barrie	35
4. Primeira recepção de Peter Pan no Brasil (1930 – 1952).....	38
4.1. Monteiro Lobato	39
4.2. O Peter Pan de Monteiro Lobato	42
4.2.1. Estilo e inovações	42
4.2.2. O enredo	46
4.2.3. Dimensão sócio-política do Peter Pan de Monteiro Lobato	49
4.2.4. Capas e ilustrações.....	51
5. Segunda recepção de Peter Pan no Brasil: período pós-Disney (1953 – 2010)	55
5.1. Walt Disney: história e ideologia dos Estúdios Disney.....	57
5.1.1. O Peter Pan de Walt Disney	58

5.1.2. Purificação	65
5.1.3. Versão impressa publicada em formato de livro	70
5.2. O Peter Pan de Hildegard Feist, Companhia das Letrinhas.....	73
5.3. O Peter Pan de Paulo Mendes Campos, Ediouro.....	79
5.4. O Peter Pan de Claudia Hartfiel, Prol Editora	80
5.5. O Peter Pan da Todolivro	82
5.6. O Peter Pan da Editora Girassol	90
5.7. Peter Pan de Ana Maria Machado, Editora Salamandra	92
5.8. O novo Peter Pan de Monteiro Lobato, Editora Globo	99
5.9. Peter Pan em pop-up: Publifolha e Ciranda Cultural	101
5.10. Peter Pan de Rodrigo Breunig, L&PM.....	103
6. Conclusão	108
7. Referências bibliográficas	112

1. Introdução

Este trabalho de pesquisa envolve a análise da obra original de James Matthew Barrie intitulada *Peter and Wendy*, assim como outras obras do mesmo autor em que figure a personagem Peter Pan. As referidas obras foram comparadas com as respectivas traduções e adaptações publicadas em português brasileiro a partir de 1930, data em que a primeira tradução da obra, realizada por Monteiro Lobato, foi publicada no Brasil. Foi feito um levantamento das obras impressas existentes no mercado brasileiro hoje para construção do *corpus* desta pesquisa, mas também houve busca de material que não se encontra mais disponível ou à venda em lojas especializadas, através de sebos, bibliotecas e coleções particulares, para que se pudesse ter acesso a edições mais antigas, cruciais para a determinação, por exemplo, de como se deu a primeira recepção de *Peter Pan* no Brasil.

O filme longa-metragem de Walt Disney de 1953 é outra obra central para o desenvolvimento desta dissertação de mestrado. Partindo-se do princípio de que as obras lançadas pelos Estúdios Disney estão fortemente presentes no mercado e no consciente dos consumidores de literatura infanto-juvenil no Brasil e no mundo, poder-se-á determinar a imagem que o público leitor construiu da personagem Peter Pan e até que ponto o Peter Pan gerado pela Disney substitui o Peter Pan criado por J. M. Barrie. Isso será demonstrado a partir de uma análise comparativa das versões de *Peter Pan* publicadas antes e depois do lançamento do filme da Disney em 1953.

A hipótese levantada neste trabalho é a de que, após 1953, a refração em formato de desenho animado longa-metragem criada pelos Estúdios Disney passa a ter status de original e se torna parâmetro para publicações posteriores no Brasil, principalmente no que concerne às ilustrações e cortes de texto, gerando uma purificação da obra. A maior parte das edições brasileiras posteriores a 1953 seguiu o padrão visual desenvolvido pela Disney, seja com o pagamento de direitos autorais para o uso das imagens, seja com a criação de imagens extremamente similares às de Disney com mínimas modificações.

O contexto em que a obra foi originalmente produzida por Barrie, assim como o seu processo de produção em etapas envolvendo as quatro principais obras escritas pelo autor em que figura Peter Pan como personagem, lançadas entre 1902 e 1911 (*The Little White Bird*; *Peter*

Pan or *The Boy Who Wouldn't Grow*; *Peter Pan in Kensington Gardens*; *Peter and Wendy*), são de grande importância para que sejam estabelecidas as alegorias sócio-políticas presentes no *Peter Pan* original. Só a partir de então é que se poderá determinar como tais alegorias foram transpostas para as traduções e versões brasileiras, assim como a real proporção de alterações, supressões, inclusões e exacerbações apresentadas.

Um exemplo das possíveis alegorias presentes em *Peter Pan* é a adaptação de Monteiro Lobato. Além de inovações como a utilização de diversas vozes na história, há a inclusão de elementos sócio-políticos relacionados ao contexto brasileiro da época de sua publicação: *Peter Pan* tem seu lado anárquico enfatizado e a obra passa a ser alvo de censura no País, conforme discutido nos trabalhos de John Milton (Milton 2006).

Ainda são pouquíssimos os estudos existentes no Brasil sobre as traduções de obras infanto-juvenis e, apesar da Disney estar presente no cotidiano das crianças brasileiras, também não há informação de estudos que tratem da influência de suas produções e publicações sobre os leitores, editoras ou mercado brasileiros. Apesar dessa incisiva presença da Disney na vida dos leitores brasileiros, sua importância política é frequentemente desconhecida e, por vezes, até ignorada.

Depois de um longo período sob a influência do *Peter Pan* de Walt Disney, houve, recentemente, uma tentativa de restabelecer o livro de Barrie como original novamente no Brasil, quando da publicação da tradução integral do livro realizada por Ana Maria Machado e publicada pela Editora Salamandra. As ilustrações de Fernando Vicente contidas nesse volume não se assemelham em nada às imagens do *Peter Pan* de Walt Disney. Porém, há que se ressaltar que tal tradução só foi requisitada pela editora Salamandra em vista da publicação da sequência de *Peter Pan*, intitulada *Peter Pan in Scarlet* de Geraldine McCaughrean, estar programada para 2006. Lançada no Brasil como *Peter Pan em Escarlate*, a sequência foi devidamente autorizada pelo Great Ormond Street Hospital, detentor dos direitos autorais de *Peter Pan* desde 1929, quando Barrie os doou ao Hospital.

A tradução de uma obra infanto-juvenil pode ser altamente modificada, ou até mesmo manipulada, pela intervenção do tradutor, adaptador e/ou editor, afinal, o respeito pelas obras infanto-juvenis parece ser bastante menor quando comparado com o tratamento dado a obras

pertencentes a outros polissistemas literários, e chega a parecer inexistente em determinadas situações.

A hipótese deste trabalho de pesquisa é, portanto, demonstrar que enquanto os Estúdios Disney tentaram produzir uma versão purificada do texto de J. M. Barrie, Monteiro Lobato se aproveitou das alegorias existentes para transformá-las em alegorias sócio-políticas a fim de inserir elementos ideológicos na estória. No mesmo passo, enquanto a editora Salamandra enxergou o potencial mercadológico de uma edição fiel ao original e integral, a editora Todolivro trabalha com edições extremamente curtas e baratas que seguem as alterações introduzidas por Walt Disney sem expressar nenhuma criatividade em termos de ilustração. Cada nova edição de *Peter Pan* publicada segue uma tendência diferente de acordo com os interesses pessoais ou mercadológicos envolvidos, mas a linha traçada entre tal edição e a versão de Walt Disney é visível. De qualquer forma, o resultado final dessas traduções é, na maior parte das vezes, extremamente diferente das obras de Barrie publicadas originalmente entre 1902 e 1911 e a imagem que prevalece em torno da obra e da personagem é a que foi criada por Walt Disney em 1953.

2. Estudos da Tradução

Apresentarei aqui uma discussão sobre a aplicabilidade de teorias dos Estudos da Tradução à tradução de literatura infanto-juvenil. Alguns dos pontos abordados incluem questionamentos dos princípios que deveriam reger tais traduções; apresentação de estratégias de tradução; e discussão do impacto cultural causado por tais traduções na sociedade de chegada.

As nomenclaturas *tradução* e *adaptação* são usadas diferentemente em função daquilo que se entende como tal à época da publicação do texto. Isabelle Desmidt diz que distinguir traduções de outros tipos de reescritura é altamente problemático, e que corremos o risco de cair em um debate sobre equivalência (Desmidt: 82). Oittinen discute a dificuldade de se distinguir e delimitar tais termos e indica sua posição ao usá-los em seu trabalho e pretendo adotar uma postura semelhante nesta dissertação:

[...] usually, when referring to an adaptation, I use the term in its traditional sense (e.g., referring to an abridgment), even if, in my thinking, all translation involves adaptation. After all, all translation *is* to some extent domestication. (Oittinen, 2000: 138-52) (itálicos do original)

Isabelle Desmidt enfatiza que a tradução de literatura infantil “is characterized by a collision of several norms (source-text related, literary, business, didactical, pedagogical and technical norms)”. (Desmidt: 79) E outros autores e teóricos de Estudos da Tradução inserem ainda mais níveis de distinção e termos que poderiam demarcar nuances menores entre os “extremos” *tradução* e *adaptação*. Katharina Reiss, ao abordar especificamente edições feitas para crianças e jovens, menciona, além de *tradução* e *adaptação*, termos como *revisão*, *interpretação livre* (*free rendering*) e *paráfrase*. Observemos:

[...] if a world class story such as *Don Quixote*, *Gulliver’s Travels*, *Robinson Crusoe* or *Pinocchio* is translated for children, the version in the target language has to be “revised” or “adapted” for its special reading group. This kind of adaptation would be better called a free rendering, a revision or a paraphrase, depending on how much the content and the form of the original are changed. There is obviously translation work involved, but with many kinds of

modification – abbreviations, omissions, simplifications, shifts of emphasis, etc. The result of the translation process can no longer be called a translation in the strict sense. Consequently the normal criteria and categories of criticism can no longer apply. Instead, an objective and fair evaluation must determine whether the work achieves its stated purpose, which in this instance would be adapting the original to very young readers, however this may be understood. (Reiss: 103) (itálicos do original)

Contudo, como era esperado, a diferença entre cada termo utilizado ou o grau de alteração que determina o uso de uma palavra ao invés de outra não é um dado fornecido. Além disso, a abertura e amplitude do entendimento dessa categorização por Reiss também impede a delimitação real de qualquer dos termos indicados.

Mais importante é entender que a tradução é fonte geratriz de literatura em função do contato que ocorre entre diferentes culturas e é, ao mesmo tempo, via de recepção de temas de literatura infanto-juvenil, o que acaba por enriquecer não apenas o polissistema literário nacional, mas também a experiência da criança leitora ou receptora de literatura estrangeira traduzida.

2.1. Estudos Descritivos da Tradução

De acordo com o mapa de Estudos da Tradução de James S. Holmes descrito em seu artigo intitulado “The name and nature of Translation Studies”, a disciplina pode ser dividida em duas grandes partes: pura e aplicada. A primeira é dividida em outras duas categorias, quais sejam, estudos descritivos da tradução e teoria da tradução. Em função do tipo de análise exigido por esta pesquisa, ao se estudar e avaliar as edições impressas de *Peter Pan*, entende-se que os estudos descritivos da tradução serão de maior interesse para o desenvolvimento de tais análises.

Em seguida, ainda no mesmo artigo mencionado, Holmes subdividiu os estudos descritivos da tradução em três categorias em função do foco da tradução ser o produto (*product oriented*), a função (*function oriented*) ou o processo (*process oriented*). Resumidamente:

- Estudos descritivos da tradução que são *product oriented* cuidam de descrever traduções existentes, individuais ou isoladas, e podem tratar de uma descrição comparativa de várias traduções de um mesmo texto fonte. Tal estudo pode ser diacrônico ou sincrônico e “one of the eventual goals of product-oriented DTS might possibly be a general history of translation” (Holmes: 185).
- Estudos descritivos da tradução que são *function oriented* se preocupam com a função ou com o impacto do texto traduzido na cultura de chegada, “it is a study of contexts rather than texts” (Holmes: 185).
- Estudos descritivos da tradução que são *process oriented* versam sobre o processo ou ato de traduzir, focalizam o processo que ocorre na mente do tradutor durante o desenvolvimento de seu trabalho (Holmes: 185).

As edições de *Peter Pan* a serem analisadas neste trabalho de pesquisa serão avaliadas principalmente sob o ponto de vista dos estudos descritivos de tradução *product oriented* e *function oriented*, desenvolvendo-se uma análise descritiva de cada edição em termos de texto escrito (tipo de linguagem, registro e estratégias de tradução); público almejado, principalmente considerando-se a faixa etária e a classe socioeconômica do consumidor da edição em foco; e a intenção dos agentes envolvidos na produção de cada edição ao lançar uma nova versão de *Peter Pan* a ser publicada no País.

2.1.1. Normas

Gideon Toury desenvolveu o conceito de “normas” no artigo “The nature and role of norms in translation”, que cuida, em sua maior parte, da aplicabilidade de tais normas a eventos de tradução e de sua eficácia considerando-se o próprio ato de traduzir.

However, what is actually available for observation is not so much the norms themselves, but rather norm-governed instances of behaviour. To be even more precise, more often than not, it is the products of such behavior. (Toury, 2004: 213)

Logo, seguindo os termos estabelecidos pelos estudos descritivos da tradução, a existência de normas aplicáveis a este estudo em particular será determinada pelos produtos resultantes de traduções executadas em um momento anterior ao da análise, ou seja, as edições que constituem o *corpus* desta pesquisa foram publicadas e disponibilizadas ao público leitor da cultura de chegada antes do início da realização do estudo. Munday explica que, diferentemente de outras áreas de estudo que utilizam o termo norma para descrever eventos manifestados em seus estudos,

In **descriptive translation studies**, the term ‘norm’ is non-prescriptive and is said by Toury (1995/2004) to occupy a point on a continuum of ‘socio-cultural constraints’ between extremes of ‘idiosyncracies’ and ‘absolute rules’. Norms is used to refer to ‘regularities of translation behaviour’ ... as determined by observation of translation products and processes and the identification of tendencies, since translation as ‘norm-governed activity’ is not completely systematic. (Munday: 210) (negrito do original)

E pretende-se determinar tais tendências tradutórias com base na avaliação das edições brasileiras de *Peter Pan*, buscando-se a possibilidade da existência de uma norma, quer seja tácita ou explícita.

2.2. Seleção de conceitos usados

Outros conceitos desenvolvidos por estudiosos da área de Estudos da Tradução, além dos já discutidos anteriormente, receberão maior destaque no decorrer das análises das traduções de *Peter Pan* estudadas nesta dissertação, por isso serão resumidamente discutidas nesta seção do trabalho.

2.2.1. Polissistema literário

Even-Zohar expõe em seu artigo “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”: “[...] I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it” (Even-Zohar: 200).

A partir desse ponto, ele desenvolve uma teoria baseada na ideia da existência de um polissistema literário que se desdobra em diversos subsistemas.

A literatura infanto-juvenil tem uma posição periférica dentro do polissistema literário mundial, assim como a literatura traduzida. No entanto, pode-se afirmar que, no Brasil, a literatura traduzida toma uma grande porção do mercado editorial e passa a assumir uma posição mais central, no mínimo, em termos mercadológicos. Conforme assevera Even-Zohar:

To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. (Even-Zohar: 200)

No entanto, a situação da literatura infanto-juvenil traduzida no Brasil é um tanto contraditória: a literatura pátria especialmente desenvolvida para pequenos leitores é vasta e poderia suprir as necessidades do mercado em termos de demanda, além de já se encontrar consolidada no polissistema nacional há muito tempo. Contudo, “cerca de 19% dos livros publicados para jovens e crianças são traduções” (Azenha: 105), um número bastante significativo, mas que representa apenas um quinto das obras publicadas no País com o intuito de atingir o público infanto-juvenil. Infelizmente, são escassas as pesquisas que analisam vendas de livros tão precisamente que possibilitem um estudo comparativo mais aprofundado a fim de comprovar o percentual de obras traduzidas efetivamente vendidas e, logo, consumidas no Brasil. Não obstante, visitas a livrarias tendem a evidenciar que, em termos de hierarquia, a literatura infanto-juvenil pátria ainda é periférica. Isso se dá porque as obras estrangeiras são revestidas de elementos que as transformam em fenômenos mercadológicos e, além disso, questões de marketing, como a forma de exposição dessas obras nas livrarias, e de investimento monetário para a publicidade dessas obras, também ligadas à existência de inúmeras refrações desejadas por uma sociedade de consumo, fazem com que a literatura

infanto-juvenil nacional perca espaço no mercado e acabe permanecendo em uma posição periférica. Ainda assim, entendo que muito da literatura infanto-juvenil brasileira consumida ocorre, via de regra, por imposição do currículo escolar, pois quando recebem a opção de escolher os livros que querem ler, crianças e adolescentes possuem certa inclinação de eleger obras que recebem maior destaque da mídia, tais como a saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, a série *Harry Potter* de J. K. Rowling e as clássicas obras de Walt Disney e seus desdobramentos recorrentemente atualizados a fim de agradar as novas gerações.

2.2.2. Visibilidade do tradutor

Em *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Venuti, 1995), Lawrence Venuti introduz uma discussão sobre o quanto uma tradução fluente prevalece em relação a outras formas ou estratégias de tradução nos mercados norte-americano e europeu. Uma obra de importância inquestionável para os Estudos da Tradução que abriu os olhos do mundo para a situação de anonimato em que vive a maioria dos tradutores ainda hoje e também para o fato de que se consomem diversas obras traduzidas que são vendidas de forma disfarçada como sendo algo regional, pertencente à cultura local. Venuti traz à baila a possibilidade, de uma maneira quase militante, de se produzir traduções que vão de encontro a essa tradição e inicia um debate sobre traduções domesticadoras e estrangeirizadoras, tema que é mais aprofundado em suas obras posteriores.

O tradutor pode facilmente se tornar visível no texto através da inserção de alguns elementos simples, como, por exemplo, a inclusão de seu nome na obra publicada, principalmente se essa informação aparece na capa do livro; porém, no mais das vezes, essa decisão não depende do tradutor e por razões comerciais não se encontra nem mesmo ao seu alcance.

Outras formas de se ampliar a visibilidade do tradutor é por meio da inclusão de elementos paratextuais, como prefácios, posfácios e notas de rodapé; contudo essa estratégia costuma causar uma implicação direta na determinação do público alvo da edição em voga. Ao pensarmos em livros para crianças, por exemplo, tais elementos paratextuais são frequentemente considerados inadequados e passam a ser indesejados, pois podem vir a

incomodar o pequeno leitor com o excesso de digressão causado por tais informações adicionais.

Com isso em mente, também poderíamos adicionar o fato de que o leitor tem o direito de saber que a obra é uma tradução, adaptação ou versão de outra obra pré-existente. Em conformidade com o que Oittinen afirma:

The purpose of a fore- or afterword would be to let the reader know that the book did not first appear in the source-language, that it is translation from another language, and that certain issues came up in the process of translation. It is an issue of giving credit where credit is due. (Oittinen, 1997: 131)

O Brasil possui uma situação historicamente diferenciada em termos de tradição de traduzir e visibilidade do tradutor, pois obras traduzidas sempre foram mais consumidas do que obras nacionais e entre os tradutores brasileiros figuram grandes nomes que vão de Monteiro Lobato à Lia Wyler, conhecidos por serem autores de obras renomadas nos mercados interno e estrangeiro ou simplesmente por sua exclusiva atuação enquanto tradutores. Ana Maria Machado consegue destaque mercadológico para sua tradução de *Peter Pan* por ser também uma renomada autora de obras infanto-juvenis. E não esqueçamos que tal tradição é histórica no Brasil, pois Machado de Assis conseguia usar da mesma estratégia para atrair atenção às suas traduções há séculos atrás; apesar de que o caminho que ele percorria era inverso, pois Machado de Assis traduzia como meio de buscar inspiração e adquirir conhecimento de técnicas usadas no exterior, a fim de incorporá-las em seus trabalhos originais (Barretto) e, além disso, a manipulação aplicada aos textos que traduzia parece gerar muita insatisfação de leitores e críticos até hoje em função da liberdade com que executava tais trabalhos (Gonçalves).

2.2.3. Transposição intersemiótica

Hoje em dia, é esperado que um livro infanto-juvenil seja ilustrado e é bem provável que muitos consumidores dessa categoria de literatura não queiram adquirir um livro sem

ilustrações, fotos, ou qualquer outro tipo de imagem ou elemento interativo. Por isso, tais livros são de fato, em sua maioria, ilustrados. Um grande número de edições para crianças e jovens usa as ilustrações como forma de substituir parte do texto escrito, tornando a edição mais acessível para crianças pequenas ao mesmo tempo em que a torna visualmente mais atrativa. Jakobson chamou essa técnica de transposição intersemiótica, ou transmutação, ou seja:

Intersemiotic translation or *transmutation* an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (Jakobson: 139) (itálicos do original)

Jakobson cita alguns exemplos no final de seu artigo intitulado “On Linguistic Aspects of Translation” ao dizer que transposição intersemiótica é realizada:

[...] from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting. (Jakobson: 143)

No caso da literatura infanto-juvenil e, especialmente, aquela desenvolvida para crianças pequenas, os sistemas envolvidos nessa transmutação são o texto escrito e a ilustração. Quando o texto escrito é transformado em ilustração, o resultado costuma ser uma edição para crianças pequenas, com poucas páginas, textos curtos e muita informação visual. Algumas edições usam ilustrações como elemento central que suportam a obra, outras usam ilustrações como mero acessório, e ainda há edições que não usam ilustração alguma, no entanto, essas últimas costumam ser versões mais extensas direcionadas principalmente ao público adulto.

Omissões em obras infanto-juvenis tendem a ocorrer não apenas em função de cortes para que a edição seja mais curta, mas também devido a questões morais e educativas: o texto precisa ser purificado para crianças pequenas e trechos que contenham referências sexuais ou criminosas, por exemplo, tendem a ser excluídos. Além disso, cortes tendem a transformar a edição em algo mais palatável para o comportamento imediatista normal a crianças pequenas, que não teriam paciência de esperar pelo final de um livro com longas 100 páginas.

2.2.4. Refrações e reescrituras

Alguns dos conceitos de Estudos da Tradução mais recorrentes ao se trabalhar com literatura infanto-juvenil são os desenvolvidos por André Lefevere relativos aos termos “refração” e “reescritura”. Segue a definição dada por ele de refração:

First of all, let us accept that refractions – the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work – have always been with us in literature. (Lefevere, 2004: 241)

Peter Pan já era um clássico infantil antes mesmo de se tornar um romance; a peça foi um sucesso desde a sua primeira temporada em Londres em 1904. Um fenômeno interessante em relação a *Peter Pan* é o número de refrações geradas a partir de suas personagens, histórias e encenações desde o início, logo após Barrie ter apresentado Peter ao mundo.

While Barrie hesitated, others moved in, with pictures and images from the play [...], or mementos and biographies of *Peter Pan* [...]. All these versions seemed to hover somewhere between the play and the written word (alphabets, picture books, keepsakes). It is as if those who produced them were also unsure as to what a story of *Peter Pan* – that is, a story to be read or told – might be. And when Barrie produced his own version in 1911, the other writers did not stop. If anything, seem to have redoubled their efforts, and increased their output, in a way which smacks of something more than the vast commercial appetite which *Peter Pan* undoubtedly stimulated, and which it was part of, right from the beginning of its history.

J.M. Barrie's *Peter Pan* was retold before he had written it, and then rewritten after he had told it. By 1911, *Peter Pan* had already become such a universally acclaimed cultural phenomenon that Barrie himself could only intervene back into its history from outside. The paradox is that Barrie's attempt to reclaim *Peter Pan* – reluctant, we must assume, given the hesitations – failed. *Peter Pan* went on without him. (Rose: 66/67) (itálicos do original)

As refrações de *Peter Pan* mencionadas por Rose foram produzidas em função dos originais de Barrie que, no caso relatado acima, era a peça teatral. Quando a obra se torna mais forte do que seu autor e passa a ter vida própria, torna-se praticamente impossível controlar a existência e multiplicação de refrações e reescrituras. Um trabalho literário pode se desdobrar em:

[...] translations, summaries, critiques. It will be plagiarized, and epigonic copies will be made. Various children's versions and censored versions may appear. Film, theatrical, radio and TV versions may be made. A video game may be invented. (Milton, 2009)

E controlar a criação dessas refrações, especialmente nos dias de hoje com a disponibilização de tecnologia de ponta para qualquer indivíduo e em função da velocidade com que a informação circula em diferentes meios, torna-se improvável, impraticável, e até impossível. Implicações são geradas em função disso, tais como questões de direito autoral, norma (Toury), mercado, aspectos relacionados aos Estudos da Tradução, entre outros, pontos que serão discutidos mais aprofundadamente no decorrer deste trabalho de pesquisa.

Livros considerados clássicos da literatura são mais frequentemente traduzidos e adaptados e costumam receber um tratamento diferenciado, como se houvesse uma implícita permissibilidade de alterá-los livremente. No mesmo sentido,

[o]lder classic children's books, so it seems, are considered to be some kind of common property that may be freely adjusted to wishes and demands of the target reader (publishers and/or reading public). Classics like [...] *Peter Pan* (James M. Barrie) have suffered a similar fate. (Desmidt: 88) (itálicos do original)

Tais alterações e ajustes, realizados de diferentes maneiras, poderão ser notados quando da análise das edições de *Peter Pan* publicadas no Brasil. Lefevere esclarece que:

The degree of compromise in a refraction will depend on the reputation of the writer being translated within the system from which the translation is made. (Lefevere, 2004: 243)

A partir daí, é possível correlacionar, por exemplo, o status que Barrie possuía no final da década de 1920 no Brasil e o status que Monteiro Lobato possuía no mesmo período no País. J. M. Barrie nunca atingiu um alto nível de status no Brasil e ainda é desconhecido pela maior parte da população.

3. O Peter Pan de J. M. Barrie: história da estória

3.1. James Matthew Barrie

Existem diversas biografias de J. M. Barrie (1860, Kirriemuir – 1937, Londres) publicadas, porém, optei por me basear principalmente na obra de Andrew Birkin, autor do livro *J M Barrie and the Lost Boys – The Real Story behind Peter Pan* e do site elaborado e frequentemente atualizado pelo mesmo autor www.jmbarrie.co.uk, por ser coletivamente o trabalho mais completo, preciso e objetivo, embasado em uma vasta pesquisa de consulta a documentos originais mantidos pela Beinecke Library, uma das bibliotecas da Universidade de Yale, Estados Unidos, e documentos pessoais guardados pelos descendentes da família Llewelyn Davies, além de entrevistas e cartas trocadas com Nico, o irmão caçula da mesma família. O livro de Birkin contém, inclusive, anotações dos cadernos de J. M. Barrie utilizadas para elaborar peças e romances e Birkin já transcreveu e disponibilizou a maior parte tanto dessas anotações com do material encontrado em Yale no seu site.

Com base nas pesquisas de Birkin, coletei, a seguir, alguns dados biográficos de Barrie que demonstram a ligação íntima entre eventos de sua vida e a criação e desenvolvimento da personagem Peter Pan.

Barrie nasceu em Kirriemuir, Escócia, em 9 de maio de 1860. O primeiro evento da vida de Barrie que é citado como inspiração para a criação de Peter Pan ocorreu quando ele tinha apenas seis anos: seu irmão mais velho, David, morreu em um acidente enquanto patinava no gelo na véspera de seu décimo quarto aniversário (Birkin: 3) e

If Margaret Ogilvy [mãe de Barrie] drew a measure of comfort from the notion that David, in dying a boy, would remain a boy for ever, Barrie drew inspiration. It would be another thirty-three years before that inspiration emerged in the shape of Peter Pan, but here was the germ, rooted in his mind and soul from the age of six. (Birkin: 5)

Segundo Barrie, os 5 anos em que estudou na Dumfries Academy foram os mais felizes de sua vida. Ainda menino, participava de brincadeiras com seus colegas que também acabaram servindo de inspiração para a criação de Peter Pan. Barrie fez um discurso ao receber o prêmio *Freedom of Dumfries* em 11 de dezembro de 1924 confirmando isso:

“... when the shades of night began to fall, certain young mathematicians shed their triangles, crept up walls and down trees, and became pirates in a sort of Odyssey that was long afterwards to become the play of *Peter Pan*. For our escapades in a certain Dumfries garden, which is enchanted land to me, were certainly the genesis of that nefarious work.” (Birkin: 8) (itálicos do original)

Além disso, ele participava de atividades teatrais em Dumfries, onde escreveu sua primeira peça, se tornando famoso entre os outros alunos da academia (Birkin: 7-9) e demonstrando, desde cedo, seu interesse pelo teatro.

Quando adulto, Barrie passou a fazer uso da companhia dos filhos de seus amigos para gerar novas ideias para futuras criações, e sua principal fonte de inspiração para escrever as obras sobre Peter Pan foram os meninos da família Llewelyn Davies. Barrie conheceu-os em 1897 em Kensington Gardens, onde costumava passear com Porthos, o São Bernardo de Mary, sua esposa, que deu origem a Nana:

[...] a spectacularly attractive five-year-old named George and his four-year-old brother Jack [...] took regular walks in Kensington Gardens in the company of their nurse, Mary, and their baby brother Peter – still in his perambulator. (Birkin: 41)

Ainda de acordo com Birkin e reafirmando a ideia apresentada no trecho acima, em uma rara entrevista dada ao *New York Times* em 1915 Barrie declarou o seguinte:

It was such fun telling them about themselves. I would say, ‘Then you came along and killed the pirate’ and they would accept every word as the truth. That’s how *Peter Pan* came to be written. It’s funny that the real Peter Pan – I called George that – is off to the war now... (Birkin: www.jmbarrie.co.uk) (itálicos do original)

Ao invés dos breves encontros com os meninos em Kensington Gardens, Barrie passou a participar ativamente da vida familiar dos Llewelyn Davies em pouco tempo, chegando até mesmo a incomodar alguns membros da família. Barrie traçou um paralelo transparecido em uma passagem de sua obra em que, ao falar da família Darling, faz uma alusão à família Llewelyn Davies:

‘There never was a simpler happier family until the coming of Peter Pan,’ wrote Barrie in *Peter and Wendy*. Doubtless he was well aware that, in describing the Darling family thus, he was alluding, with shades of perverse humour, to his own intrusion into the lives of the Llewelyn Davies family, on whom the Darlings were to be based. (Birkin: 46) (itálicos do original)

Após Arthur Llewelyn Davies, o pai dos meninos, ter morrido em 1907 de câncer na mandíbula e Sylvia, a mãe, ter morrido em 1910 de câncer no pulmão, deixando 5 filhos órfãos, Barrie foi nomeado coguardião dos meninos e os adotou extraoficialmente. Considerando que Peter Pan surgiu oficialmente em 1904, nota-se que:

“From the moment that Barrie met George and Jack, and started to ponder the means by which they might be rendered immortal, the story becomes a dismal catalogue of mortality” (Lane).

Além das mortes de Arthur e Sylvia, uma sequencia de tragédias perseguiu a família: George foi morto lutando na Primeira Guerra Mundial em 1915 e Michael morreu afogado quando nadava com um amigo em 1921.

Quanto aos rumores acerca de Barrie ter sido pedófilo, Birkin obteve um testemunho escrito de Nico, o caçula dentre os irmãos Davies, publicado no seu livro:

I had written to Nico asking him whether he felt that Barrie had been platonically in love with George and Michael. In a letter he wrote, "I'm 200% certain there was never a desire to kiss (other than the cheek!), though things obviously went through his mind – often producing magic – which never go through the more ordinary minds of such as myself.... All I can say for certain is that I ... never heard one word or saw one glimmer of anything approaching homosexuality or

paedophilia: had he had either of these leanings in however slight a symptom I would have been aware. He was innocent – which is why he could write *Peter Pan*. (Birkin: 130)

Ainda a respeito do mesmo assunto, os dizeres de Anthony Lane parecem suficientes e adequados:

Yet the stubborn fact remains: J. M. Barrie was innocent. He no more sought sex from children than he did from women. Andrew Birkin, who knows more about Barrie than anybody else (the last Llewelyn Davies boy, Nico, having died in 1980), has arrived at the balanced conclusion that the author of “Peter Pan” was “a lover of childhood, but was not in any sexual sense the paedophile that some claim him to have been.” His sinister design, it turns out, was not to corrupt boys with the murk of adult desire but to slough off any corruptions of his own, rejoin the unadulterated—the very word shows up the impurities in grownup life—and shrink once more, as best he could, into boyhood. (Lane)

Esse excerto do artigo de Lane corrobora a ligação existente entre a vida de Barrie e a personagem Peter Pan em ainda outro aspecto, pois o próprio Barrie não havia crescido: tinha um pouco mais do que 5 pés de altura (cerca de 1,55m) e se sentia como um menino. Esse incômodo também foi explicitado em outras obras de Barrie, como neste trecho de *Tommy and Grizzel* de 1896:

Have I been too cunning, or have you seen through me all the time? Have you discovered that I was really pitying the boy who was so fond of boyhood that he could not with years become a man? (Birkin: 324).

Como se pode perceber, não existe apenas uma fonte geratriz da ideia inicial de desenvolver a personagem Peter Pan, não sendo possível determinar apenas uma única inspiração para Barrie ter escrito tais livros.

3.2. A evolução de Peter Pan

Existem pequenas divergências em relação aos títulos e datas de publicação das obras de J. M. Barrie e as informações fornecidas abaixo seguem os apontamentos indicados nos estudos de Birkin (Birkin: 93, 147, 156 e site).

A personagem Peter Pan, criada por Barrie, apareceu pela primeira vez em *The Little White Bird* em 1902. Esse romance é

a fictional account of [Barrie's] relationship with George, in which the boy is thinly disguised as 'David'. (Birkin: 42)

E a personagem recebeu o nome do irmão de George, Peter, na época, apenas um bebê. Com o desenvolvimento da história, sempre narrada a George e Jack antes de ser escrita, surgiu um problema prático questionado pelas crianças: como era possível Peter voar se ele sempre ficava imóvel no seu carrinho?

In order to solve this dilemma, a second Peter began to emerge, who soon became as real as his earthbound namesake. This second Peter was called Peter Pan, named after the Greek god who symbolized nature, paganism, and the amoral world. (Birkin: 62)

Apesar do consenso de que Barrie se baseou principalmente em George para desenvolver Peter Pan, opinião confirmada inclusive pelo próprio Peter Llewelyn Davies (Birkin: 97) nas memórias que organizou sobre a sua família, Barrie escreveu o seguinte na dedicatória aos meninos Davies em 1928:

I suppose I always knew that I made Peter by rubbing the five of you violently together, as savages with two sticks produce a flame. I am sometimes asked who and what Peter is, but that is all he is, the spark I got from you. (Birkin: 119)

Ciancitto conseguiu sintetizar as várias fontes inspiradoras de Peter Pan em um parágrafo de seu trabalho *Heartless Children – Translating children’s literature: Peter Pan in Italy in a diachronic perspective*:

Peter is in a sense made up out of many people: as we have seen, his origin partly lies in Barrie’s dead brother David, but his first name came from Peter Llewelyn Davies, who when still a baby became the subject of stories told by Barrie to the older boys, George and Jack. Though the principal model for Peter Pan is, of course, Barrie himself. Peter is everything that Barrie had been and become. He is neither a child, nor adult, and he is entirely sexless – image reinforced by the fact that the part in all the play’s representation was played by an actress. Peter is also an adventure story addict, just as Barrie had been in childhood and had remained. (Ciancitto: 109-110)

Em 1904, Barrie lançou uma peça teatral intitulada *Peter Pan: or the Boy Who Wouldn’t Grow Up*, obra em que Peter Pan é personagem principal e na qual Barrie introduziu constantes alterações em função das performances realizadas através dos anos que se seguiram à sua publicação, especialmente na época do natal. Porém, parecia não estar claro que tipo de público Barrie almejava atingir:

The story seemed to be aimed primarily at children, yet much of the dialogue was curiously sophisticated; there was a confusion of styles and moods: swashbuckling pirates juxtaposed with harlequins and columbines of the old pantomime tradition¹, burlesque and farce interlarded with heavy sentimentality, melodrama, and tragedy, while much of it appeared to consist of private jokes intelligible only to the author and the Davies family. (Birkin: 104)

O próprio Barrie confirma esse duplo público alvo da peça nos comentários que elaborou para o programa da produção parisiense de 1908:

¹ No Reino Unido, *pantomime*, ou pantomima, é uma modalidade teatral comumente encenada na época do natal e caracterizada pelo uso de farsa, músicas, cenas pródigas e de ação e piadas relacionadas à atualidade. (dictionary.reference.com)

Peter Pan: or the Boy Who Would Not Grow Up is a play for children and for those who once were children by an author writing as a child... Of Peter himself you must make what you will. Perhaps he was a little boy who died young, and this is how the author conceived his subsequent adventures. Perhaps he was a boy who was never born at all – a boy whom some people longed for, but who never came. It may be that those people hear him at the window more clearly than children do. (Birkin: 116) (itálicos do original)

A peça chegou aos Estados Unidos em 1905 e sua recepção foi tão fervorosa que fez com que o sucesso londrino parecesse trivial. O texto sofreu algumas alterações para que as encenações estivessem adaptadas ao público norte-americano; e a peça foi vista por mais de 2 milhões de espectadores nos Estados Unidos ao longo de 2 décadas (Birkin: 127).

Em 1906, os editores de Barrie extraíram os capítulos de *The Little White Bird* e os publicaram separadamente como *Peter Pan in Kensington Gardens*. Essa edição continha 50 ilustrações de Arthur Rackham, importante ilustrador à época da publicação e responsável por ilustrar outros trabalhos importantes na Inglaterra, como os *Contos dos irmãos Grimm* (1900) e *Alice no país das maravilhas* (1907).

E finalmente, em 1911, Barrie publicou o romance *Peter and Wendy*, que é a versão mais conhecida hoje em dia e frequentemente intitulada apenas *Peter Pan*. Em 1915, *Peter Pan and Wendy*, uma versão sintetizada de *Peter and Wendy*, foi publicada. Inicialmente Peter Pan apareceu como personagem de um romance e, depois de muitas experiências de Barrie no teatro, a obra voltou a ser publicada no seu formato inicial, porém, desta vez, sem deixar de lado suas características teatrais. No entanto, o romance teve seu título alterado em um relançamento posterior, “retitled *Peter Pan and Wendy* for the illustrated edition in 1921 and in subsequent printings has commonly been titled simply *Peter Pan*” (Ciancitto: 116) (itálicos do original).

Interessante ressaltar o fato de que:

Peter Pan was not originally intended for children. It first appeared inside a novel for adults, J. M. Barrie’s *The Little White Bird* (Barrie, 1902), as a story told by the narrator to a little boy whom the narrator was trying to steal. In order for it to

become a work for children, it was extracted from its source, transformed into a play, and sent out on its own. (Rose: 5) (itálicos do original)

Essa parte da história da obra demonstra claramente a razão do duplo público que é cativado por *Peter Pan*, assim como a razão da ambiguidade existente dentro do próprio enredo narrado.

3.3. Direitos autorais de Peter Pan

Barrie doou todos os direitos relacionados a Peter Pan ao Great Ormond Street Hospital (GOSH), um hospital infantil localizado em Londres, em 1929. O GOSH usufruiu desses direitos internacionalmente, mas houve várias disputas judiciais, especialmente quando a obra começou a cair em domínio público em algumas jurisdições, causando conflito entre tratados e legislações. Primeiramente, deve-se estabelecer exatamente que direitos Barrie doou ao GOSH:

When Barrie gave the rights in *Peter Pan* to the Great Ormond Street Hospital in 1928, he wasn't just giving the play, but the whole concept of Peter Pan, known in legal terms as *The Peter Pan Gift*, which embraces all of Barrie's writings in which Peter Pan puts in an appearance – e.g. *Tommy & Grizel*, *The Boy Castaways*, *The Little White Bird*, *Anon: A Play*, *Peter Pan in Kensington Gardens*, *Peter & Wendy*, etc. (Birkin: www.jmbarrie.co.uk) (itálicos do original)

Por conseguinte, nota-se que os direitos do GOSH sobre as obras coletivas de Peter Pan de Barrie são bastante amplos. Os direitos autorais de *Peter Pan* expiraram oficialmente no Reino Unido em 1987, ou seja, 50 anos após a morte de Barrie. No entanto, houve uma alteração da convenção de Viena que ampliou tal prazo para 70 anos:

But when the Convention's ruling was extended to 70 years, Barrie (and a great many other authors/artists/composers) suddenly found their posthumous shelf-

lives extended by another 20 years – in Barrie’s case, until 2007. (Birkin: www.jmbarrie.co.uk)

Além disso, em 1988, o ex-primeiro ministro inglês James Callaghan patrocinou um projeto parlamentar que garantia uma extensão perpétua de parte dos direitos autorais de Peter Pan ao Hospital Infantil, como, por exemplo, royalties pagos por apresentações, publicações e/ou adaptações da peça. O projeto foi aprovado, porém, não lhe concedeu um controle absoluto sobre os direitos autorais da obra, já que não garante ao hospital o controle criativo sobre o uso do material nem o direito de recusar permissão para usar tal material. O projeto também não trata dos direitos autorais referentes a *The Little White Bird*, que é anterior à peça e, portanto, não é adaptação dessa. Seguem as disposições conforme promulgadas:

Provisions for the benefit of the Hospital for Sick Children

301. The provisions of Schedule 6 have effect for conferring on trustees for the benefit of the Hospital for Sick Children, Great Ormond Street, London, a right to a royalty in respect of the public performance, commercial publication, or communication to the public of the play “Peter Pan” by Sir James Matthew Barrie, or of any adaptation of that work, notwithstanding that copyright in the work expired on 31st December 1987. (Copyright, Designs and Patents Act 1988) (itálicos do original)

A situação sempre foi mais complexa nos Estados Unidos, onde a preferência é por adotar outra convenção:

Copyright in the USA is governed by the Universal Copyright Convention, by which a publication enters the public domain 25 years after the author’s death – in Barrie’s case, 1962. However, it was agreed in 1971 that the Berne Convention should take priority over the UCC in countries signatory to both conventions, and therefore Barrie’s extended copyright is guaranteed until 2007 in the USA as well. In the UK, the situation is a little more complex with regard to the *Peter Pan Gift* in that the House Lords passed a special resolution in 1988 via the Copyright, Designs & Patents Act, effectively granting the Great Ormond Street Hospital a perpetual extension to its right to royalties in the UK “in respect of the public

performance, commercial publication or any other use of *Peter Pan*.” (Birkin: www.jmbarrie.co.uk) (itálicos do original)

Ainda assim, há de se ressaltar que, inicialmente, os Estúdios Disney pagavam os direitos autorais ao GOSH. Isso pode ser verificado, por exemplo, nos créditos iniciais do longa-metragem *Peter Pan* de 1953 em que uma tela exibe os seguintes dizeres:

Walt Disney Productions
is grateful to the
Hospital for Sick Children
Great Ormond Street * London
to which Sir James M. Barrie
gave his copyright of Peter Pan

Porém, posteriormente, os Estúdios Disney se envolveram em batalhas judiciais para discutir o assunto e a suspensão completa do pagamento de qualquer tipo de direito autoral ao GOSH passou a ser a pretensão central. Depois, uma brecha foi encontrada na legislação, e nada do que se referia à produção criativa dos Estúdios Disney precisaria ser pago como, por exemplo, direitos autorais sobre músicas originais em que o tema fosse Peter Pan ou ilustrações criativas.

Interessante destacar ainda que a produção e o lançamento de *Peter Pan em Escarlate* foram não apenas devidamente autorizados pelo GOSH, mas promovidos por ele. O próprio Barrie já havia cogitado a possibilidade de escrever uma sequência de *Peter and Wendy*, e nas suas anotações de 1921 foram encontradas opções de título para a nova peça teatral, quais sejam, “The Man Who Couldn’t Grow Up” ou “The Old Age of Peter Pan” (Birkin: 290). De acordo com as intenções de Barrie, Peter Pan acabaria crescendo em sua sequência, o que não ocorreu em *Peter Pan em Escarlate*, mas chegou a ocorrer em versões cinematográficas, como em *Hook – A volta do Capitão Gancho* de 1991.

3.4. Enredo de *Peter and Wendy*, 1911

A estória conta que Peter Pan costumava visitar a janela do quarto de uma casa em Kensington, Londres, para ouvir as estórias contadas pela Sra. Darling aos seus três filhos: Wendy, John e Michael. Peter acaba perdendo sua sombra ali uma noite ao sair correndo e precisou voltar ao quarto das crianças a fim de recuperá-la. Wendy foi acordada pelo choro de Peter, que acabou por convidá-la para ir à Terra do Nunca com ele. Wendy concordou, mas apenas iria se pudesse levar seus irmãos. Todos voaram até a Terra do Nunca e, ao chegar lá, foram atacados por um canhão dos piratas e, logo depois, Wendy foi ferida por uma flecha lançada pelos Meninos Perdidos. Peter e os meninos construíram uma casinha para Wendy, onde ela pôde se recuperar.

Depois, Wendy foi para a casa subterrânea onde todos moravam e assumiu o papel de mãe dos Meninos Perdidos. As crianças Darling participaram de muitas aventuras com Peter, tais como salvar a princesa Lírio Selvagem na Lagoa das Sereias, enfrentar os piratas em embates sangrentos e escapar do Capitão Gancho no Rochedo onde Peter quase morreu afogado depois de ficar encurralado pela maré alta.

No decorrer da estória, Wendy começou a ter sentimentos por Peter, mas ele disse que a via como uma mãe. Um dia, ao contar estórias para os Meninos Perdidos e seus irmãos, Wendy se lembrou de seus pais e decidiu voltar à Inglaterra. Porém, Gancho a capturou e também levou seus irmãos e os Meninos Perdidos, e tentou matar Peter colocando veneno em seu remédio enquanto ele dormia. Quando Peter acordou, descobriu que Wendy tinha sido sequestrada e, como ela sempre lhe pedia para tomar o remédio, decidiu tomá-lo com o intuito de agradá-la. Sem tempo hábil para avisá-lo do envenenamento, Sininho bebeu todo o remédio para salvá-lo e quase morreu. Para impedir sua morte, Peter evocou a ajuda de todas as crianças do mundo, que deveriam bater palmas para que ela vivesse.

Peter foi ao navio pirata para resgatar seus amigos e, no caminho, encontrou o crocodilo. Peter decidiu imitar o som do relógio que o crocodilo havia engolido quando comeu a mão do Capitão Gancho e este ficou apavorado. Enquanto os piratas procuravam pelo crocodilo, Peter entrou na cabine de Gancho para pegar as chaves e libertar os Meninos Perdidos. Depois Peter se revelou e travou uma batalha com o Capitão Gancho, da qual Peter foi o vencedor. Gancho

foi chutado para fora do navio e engolido pelo crocodilo. Assim, Peter assumiu o controle do navio e navegou por entre as nuvens até Londres.

Os Meninos Perdidos ficaram em Londres e foram adotados pela família Darling, mas Peter preferiu retornar à Terra do Nunca. Antes disso, prometeu à Wendy que voltaria toda primavera. Quando Peter finalmente retornou, Wendy já era adulta e tinha uma filha chamada Jane; e muitos anos depois, Peter conheceu sua neta, Margaret; o que indica um relacionamento cíclico entre Peter Pan e as mulheres da família.

Acima, vemos uma ilustração de F. D. Bedford publicada na edição inaugural do romance *Peter and Wendy* de 1911 (disponível em www.jmbarrie.co.uk) retratando o evento que ocorre no Rochedo, acompanhada da famosa fala de Peter “To die will be an awfully big adventure!”.

3.5. Como Peter Pan foi descrito por J. M. Barrie

São raros os trechos em que Barrie descreve Peter Pan fisicamente, o que dificulta a completa apreensão das características físicas desse menino, porém, ao mesmo tempo, proporciona grande liberdade ao leitor para que crie suas próprias imagens. Além disso, é possível inferir que essa pode ter sido a intenção do autor, pois a não delimitação dessas características poderia causar a sensação de que está se lidando com o desconhecido. Ao coletar os trechos descritivos da personagem contidos em *Peter and Wendy* é possível proporcionar uma ideia de como Peter Pan seria. O primeiro trecho faz parte de um diálogo entre Wendy e Mrs. Darling, sua mãe, que aparece no primeiro capítulo:

“Oh no, He isn’t grown up,” Wendy assured her confidently, “and he is just my size.” She meant that he was her size in both mind and body; she didn’t know how she knew it, she just knew it. (Barrie, 1911: 8)

A referência parece bastante direta, porém, o leitor não possui dados suficientes para determinar nem o tamanho nem a idade de Wendy. O mesmo dado é repetido mais adiante, no capítulo 3, quando Wendy aparece novamente:

“I shall sew it for you, my little man,” she said, though he was as tall as herself; (...)” (Barrie, 1911: 26)

Existe uma pequena menção ao peso de Peter Pan no capítulo 4, mas essa menção também não ajuda muito, deixando apenas a ideia de que ele é realmente bem pequeno ou, no caso, leve:

“He could sleep in the air without falling, by merely lying on his back and floating, but this was, partly at least, because *he was so light* that if you got behind him and blew he went faster.” (Barrie, 1911: 40) (itálicos meus)

Outra descrição comparativa de tamanho aparece no capítulo 5, mas desta vez, Peter Pan é comparado com os meninos perdidos:

“I do wish Peter would come back,” every one of them said nervously, though in height and still more in breadth they were all larger than their captain. (Barrie, 1911: 57)

A descrição que possibilita maior precisão de identificação da idade de Peter aparece no capítulo 9 e revela apenas o seguinte:

I can suppose only that, like Mrs. Darling and the rest of them, she was melted because he had all his first teeth. (Barrie, 1911: 101)

Anatomicamente, uma criança que possui todos os dentes de leite, em condições normais de desenvolvimento, teria no máximo sete anos de idade. Daí, por aproximação, seria possível determinar a idade máxima de Peter Pan, porém, não há especificação a respeito de qual seria a menor idade possível da personagem. Esse mesmo dado já havia aparecido no capítulo 1, porém acompanhado de outra informação relevante:

He was a lovely boy, clad in skeleton leaves and the juices that ooze out of trees; but the most entrancing thing about him was that he had all his first teeth. (Barrie, 1911: 11)

Essa passagem mostra a primeira descrição das vestes de Peter Pan, que coincidem com muitas das ilustrações contidas nas primeiras obras ilustradas publicadas, no entanto, a situação não é muito melhor do que as descrições dos aspectos anteriormente mencionados. No capítulo 9, a seguinte frase aparece:

Then he got into the nest, reared the stave in it as a mast, and hung up his shirt for a sail. (Barrie, 1911: 103)

A conclusão a respeito desse trecho é a de que, em algum momento, Peter usou uma camisa de alguma espécie. No entanto, não há qualquer menção de cor, material, tamanho ou estilo de tal camisa. Também não sabemos quando ele desistiu das roupas feitas de *skeleton leaves* ou, até mesmo, se essa camisa foi confeccionada com tais folhas.

Dados descritivos adicionais podem ser resgatados de outros romances e peças em que figura Peter Pan, mas tais informações não seriam tão adequadas enquanto parâmetro comparativo entre a descrição dada por Barrie e as ilustrações existentes em quaisquer obras, por se tratarem de diferentes fases da vida de Peter. Em *The Little White Bird*, por exemplo, a estória relata as aventuras de Peter quando ele era apenas um bebê:

Of course, it also shows that Peter is ever so old, but he is really always the same age, so that does not matter in the least. His age is one week, and though he was born so long ago he has never had a birthday, nor is there the slightest chance of his ever having one. The reason is that he escaped from being a human when he was seven days' old; he escaped by the window and flew back to Kensington Gardens. (Barrie, 1901: 102)

Em outra parte de *The Little White Bird*, as vestes de Peter Pan são descritas. Todavia, tem-se a impressão de que, na verdade, o menino está nu, o que é devidamente retratado pelas ilustrações de Arthur Rackham publicadas na edição de 1906. Esta é uma das ilustrações de Arthur Rackham:

Além disso, também existem trechos de *Peter and Wendy* em que Peter, aparentemente, está desnudo. Vejamos:

The moon was riding in a cloudy heaven when Peter rose from this tree, *begirt with weapons and wearing little else*, to set out upon his perilous quest. (Barrie, 1995: 138) (itálicos meus)

Ao longo de *The Little White Bird*, Peter Pan cresce, mas informações relacionadas ao seu desenvolvimento nunca são precisas. Por outro lado, outros elementos descritivos da personagem aparecem repetidas vezes em todas as histórias em que figura Peter Pan como personagem, o que possibilita algumas certezas a seu respeito, como, por exemplo, sua inata capacidade de voar e o fato de que ele possuía e tocava uma flauta.

3.6. Dimensão sócio-política do Peter Pan de J. M. Barrie

O nome dado à personagem, por si só, é carregado de significado. Conforme mencionado anteriormente, o pré-nome ‘Peter’ foi escolhido como homenagem a um dos meninos Llewelyn Davies, à época, apenas um bebê. E seu segundo nome, ‘Pan’, foi escolhido por causa do deus grego de mesmo nome por representar a natureza, o paganismo e mundo amoral (Birkin: 62). Parte de tal escolha se deu para o próprio desenvolvimento e construção das características da personagem, um motivo literariamente embasado, porém, por outro lado, parte da escolha parece ser de cunho pessoal, com o intuito de causar uma pequena afronta à babá dos meninos Davies, Mary Hodgson:

Whether this was a deliberate joke to provoke Mary Hodgson’s preference for stories with a ‘moral application’, or merely an allusion to Peter’s gay and heartless character, or a multitude of other possibilities, is open to speculation. (Birkin: 62-63)

Em *The Little White Bird*, referências diretas ao deus Pan aparecem ligando-o à Peter Pan, como, por exemplo, o fato de que Peter Pan costumava montar um bode quando pequeno (Barrie, 1901: 102), além da frequente atividade de tocar flauta.

Desde sua concepção inicial, Peter Pan é uma personagem anárquica que foge do controle imposto pelo sistema que embasa a sociedade, a exemplo do que ocorre na estória quando em face do poder exercido pelas mães:

From this point of view, the familial nucleus represented by the Darling Children acts as a metaphor for social order and stability while Peter and the Lost Boys exist out with parental (and by implication societal) control. The brutish pirate scenes, in which the Darling Boys indulge with relish (although Peter himself also indulges, and is both infantile and devilish) are *the embodiment of anarchic disorder* and in this way represent the innate, but repressed, desire for social deviance. (MacDougall) (itálicos meus)

No contexto da estória, a inocência e as liberdades da infância funcionam como um artifício para se buscar exílio da vida adulta. De forma não muito disfarçada, Barrie confronta outras questões morais da época através de Peter Pan:

The societal constraints of middle-class domestic reality are enacted in the Bloomsbury scenes while the Never-Land is a world free of these Victorian social constraints, a world in which sexuality and morality are crucially ambivalent. (MacDougall)

Todas as camadas, subtextos e entrelinhas existentes nos textos de Barrie geram a dúvida sobre o público que o autor realmente pretendia atingir, pois seria impraticável que todos os desdobramentos possíveis da obra pudessem ser captados por seus leitores e espectadores mais jovens e inexperientes. Talvez a intenção de Barrie fosse justamente essa, ou seja, atingir um duplo público. George Bernard Shaw, amigo de Barrie, fez uma declaração sobre o assunto após ter assistido a uma performance da peça:

Peter Pan had such an enormous success that it has since been revived every Christmas, ostensibly as a holiday entertainment, but really as a play for grown up

people: for as you know, when we buy toys for children, we take care to choose the ones which amuse ourselves. (George Bernard Shaw, 1910 in www.jmbarrie.co.uk) (itálicos do original)

Hunt, lastreado em Darton, escreveu:

Harvey Darton, in a seminal history of children's books, thought that the 'fullest, most careless exhibition' of the new freedom of children's books at the end of the nineteenth century was *Peter Pan*, 'which for all its dramatic form has influenced the spirit of children's books, and the grown-up view of them, more powerfully than any other work except the *Alices* and Andersen's *Fairy Tales*.' (Hunt: 202) (itálicos do original)

Além de correlacionado ao tema do duplo público discutido, o trecho acima corrobora a importância da obra *Peter Pan* para o desenvolvimento da literatura infantil.

4. Primeira recepção de Peter Pan no Brasil (1930 – 1952)

A primeira edição de *Peter Pan* em português brasileiro foi a adaptação de Monteiro Lobato, publicada em 1930 e frequentemente reeditada desde então. Tal dado já havia sido notado anteriormente por Vieira:

His adaptation of Peter Pan is also important as it was the first version of Peter Pan published in Brazil, 19 years after the publication of *Peter Pan and Wendy* (1911), and 4 years after Barrie's definite version, published in London in 1934. (Vieira: 167) (itálicos do original)

Em uma carta escrita por Monteiro Lobato ao seu amigo Godofredo Rangel datada de agosto de 1924, estão presentes indícios de suas intenções enquanto editor da Companhia Editora Nacional, uma editora que ele ajudou a construir. Entre tais intenções, Lobato incluiu seus projetos de tradução:

Fechamos a torneira aos poetas e aos literatos nacionais de segunda classe. Só editaremos gente de primeira e as boas coisas da literatura universal. Mas insisto em obter traduções como as entendo. Essas traduções infamérrimas que vejo por aí, não as quero de maneira nenhuma. Mas é difícil... D. Quixote você pegou, mas parou no começo. E há as Viagens de Gulliver, e as Mil e Uma Noites, e Peter Pan – todas essas coisas que vêm galhardamente resistindo ao roçagar dos anos. O realmente bom é de todas as pátrias e de todos os séculos. (citado em Bastos: 09)

Isso comprova que Lobato já pensava em traduzir *Peter Pan* desde 1924, apesar de ele só ter efetivamente conseguido publicá-lo em 1930. O *Peter Pan* de Lobato foi a única edição disponível da obra em português brasileiro por mais de duas décadas. As edições que surgiram subsequentemente no mercado local foram as da Disney, publicadas após a estreia do filme produzido pelos Estúdios Disney em 1953. E apesar disso, o *Peter Pan* de Monteiro Lobato nunca saiu das prateleiras das livrarias brasileiras e a edição da Editora Brasiliense está hoje na 6ª reimpressão (datada de 2002) da 37ª edição (datada de 1995) – sem dúvida, um número surpreendente de vendas e prova de resistência em termos de mercado nacional. Suas personagens são familiares a qualquer criança brasileira; mesmo hoje em dia, quando grandes

nomes como Disney e Harry Potter tendem a dominar o mercado, os livros de Lobato permanecem à disposição e são facilmente encontrados em livrarias do País.

Lobato inovou abrasielirando as personagens que pertenciam aos trabalhos estrangeiros que ele traduzia e adaptava e, por conseguinte, Peter Pan também ganhou um tempero brasileiro, o que provou ser uma estratégia mercadológica muito bem sucedida logo de início em todo o território nacional.

4.1. Monteiro Lobato

Monteiro Lobato (1882-1948) foi um proeminente cidadão brasileiro que se tornou notório escritor de ficção para adultos e crianças, tradutor, crítico e editor, entre outras atividades que desenvolvia. Ele foi decisivamente um reescritor (Lefevere).

A invisibilidade do tradutor, tema amplamente discutido desde a publicação do livro de Lawrence Venuti em 1995, deve ser lembrada aqui, porém, pelo seu oposto, qual seja, a visibilidade do tradutor, tema que também já se tornou merecedor de certa atenção entre teóricos da área. Tal atenção se deve principalmente ao fato de haver tradutores-autores, mas também pela existência de tradutores que assumiram uma posição de destaque dentro do contexto de suas próprias culturas e são renomados por seus trabalhos. A situação da tradução de literatura infanto-juvenil não é muito diferente da tradução literária em geral em termos de (in)visibilidade do tradutor.

Com isso em mente, chega-se à conclusão de que Monteiro Lobato é uma exceção em termos de visibilidade. Além de ter inserido a literatura infantil brasileira no polissistema literário internacional, fez com que ela adquirisse uma posição de destaque no mercado interno muito rapidamente. No entanto, é preciso ponderar que uma parte dos trabalhos que Lobato publicou são traduções e/ou adaptações de clássicos da literatura internacional e, apesar disso, ele é visto como autor de tais obras no Brasil. Ele criou personagens especialmente desenvolvidas para crianças, as quais inseria no meio das histórias das obras que traduzia, e todas eram

personagens decididamente brasileiras. O abasileiramento das obras que produzia não se limitava ao desenvolvimento de personagens brasileiras:

[...] optando por escrever sobre a flora, a fauna e os habitantes do interior do Brasil e, acima de tudo, pelo uso constante do diálogo idiomático natural, talvez tenha desempenhado papel tão importante quanto o de qualquer outro escritor no abasileiramento da linguagem literária. (Hallewell: 317)

A questão da linguagem utilizada por Lobato será mais detalhadamente discutida no decorrer da análise da sua adaptação de *Peter Pan*.

Lobato enxergava as crianças como indivíduos livres que questionam o mundo ao seu redor e que são capazes de viver fantasias usando a imaginação – um ponto de vista e uma maneira de lidar com crianças que ia de encontro ao que era feito pela maior parte dos adultos ou o que era esperado de educadores e autores de obras de literatura infanto-juvenil na época em que viveu.

São poucos os registros escritos que Monteiro Lobato deixou a respeito do que ele pensava sobre a atividade de traduzir e entre os mais interessantes encontram-se os publicados em *Mundo da Lua e Miscelanea*. Abaixo segue um exemplo:

Traduzir

Os nomes que vimos pela primeira vez como tradutores perdem o prestígio quando os vemos como autores. Ha [sic] em nós a vaga impressão de que quem traduz não pode criar. (Lobato, 1946: 50)

No entanto, essa situação descrita por Lobato como padrão daquilo que ocorria no País é exatamente oposta à realidade da situação dele enquanto tradutor à época, pois:

When publishing his translations and adaptations, Lobato was already a well-known writer, so that his name on the cover gave prestige to the translation. (Vieira: 149)

Ainda sobre a abordagem dada por Lobato à atividade de traduzir, é possível detectar um pouco sobre suas ideias no tocante à teoria da tradução, apesar de tais ideias não chegarem ao conhecimento da população brasileira da mesma forma que suas obras literárias e artigos jornalísticos, sua abordagem do assunto é crucial para entendermos o processo de produção das obras por ele traduzidas e adaptadas. Ao tratar de tradução enquanto técnica, Lobato escreveu:

Traduções

A tradução tem que ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescreve-la [sic] em português como quem ouve uma história [sic] e depois a conta com palavras suas. (Lobato, 1946: 127)

Nota-se que Lobato já falava em “reescritura” e “reconto” muito antes de Lefevere ou qualquer outro teórico da área de Estudos da Tradução tratar do assunto usando tais termos; termos que foram importados para se discutir tradução por meio de traduções de obras teóricas desenvolvidas na área. Além disso, por meio dessa breve afirmação, podemos ver que ele realmente aplicou tais conceitos à sua adaptação de *Peter Pan*: Lobato interpretou a estória e a recontou em português brasileiro através das palavras de sua personagem, Dona Benta.

Foi apenas com Monteiro Lobato que a verdadeira literatura infantil nativa começou a se desenvolver no País. A criação mais famosa de Monteiro Lobato concernente à literatura infanto-juvenil são as personagens que habitam o Sítio do Picapau Amarelo, o principal cenário de suas estórias, um sítio fictício localizado no interior do Estado de São Paulo. Ele usa o sítio e suas personagens como pano de fundo para contar as estórias que traduziu para crianças.

Os principais habitantes do Sítio do Picapau Amarelo são: Emília, uma boneca de pano que dá voz às opiniões de Lobato; o Visconde de Sabugosa, um boneco de sabugo de milho que acredita apenas naquilo que lê em livros; Dona Benta, a avó das crianças, que aceita ideias modernas e estimula a criatividade dos netos; Tia Nastácia, uma cozinheira ingênua que não tem nenhum acesso a cultura; Pedrinho, o neto, uma criança culta que representa o futuro homem de negócios e empreendedor do País, e; Narizinho, a neta que traz à baila novos conceitos e ideias feministas.

De acordo com Rita Ghesquiere,

The export of books and translations is not always based on the intrinsic literary value of the texts concerned; they are more often the result of cultural dominance and of concentration of power at the level of the publishing houses. (Ghesquiere: 20)

É contra essa dominação cultural francesa no Brasil que Lobato lutava e expressava tal sentimento através de suas obras, por exemplo, ao introduzir os elementos brasileiros mencionados acima nas histórias que traduzia e adaptava para o português brasileiro, objetivando um resultado final bastante diferente do trabalho original. Além disso, outra forma que Lobato encontrou para se opor ao domínio cultural do mercado literário foi passar a traduzir obras que eram originalmente escritas em inglês, ao contrário da tendência existente à época de traduzir trabalhos literários franceses ou previamente traduzidos para o francês.

4.2. O Peter Pan de Monteiro Lobato

4.2.1. Estilo e inovações

Monteiro Lobato costumava usar suas personagens para introduzir clássicos da literatura mundial no polissistema literário nacional, e Dona Benta foi frequentemente usada como sua porta-voz dentro das narrativas. Na sua versão de *Peter Pan*, é Dona Benta quem conta a história para as crianças e bonecos que vivem no Sítio do Picapau Amarelo. Ele também contextualiza as histórias traduzidas em um ambiente mais brasileiro, adicionando personagens e fazendo comentários relacionados a assuntos nacionais. Pode-se considerar que a edição adaptada de Monteiro Lobato é, na verdade, um reconto de *Peter Pan*. Recontar é o contar de uma história previamente conhecida com as próprias palavras, uma técnica que permite, por exemplo, que o narrador interrompa a narrativa para fazer pequenas digressões, como situar elementos do texto. O reconto de histórias famosas, uma versão adaptada permeada de intervenções, é uma técnica bastante antiga, mas que ainda sobrevive.

Com todos os elementos de abasileiramento inseridos em *Peter Pan*, é possível concluir que a adaptação de Monteiro Lobato é domesticadora. Uma tradução domesticadora pode ser mais desafiante do que uma estrangeirizadora, principalmente quando inserida em uma cultura que tem o costume de importar mais trabalhos do que produz, como sempre foi o caso do Brasil. Existe uma tradição de tradução no País e o elemento estrangeiro é tão normal que uma tradução domesticadora normalmente chamaria mais atenção e causaria mais estranhamento do que uma estrangeirizadora. Lobato reescreveu o *Peter Pan* de J. M. Barrie domesticando-o, adaptando-o e manipulando-o.

A primeira grande diferença que salta aos olhos ao se comparar a edição traduzida por Lobato com o romance de Barrie é sua extensão. Lobato resumiu o enredo de *Peter Pan* sobremaneira. A edição de seu livro de 1995 tem 42 páginas, sendo que algumas delas são ilustradas e a fonte não é pequena. Em contrapartida, a edição da Penguin Popular Classics do mesmo ano possui 185 páginas, nenhuma ilustração e fonte bastante pequena, respeitando o padrão de publicação dos livros de bolso da editora. Além da quantidade de páginas, o número de capítulos também difere: enquanto a estória de Barrie possui 17 capítulos, o livro de Lobato possui apenas 6.

Em função das diferenças existentes entre as obras, entendo que a terminologia técnica para se falar do *Peter Pan* de Lobato é muito problemática – ao mesmo tempo em que ele não menciona que tipo de trabalho ele desenvolveu dentro do volume publicado sob o título de *Peter Pan*, ele fala sobre traduções em outros de seus livros e cartas pessoais. Como as edições de *Peter Pan* de Lobato não possuem prefácio, notas ou qualquer outro tipo de comentário paratextual indicando que a obra seja uma tradução, uma adaptação, ou mesmo que sua versão da estória tenha sido baseada ou inspirada por outra estória que existia anteriormente, escolher um termo e determinar com precisão suas intenções originais é uma tarefa desafiante ou, até mesmo, impossível. Assim sendo, pela dificuldade de enquadrar sua versão de *Peter Pan* sob uma categoria específica (tradução, adaptação, reconto, interpretação, inspiração, etc.) parece mais justo e confortável tratar seu trabalho como adaptação ou versão do texto de Barrie. Tal interpretação fluida de situações fáticas acaba por proporcionar maior liberdade para o escritor que produz um novo texto a partir de uma obra anterior.

Monteiro Lobato não apenas deu início à verdadeira literatura infantil brasileira, mas também mudou a forma como literatura traduzida e, especialmente, literatura infantil eram vistas dentro do polissistema literário brasileiro, sua cultura alvo. Apesar de ser percebido por culturas estrangeiras como um tradutor que adapta, interpreta, manipula e se apropria dos trabalhos originais de forma quase radical, Lobato ainda é extremamente respeitado no Brasil como um reescritor de primeira linha. Segundo Itamar Even-Zohar:

[...] even the question of what is a translated work cannot be answered *a priori* in terms of an a-historical out-of-context idealized state; it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem. Seen from this point of view, translation is... an activity dependent on relations within a certain cultural system. (Even-Zohar: 204) (itálicos do original)

Dentro do contexto brasileiro e levando-se em consideração as normas de tradução que têm governado o sistema literário através dos séculos, Lobato seria considerado um tradutor e adaptador tanto no Brasil como na maior parte dos países da América Hispânica. A forma audaz com que ele altera a obra original é considerada natural e aceitável, e a maior parte das pessoas tende a ponderar as melhoras e inovações que ele trouxe para o sistema como consequência de seus trabalhos ao invés de criticar sua postura perante trabalhos originais ou pré-existentes que tenham sido elaborados por outros autores.

Ainda que Lobato se faça visível em sua edição de *Peter Pan*, mais visível do que o próprio Barrie, ele não se faz visível enquanto tradutor; poder-se-ia mesmo afirmar que ele adquire status de autor de *Peter Pan* no Brasil. Além de Lobato não utilizar elementos paratextuais no livro, existe um registro muito claro e direto de sua voz na estória. Enquanto Lobato se torna visível ao leitor, ele transforma a visibilidade do autor radicalmente, praticamente escondendo Barrie atrás de sua nova narrativa. Ele fala com o leitor como se fosse um contador de estórias e as marcas de oralidade que são caracteristicamente usadas em seus outros trabalhos literários não poderiam deixar mais explícito que é Lobato quem está falando no lugar de Barrie.

Uma das inovações mais importantes que Monteiro Lobato inseriu na literatura infantil brasileira diz respeito, justamente, ao uso da linguagem. As estórias têm um tom de oralidade e o vocabulário é abrigado, o que lhes confere um toque particularmente popular. Apesar

dos termos e estruturas tão modernos para a época já terem envelhecido, esses tons de informalidade e abasileiramento ainda podem ser notados atualmente. Conforme John Milton explica:

Monteiro Lobato's translation technique promotes a more simplified and colloquial language that could immediately be understood by children, the target audience, and this technique allows for interventions with an ideological slant. (Milton, 2010: 197)

O uso de uma linguagem simplificada, o que Lobato considerava mais acessível às crianças brasileiras, não foi o único recurso inovador usado por ele. Lobato também usava uma abordagem didática nas narrativas, por vezes até mesmo explicando o significado de palavras novas no próprio corpo do texto, conforme pode ser visto no trecho abaixo:

Certo sábado à noite estavam todos muito ansiosos à espera de Peter Pan, que saía pela manhã numa expedição cinegética.

- Pare aí, vovó! – berrou Pedrinho. – Essa palavra esquisita me deixou tonto. Que vem a ser isso?

- Coisa das mais simples, meu filho. Cinegético quer dizer “relativo a caçada”. Expedição cinegética significa o mesmo que caçada. (Lobato, 1995: 30)

Entre os elementos didáticos que Lobato insere encontram-se comentários referentes à língua inglesa, como quando ele ensina que a pronúncia “correta” do nome *Wendy* é “Uêndi”, e a da palavra *nursery* é “nârseri” (Lobato, 1930/1995: 08). Em relação ao meio literário, ele menciona antigos contos de fada escritos por Grimm, Andersen e Perrault como uma tentativa de aguçar a curiosidade de seus jovens leitores e instigá-los a ler mais. Pequenas lições sobre geografia, gramática, fauna e ecologia também são ensinadas no decorrer da estória.

4.2.2. O enredo

Conforme mencionado anteriormente, a versão de *Peter Pan* de Lobato é muito mais curta do que a original. Ele resumiu muitas partes da história e cortou cenas inteiras. Por outro lado, também é possível observar a ocorrência de inserções e adições de diversos elementos na adaptação de Lobato que não constam da obra original de Barrie.

O narrador da história original frequentemente conversa com o leitor, mas é um narrador onisciente e distante daquilo que é narrado. Na adaptação de Lobato, Dona Benta se torna a narradora. Ela reconta o que leu em um livro escrito em inglês, portanto, ela está traduzindo ao mesmo tempo em que conta a história para as crianças e bonecos que vivem no sítio. Dona Benta interage com seus leitores, ensina lições através da história e cria pontos de suspense antes de anunciar para as crianças que é hora de ir para a cama. Conforme Vieira ensina:

Lobato also handles Barrie's text creatively, resulting in the creation of another story, the story of Peter Pan told by Dona Benta. (Vieira: 152)

Logo, a estrutura narrativa usada por Lobato é completamente diferente da encontrada no original e é possível perceber a presença de outras vozes no texto, não só das personagens incluídas, mas também a voz do próprio Lobato. Conforme John Milton:

[...] Monteiro Lobato in his rewritings deliberately introduces a series of new points of enunciation, a series of new voices – Dona Benta, the children, and the dolls, among others. Thus his texts become dialogic and polyphonic (cf. Kristeva 1969:82 passim). These new voices reflect different aspects of Monteiro Lobato's own beliefs; thus, his rewriting and translation methods shift the place of enunciation from the source author to Monteiro Lobato himself. (Milton, 2010: 202)

Com respeito às mudanças de enredo, os aspectos mais interessantes a serem observados seriam as adições introduzidas na história. Emília, uma das bonecas, prega uma peça em Tia Nastácia, a cozinheira que trabalha no sítio. Inspirada por Peter Pan, Emília decide cortar um pedacinho da sombra de Tia Nastácia todos os dias, até que não lhe sobre nada. No final,

Emília cola todos os pedacinhos de sombra e a gruda em Tia Nastácia novamente. Dona Benta chama a atenção dela, mas a ideia geral é de que tal comportamento não era apenas aceito, mas chegava mesmo a ser encorajado pelas outras personagens. Milton aponta que Lobato tirou proveito de Peter Pan para falar de assuntos políticos, pois a personagem representava uma figura anárquica (Milton & Euzébio, 2004a), característica presente também em outras personagens da versão da estória dada por Lobato.

Peter Pan também prega peças nos outros nas versões originais da obra, mas Lobato acrescenta novas peripécias na estória. Há um episódio no romance de Barrie em que Peter Pan é salvo pela Ave do Nunca ao usar o seu ninho como um barco para não se afogar em uma inundação. Havia alguns ovos da Ave do Nunca dentro do ninho e Peter Pan cuidadosamente os coloca dentro de um chapéu e o deposita na água para que boie, permitindo que a Ave do Nunca não só recuperasse seus ovos, mas também tivesse um novo ninho. Vejamos a passagem:

Nevertheless *the bird was determined to save him* if she could, and by one last mighty effort she propelled the nest against the rock. Then up she flew; deserting her eggs, so as to make her meaning clear.

Then at last he understood, and clutched the nest and waved his thanks to the bird as she fluttered overhead. It was not to receive his thanks, however, that she hung there in the sky; it was not even to watch him get into the nest; it was to see what he did with her eggs.

There were two large white eggs, and Peter lifted them up and reflected. The bird covered her face with her wings, so as not to see the last of them; but she could not help peeping between the feathers.

I forget whether I have told you that there was a stave on the rock, driven into it by some buccaneers of long ago to mark the site of buried treasure. The children had discovered the glittering hoard, and when in a mischievous mood used to fling showers of moidores, diamonds, pearls and pieces of eight to the gulls, who pounced upon them for food, and then flew away, raging at the scurvy trick that had been played upon them. The stave was still there, and on it Starkey had hung

his hat, a deep tarpaulin, watertight, with a broad brim. *Peter put the eggs into this hat and set it on the lagoon. It floated beautifully.*

The Never bird saw at once what he was up to, and screamed her admiration of him; and, alas, Peter crowed his agreement with her. Then he got into the nest, reared the stave in it as a mast, and hung up his shirt for a sail. At the same moment *the bird fluttered down upon the hat and once more sat snugly on her eggs.* She drifted in one direction, and he was borne off in another, both cheering. (Barrie, 1911: 102/103) (itálicos meus)

Na adaptação de Lobato, Peter Pan expulsa o pássaro do ninho ao gritar três vezes e, quando vê os ovos, a primeira ideia que vem a sua mente é preparar uma omeletada para o jantar. Observemos a diferença:

Súbito, viu ao longe um grande ninho de ave aquática, que fora arrancado pelo vento e lançado à água. Vinha boiando, como uma barquinha redonda. A ave estava dentro, aninhada sobre os ovos.

- “Viva!” – exclamou Peter Pan batendo palmas. – “Eu não poderia ter coisa melhor. *Barco e almoço de ovos ao mesmo tempo!...*”

Esperou mais um pouco; logo que o ninho chegou a algumas braçadas do rochedo, lançou-se à água e com esforço nadou até ele. *Espantou a ave com três berros e lhe tomou o lugar em cima dos ovos.* (Lobato, 1930/1995:28) (itálicos meus)

Poder-se-ia até mesmo entender que o Peter Pan de Lobato foi delineado como uma espécie de Saci, uma personagem que pertence ao folclore brasileiro e tem sua origem na mitologia afro-indígena, e que também prega peças em todos e nunca é pego. Lobato escreveu outras histórias contextualizadas na área rural do País usando o Saci como personagem central. No próprio texto da adaptação de Lobato, Narizinho aponta que “Peter Pan está com jeito de ser um diabinho levado da breca” (Lobato, 1930/1995: 16), ou seja, uma espécie de Saci.

4.2.3. Dimensão sócio-política do *Peter Pan* de Monteiro Lobato

A escolha de Monteiro Lobato trabalhar a estória de *Peter Pan* não foi casual ou aleatória. Lobato escolheu um texto que lhe permitiria inserir suas ideias políticas, pois “[...] his translations and rewritings are resistant as a result of his choice of source texts. In this regard both Peter Pan and Don Quixote can be seen as anarchic figures, failing to respect authority.” (Milton, 2010: 201)

Ele tinha a intenção de usar a moldura de *Peter Pan* para inserir suas ideias sobre nacionalismo, democracia e insatisfação com o governo: “[...] Monteiro Lobato reframes and manipulates the works he translates for children to insert his own social, educational, and political program” (Milton, 2010: 196). Portanto, Lobato manipulou o original para conseguir atingir seus próprios objetivos e cumprir seus propósitos políticos. De acordo com Maria Tymoczko, esse ponto de vista bastante parcial em relação à tradução é exatamente o que faz com que seu produto seja tão poderoso politicamente (Tymoczko, 2000).

Além disso, Monteiro Lobato tinha outros assuntos paralelos em mente e desejava inseri-los em suas obras literárias, como, por exemplo, a disseminação do livro no País, tornando-o acessível à população brasileira, que não estava acostumada a ler. Com tais atitudes, ele realmente foi capaz de produzir algumas mudanças no comportamento da sociedade brasileira (Milton, 2010), e toda essa estratégia é reafirmada pelos estudos de Lia Wyler:

Houve [...] tradutores que perceberam a importância do instrumento que tinham em mãos, e o usaram com habilidade para divulgar críticas ao governo ou fazer propaganda do seu partido político. Em sua adaptação de *Peter Pan*, Monteiro Lobato colocou na boca dos personagens do Sítio suas opiniões sobre determinadas questões. “Há no Brasil uma peste chamada governo que vai botando impostos e selos em tudo...” ou “na Inglaterra os brinquedos não custam os olhos da cara como aqui...”. Ele foi imediatamente acusado, entre outras coisas, de criar uma personagem comunista e anticatólica porque divorciada – a boneca Emília – e os exemplares de sua obra foram confiscados em todo o território nacional. (Wyler, 2003: 116) (itálicos do original)

No entanto, como visto no trecho acima, “[h]is ideological project became so obvious that his supposedly innocuous translation of *Peter Pan* became a target for censorship” (Milton, 2010: 196). Vieira fornece maiores detalhes a respeito dos exemplares de *Peter Pan* que foram confiscados pelo governo brasileiro:

Such commentaries resulted in Lobato’s *Peter Pan* being placed on the list of banned books and copies to be seized and burnt by *Estado Novo* (1937-1945), as, according to Maria Tucci Carneiro, the work criticized the Brazilian government as it showed the inferiority of Brazil to England. (Vieira: 155)

Ao tratar da política nacional, Lobato critica a indústria ao mencionar os brinquedos muito simplórios que eram produzidos no Brasil, principalmente quando contrastados com os brinquedos alemães:

Aqui essa indústria está começando. Já temos algumas fábricas de bonecas e outras de carrinhos, cavalinhos de pau, trenzinhos de folha, patinhos de celulóide, gaitas de assoprar, etc, etc. (Lobato, 1930/1995: 09)

Lobato aponta ainda que “boi de chuchu é brinquedo de meninos da roça” (Lobato, 1930/1995: 09); e o fato de que duas de suas personagens são brinquedos típicos e comuns à época não pode ser ignorado – Emília é uma boneca de pano e Visconde de Sabugosa é um boneco de sabugo de milho, uma excelente aproximação do boi de chuchu. Conforme Milton: “Here Monteiro Lobato is inserting his opinions of the economic protectionism of Getúlio Vargas’s *Estado Novo* government” (Milton, 2010: 204/205).

Outra alteração de enredo produzida por Lobato é que Peter Pan não perde a sombra inteira no quarto das crianças Darling, mas apenas a cabeça de sua sombra, que foi decapitada quando a Sra. Darling fechou a janela do quarto. Dessa forma, Lobato ocasionou uma oportunidade para poder explicar o que era uma guilhotina e para poder criticar governos autoritários, citando a França como exemplo, chegando a mencionar a Rainha Maria Antonieta.

Apesar de saber-se que Lobato tinha a intenção de transmitir seus ideais políticos através da sua adaptação de *Peter Pan*, essa informação também não é mencionada em parte alguma do livro, ou seja, o propósito do seu trabalho não é diretamente estabelecido perante o leitor. Este

é um exemplo de apropriação do original, como tão frequentemente costuma ocorrer na América Latina. Lefevere escreveu que:

rewritings are produced in the service, or under the constraints, of certain ideological and/or poetological currents, and that such currents do not deem it to their advantage to draw attention to themselves as merely ‘one current among others’. (Lefevere: 05)

Isso significa que os leitores de Lobato não têm necessariamente consciência dos mecanismos por ele utilizados em suas obras traduzidas e/ou adaptadas.

4.2.4. Capas e ilustrações

Uma maneira de iniciar a análise da adaptação de *Peter Pan* de Monteiro Lobato é observar os dados contidos na capa das edições já publicadas e suas mudanças através das décadas.

A capa da edição de 1995 de *Peter Pan* de Monteiro Lobato só traz o título, seu nome – que chega a ser quase tão grande e visível quanto o título – e o nome da editora. Não há, tecnicamente, nenhum registro ou referência à existência de uma obra original ou antecedente a esta publicação, já que nada pode ser encontrado nem na capa do volume nem em seu interior, junto das informações editoriais apresentadas. O único momento em que Lobato menciona a existência de um original é no corpo do próprio texto, onde aparece uma frase curta na primeira página da estória dizendo:

“Dias depois [Dona Benta] recebeu um lindo livrinho em inglês, cheio de gravuras coloridas, do grande escritor J. M. Barrie. O título dessa obra era *Peter Pan and Wendy*.” (Lobato, 1995: 7) (itálicos do original)

Um leitor menos atento poderia ser facilmente levado a acreditar que esse grande autor não passa de outra personagem fictícia da estória. Por outro lado, poderíamos considerar que essa frase ao menos indica qual das obras de J. M. Barrie inspirou Lobato, ou seja, o romance

publicado em 1911, e não quaisquer das outras obras de Barrie em que Peter Pan aparece, como poderia ser o caso da peça teatral de 1904. Vieira discutiu a ênfase dada ao nome de Lobato em suas adaptações publicadas no País:

Lobato seems to have paid special attention to just a small number of texts, those where he freely adapted the plot, such as *Peter Pan* (1930), *História do Mundo para Crianças* (*The History of the World for Children*) (1933) and *Don Quixote das Crianças* (*Don Quixote for Children*) (1936), which can be seen not just as adaptations but as **appropriations**, if we examine the way in which they are published, with considerable emphasis being given to Lobato's name, as if he were the author. (Vieira: 149/150) (itálicos e negrito do original)

Igualmente, é interessante notar que a capa dessa edição de *Peter Pan* de Lobato mostra apenas as personagens do Sítio do Picapau Amarelo e não há sequer uma ilustração da personagem que, supostamente, seria a principal:

Dentro do volume desta edição existe apenas uma pequena ilustração de Peter Pan ao final da última página da história, que não passa de um traçado de linhas pretas em uma página de fundo branco.

A capa de uma edição mais antiga de *Peter Pan* de Monteiro Lobato tem características similares. Este volume não está datado, mas como a edição foi lançada como parte da coleção *Círculo do Livro*, pode-se assumir que foi publicada durante a década de 1960. O título da estória é diferente: *Memórias de Emília – Peter Pan*, e tem quase o dobro do número de páginas do livro intitulado apenas *Peter Pan*. Isso se dá em função da primeira metade de *Memórias de Emília – Peter Pan* apresentar uma estória que tem seu foco nas personagens do Sítio do Picapau Amarelo e suas respectivas aventuras, e Peter Pan aparece no Sítio apenas para visitá-las. A segunda metade do volume traz exatamente a mesma estória que foi publicada como *Peter Pan* em 1930. Quanto às características similares entre ambas as edições citadas, a ilustração na capa da edição da década de 1960 mostra apenas as personagens do sítio e um anjinho que faz parte da primeira parte da estória e, novamente, Peter Pan não aparece. O nome de Monteiro Lobato é agora muito maior do que o título e, além dessas duas informações, não há mais nada escrito na capa.

Ao analisar uma edição de *Peter Pan* de Monteiro Lobato publicada em 1957, maiores diferenças podem ser observadas. A principal delas, e a que mais chama atenção, é que a ilustração da capa retrata Peter Pan em pé e sozinho no deck de um navio – nenhuma das outras personagens do sítio é representada. Desta vez, o título aparece com maior evidência do que o nome de Lobato e o nome da editora aparece na parte inferior da capa, abaixo do título.

Lobato já tinha uma imagem bem estabelecida na mídia quando publicou *Peter Pan* e pôde tirar proveito disso para imprimir suas distintas características nesse trabalho sem correr riscos de, por exemplo, não ser aceito pelo seu cativo público leitor. Posteriormente, uma edição mais recente de *Peter Pan* de Monteiro Lobato será analisada, porém, em função da sua data de publicação, tal edição caberá na parte do estudo que se preocupa com a segunda recepção de Peter Pan no Brasil.

5. Segunda recepção de Peter Pan no Brasil: período pós-Disney (1953 – 2010)

Peter Pan é um clássico da literatura infantil, e como toda grande obra, gerou muitas refrações ao longo dos anos. A refração mais conhecida e popularizada de *Peter Pan* é, sem dúvida, o longa-metragem de animação dos Estúdios Disney. Walt Disney iniciou a produção de *Peter Pan* em 1950 e o filme foi lançado em 1953 pelos Estúdios Disney. A partir daí, a multiplicação de publicações e refrações da obra em inúmeros formatos se deu com efeito de cascata. Os textos de Barrie vêm sendo reescritos há mais de um século e em diversas dessas reescrituras identificar a voz do autor, ou qualquer outro traço que pertença ao trabalho original, se torna uma tarefa árdua e praticamente impossível. Por outro lado, refrações comprometidas com os originais também foram realizadas, fazendo com que a alma da obra se mantivesse viva por meio de tais edições.

É difícil contabilizar o número de edições de *Peter Pan* já publicadas em português brasileiro ao longo de mais de um século, pois se encontram mais de cinquenta diferentes edições de *Peter Pan* no mercado nacional atualmente. Algumas das editoras possuem mais de uma versão, chegando a ter nove ou dez versões diferentes do título simultaneamente disponíveis nas lojas. De acordo com uma pesquisa realizada em abril de 2010, o site www.submarino.com.br apresentava 3.248 produtos em toda a loja quando digitada a entrada “Peter Pan” no campo de busca, e 781 títulos na loja de livros. Na www.fnac.com.br apareceram 368 ocorrências para a pesquisa, sendo 86 livros. A título de comparação, uma pesquisa na www.amazon.com indicou 3.028 livros, e não foi possível visualizar um número total de produtos relacionados a Peter Pan oferecidos em todos os departamentos da loja.

Outra pesquisa realizada em junho de 2011 mostrou números ainda maiores e mais surpreendentes. Ao digitar “Peter Pan” no campo de busca do site www.submarino.com.br, 3.287 itens foram listados, sendo que desses 919 eram títulos pertencentes à loja de livros. Ao comparar os números com os do ano anterior nota-se que houve um grande aumento de livros disponibilizados na loja, e não de outros itens como brinquedos, material escolar, CDs, DVDs, etc. Na www.fnac.com.br foram localizadas 305 ocorrências, sendo 86 livros – neste caso, o número total diminuiu e o número de livros impressos se manteve. No site www.livrariacultura.com.br, 500 itens foram encontrados na primeira busca, sendo 438 livros. Ainda a título de comparação, ao realizar a mesma pesquisa na www.amazon.com, 10.890

itens foram localizados, e o primeiro da lista era o DVD de Walt Disney de 1953/2007; ao selecionar a loja de livros, ainda restaram 3.407 itens.

Evidentemente que tantos itens localizados nas lojas virtuais devem-se ao fato de que o sistema localiza todas as ocorrências com a combinação de palavras “Peter Pan”, incluindo obras importadas em inglês, espanhol e francês, principalmente no formato livro de bolso e adaptações da história utilizadas para o ensino e aprendizado de línguas estrangeiras.

Além disso, são consideráveis as edições que utilizam Peter Pan como parâmetro para discutir temas de psicologia, a chamada “Síndrome de Peter Pan”, muito recorrente nos últimos anos para tratar da recusa de aceitação da vida adulta e consequente amadurecimento. Entende-se que este seria o momento oportuno para se discutir tais conceitos e desdobramentos da obra, no entanto, como esse não é o foco da pesquisa, ficará apenas o registro de sua existência e importância enquanto refração moderna do Peter Pan de Barrie.

Em vista das incontáveis refrações e reescrituras (versões, adaptações, traduções, resumos, interpretações, críticas, recontos, leituras, filmes, peças, desenhos animados, músicas, material escolar, brinquedos, roupas, bijuterias, entre outros) existentes dos textos de Barrie, é impossível conceber uma situação em que o tradutor de uma nova edição não seja por elas influenciado. Portanto, faz-se necessário entender os mecanismos que determinam a escolha de editar e publicar mais uma versão da mesma história com a inclusão de apenas algumas pequenas insignificantes alterações em cada nova edição.

Há, no entanto, variação de alguns aspectos entre essas edições, tais como o número de páginas e a quantidade de ilustrações, assim como o tamanho das ilustrações incluídas; a quantidade de texto escrito, envolvendo cortes, resumos, e adições; a qualidade do material usado (papel, capa, número de cores e tons nas impressões das ilustrações), entre outros. Essas mudanças são introduzidas por diferentes razões, porém, no mais das vezes, o propósito central é o mesmo: adequar a história para uma faixa etária específica. Além disso, fatores mercadológicos e fins específicos do tradutor ou editor também influenciam consideravelmente tais escolhas. Acima de tudo, Peter Pan se tornou um produto e, claramente, existe demanda para o consumo de tantas refrações continuamente produzidas.

A seguir, encontra-se uma análise do filme longa-metragem de Walt Disney, ponto central para o desenvolvimento desta pesquisa, assim como um exame de algumas das edições publicadas em português brasileiro após o lançamento dessa refração em formato de desenho animado, representando um apanhado diversificado das edições disponíveis no mercado nacional.

A ordem das obras analisadas abaixo é meramente cronológica e nenhum outro fator influenciou tal sequência.

5.1. Walt Disney: história e ideologia dos Estúdios Disney

Um aspecto essencial do trabalho de Walt Disney era o que ele chamava de venda de magia, alegria e diversão por meio de seus produtos. Um excelente exemplo dessa “venda casada” são os parques de diversões localizados na Califórnia e na Flórida nos Estados Unidos e também em outros países, como França e Japão. Michael R. Real escreveu sobre a experiência dos visitantes de Disneyland:

[...] the Disney universe seems to compete with religious, educational, political, economic and familial forces in setting ultimate standards for reality and behavior... As a morality play of secular American values, Disneyland utilizes entertainment, education, mythology, and utopianism to typify, strengthen, and spread a patriotic American's idealized version of nation and world, of the past, the present and the future. The central idea of Disneyland shows through as 'happiness', and the achievement of happiness has long been the goal of classical Western ethical systems. (Pinsky: 230)

Walt Disney encontrou uma forma de vender conforto espiritual, magia e felicidade sem que seus seguidores precisassem frequentar templos religiosos; todavia, as comparações religiosas são frequentes e, talvez, Disneyland possa ser considerada o templo desse culto. Phil Vischer, ator e autor de livros infantis cristãos, escreveu sobre o assunto:

Disney's target market – and it has proved to be a large one – is an audience of people who want to believe in something that doesn't require anything of them. That's the religion that we've all been dying for. So it's a powerful thing. It engages kids very deeply and it offends no one, except the intellectual elite. Amazingly, Christians were some of Disney's biggest fans because he held on to values that were important to them. So they forgave the fact that God had gone missing somehow along the way, but that everything that God set up was still there. (Pinsky: 11)

Portanto, desde o início, a intenção de Walt Disney sempre foi criar entretenimento para que toda a família pudesse se divertir junta e seus filmes são considerados uma parte importante da cultura popular não só nos Estados Unidos, mas em todo o mundo (Giovanni: 207). Para tanto, se faz necessário que as obras selecionadas sejam adaptadas a fim de se transformarem em animações, principalmente porque:

[t]he main point in providing entertainment – thus creating happiness, satisfaction – is to avoid confusion and a feeling of strangeness on the part of viewers; this is all the more important in cartoons, which are meant to appeal to the whole family. (Giovanni: 213).

Tal adaptação se dá principalmente através de cortes, extraíndo da obra a ser adaptada elementos que possam causar qualquer forma de desconforto aos futuros espectadores. De uma forma geral, as obras de literatura infanto-juvenil, ou outras obras escolhidas para serem adaptadas para o cinema por Walt Disney, passam por uma fase seletiva e subseqüentes etapas de censura quando traduzidas e adaptadas (Cronin: 97) e *Peter Pan* não foi diferente.

5.1.1. O Peter Pan de Walt Disney

Walt Disney escreveu um artigo em abril de 1953 para a revista *Brief* intitulado “Why I made *Peter Pan*”. Uma recriação dramática desse artigo foi incluída no disco de extras da Edição Platinum de *Peter Pan* lançado em DVD em 2007. Desse material consta, entre outros, uma

explicação do porque Walt Disney decidiu produzir uma animação baseada na obra de Barrie e um dos dados mais interessantes é o de que ele teria se baseado na peça teatral para desenvolver o desenho animado. Além do depoimento escrito por Walt Disney, uma das telas iniciais do filme corrobora com essa informação ao apresentar uma tela que exhibe os seguintes créditos:

Peter Pan
an adaptation of the play “Peter Pan”
by Sir James M. Barrie

Segundo a dramatização do artigo de Walt Disney, seu primeiro contato com o trabalho de J. M. Barrie ocorreu quando ele e seu irmão Roy assistiram, ainda crianças, a uma encenação da peça na cidade onde moravam. Walt ficou maravilhado com a história e muito impressionado com o menino que voava no palco. Alguns anos depois ele chegou a representar Peter Pan em uma peça na escola em que estudava. Ainda com base nas informações extraídas do DVD (DVD, Disney, 1953/2007), foi afirmado que as anotações manuscritas feitas por Barrie durante os ensaios das apresentações teatrais teriam sido tão úteis para que Walt Disney desenvolvesse e produzisse a animação quanto os diálogos e rubricas contidos no texto efetivamente publicado.

Mesmo que a peça tenha sido utilizada como fonte de inspiração inicial para a criação do filme, ou até mesmo como principal fonte para o desenvolvimento das ideias de Walt Disney, certamente não foi a única. Houve, no mínimo, uma mescla dos elementos de duas das obras escritas por Barrie, quais sejam, a peça de 1904 e o romance de 1911. Vejamos, a seguir, uma comparação entre os textos como concebidos por Barrie e o que Walt Disney aproveitou para a produção do desenho animado.

Um dos elementos mais facilmente perceptíveis se refere aos nomes das personagens. O filho caçula da família Darling é comumente conhecido como Michael, nome utilizado tanto no romance de Barrie, como no filme de Walt Disney. Porém, o texto da peça apresenta a mesma personagem com o nome de Alexander, por vezes chamado por seu apelido, Alex. Barrie trocou o nome dessa personagem tardiamente para homenagear Michael Llewelyn Davies.

Outro nome que difere entre a peça e o romance é o da fada Sininho. Na peça seu nome é Tippytoe, também chamada de Tippy às vezes. No entanto, no romance ela aparece como Tinker Bell, o mesmo nome utilizado no filme. Existe ainda outra diferença concernente à mesma personagem, mas desta vez a diferença é terminológica: no romance o termo *fairy* é utilizado quando o narrador ou uma das personagens se refere a ela, enquanto que no filme de Walt Disney o termo usado é *sprite*.

Em *Peter and Wendy* existe uma cena que se passa em uma rocha no meio do mar, chamada *Marroners' Rock*. O mesmo episódio é mostrado no filme de Walt Disney, porém o cenário é *Skull Island* (ou Ilha da Caveira). Apesar de algumas modificações em relação ao cenário e do corte de um número significativo das travessuras de Peter Pan, os fatos que embasam o enredo desse trecho da estória são praticamente os mesmos tanto no filme como no romance. Essa cena – um capítulo inteiro do romance que foi reproduzido no filme – simplesmente não existe nas primeiras versões da peça. Essa cena foi acrescentada à peça tardiamente, principalmente em função das dificuldades técnicas encontradas para se montar um cenário que representasse o mar e do alto custo de uma produção desse porte no teatro.

Uma declaração dada por Walt Disney e incluída no DVD de 2007 que chama a atenção é a de que ele considerava crucial o fato de que o público deveria ser capaz de reconhecer a personagem Peter Pan ao assistir o filme. Em outras palavras, Disney permitiria uma larga manipulação do texto original, desde que alguns elementos determinantes estivessem presentes e a descaracterização completa da personagem não ocorresse. O conceito de manipulação do texto traduzido é melhor definido por André Lefevere:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of literature and a society.” (Lefevere, 1992a: vii)

Outra alteração sofrida pela personagem protagonista na versão de Walt Disney refere-se à sua idade: Peter Pan tem a aparência de um menino bem mais velho, com cerca de quatorze anos, e não os seis ou sete anos que teria no romance *Peter and Wendy*. Essa sensação de envelhecimento foi indiretamente notada por Pinsky quando ele elabora um comentário a

respeito do narrador do desenho animado: “The narrator explains that *the eternally adolescent Peter Pan* has chosen the Darling household to visit “because there were people there who believed in him”.” (Pinsky: 61) (itálicos meus) O mesmo ocorre quando Pinsky discorre sobre as personagens Wendy e Sininho, lembrando-se que, de acordo com Barrie, Wendy e Peter teriam a mesma idade: “like some modern *twelve-years-old girls*, the females evince varying degrees of petulant jealousy.” (Pinsky: 64) (itálicos meus)

Levando-se em consideração o texto escrito, existem cinco falas contidas nas obras de Barrie que são muito famosas tanto no âmbito da literatura como do teatro e que merecem certa consideração nesta pesquisa em função de seu destaque artístico e literário. Duas delas foram utilizadas por Disney em sua versão de *Peter Pan*, porém não sem um grau de adaptação, alterando-as. As outras foram simplesmente eliminadas. A primeira frase que foi inserida no desenho animado é dita por Peter e aparece no momento em que ele explica seu endereço à Wendy e aparece da seguinte forma em *Peter and Wendy*:

“Second to the right,” said Peter, “and straight on till morning.” (Barrie, 1911: 25)

Na animação de Walt Disney essa fala fica muito semelhante, mas ocorre uma explicitação com o acréscimo da palavra *star*:

“There it is Wendy: second star to the right and straight on till morning.” (DVD, Disney, 1953/2007)

Segundo Vinay e Darbelnet (Vinay & Darbelnet: 128), essa explicitação é um método oblíquo de tradução, classificada por eles como transposição opcional, no caso em voga, aplicada dentro da própria língua de trabalho (Vinay & Darbelnet 132) e não em uma tradução interlingual.

The method called transposition involves replacing one word class with another *without changing the meaning of the message*. Beside [sic] being a special translation procedure, transposition can also be applied *within a language*. (Vinay & Darbelnet: 132) (itálicos meus)

A segunda fala incluída no filme aparece quando Peter Pan está tentando ensinar as três crianças Darling a voar dentro de seu quarto. Esta é a frase conforme consta do romance:

“You just think lovely wonderful thoughts,” Peter explained, “and they lift you up in the air.” (Barrie, 1911: 36)

Bastante modificada e com o acréscimo de conceitos religiosos e um tradicional toque da magia de Walt Disney, no filme a frase é entregue de maneira entrecortada devido ao acréscimo de pausas e falas de outras personagens, e quando reunidas formam o seguinte resultado:

“think of a wonderful thought” / “All it takes is faith and trust.” / “Oh! And something I forgot: dust.” / “just a little bit of pixie dust.” (DVD, Disney, 1953/2007)

Das frases que foram eliminadas do texto de Barrie, a primeira pertence ao início da estória, quando Wendy é acordada pelo choro de um menino sentado perto de sua cama e ela lhe pergunta: “Boy, [...] why are you crying?” (Barrie, 1911: 25). No entanto, no filme Wendy já sabe que esse menino é Peter Pan e não existe nenhuma cena em que Peter Pan chore, o que ele faz repetidas vezes ao longo do romance. No filme, Wendy é acordada pelo barulho que Peter faz ao derrubar objetos enquanto persegue sua sombra pelo quarto, e então Wendy grita: “Peter Pan!”.

Outra fala de Peter Pan que é extremamente conhecida dentro do mundo artístico de modo geral é: “To die will be an awfully big adventure.” (Barrie, 1911: 99). Essa fala é, na verdade, uma colaboração direta de George Llewelyn Davies, usada como comentário a uma das narrativas de Barrie contadas em Kensington Gardens, o que a torna ainda mais importante dentro da obra. Por razões óbvias, essa frase seria demasiadamente forte para qualquer animação produzida pelos Estúdios Disney. Tanto a fala como toda a passagem em que ela ocorre são completamente omitidas da animação. Tradicionalmente, os filmes dos Estúdios Disney não mostram personagens morrendo em cena para que as estórias não sejam alvo de censura em nenhuma cultura e para que crianças de todas as idades possam ver os filmes. Protagonistas órfãos, como Peter Pan, Branca de Neve e Bambi, e outras personagens, como todos os meninos perdidos e os sobrinhos do Pato Donald (Huguinho, Zezinho e Luizinho),

simplesmente surgem no meio da estória sem qualquer menção feita a seus genitores. Em princípio, as estórias da Disney têm o propósito de ensinar as crianças a lidar com a ausência dos pais, porém, não as ensinam a lidar com a morte deles.

E por fim, a última fala extremamente conhecida e de muito sucesso desde a primeira encenação da peça de Barrie aparece quando Peter Pan pede a ajuda de todas as crianças do mundo para salvar a vida de Sininho:

“If you believe [in fairies],” he shouted to them, “clap your hands; don’t let Tink die.” (Barrie, 1911: 137)

Sininho havia tomado o veneno que Capitão Gancho preparara para matar Peter, tomando o veneno ela salva a vida de Peter, mas assume o risco de morrer. O contexto é alterado no filme, ao invés de veneno, Gancho faz uma bomba que acaba por explodir nas mãos de Sininho e destrói toda a caverna (e não a casa subterrânea descrita no romance) dos meninos perdidos. Peter encontra Sininho ainda viva no meio dos escombros e ela se levanta e o segue saltitante pela floresta para ajudar a salvar Wendy e os meninos perdidos aprisionados no navio dos piratas como se nada tivesse acontecido. A inserção da bomba pode ter sido feita, por exemplo, por tornar a cena visualmente mais apelativa para ser apresentada em uma tela de cinema ou por ser mais fácil de explicar através de ilustrações para crianças pequenas do que um evento de envenenamento. Obviamente Walt Disney não poderia contar com os aplausos da plateia para o funcionamento da cena, dada a natural falta de interatividade entre o público e filmes projetados em telas de cinema; porém, ele poderia ter encontrado outra solução para incluir essa parte da estória, por exemplo, inserindo uma cena com crianças (e talvez quadros múltiplos para representar todas as crianças do mundo) aplaudindo com o fim de salvar Sininho.

Além de cortes, a adaptação dos Estúdios Disney também faz inserções de elementos inexistentes na obra de Barrie. No início do filme, por exemplo, Wendy conta estórias para seus irmãos mais novos sobre as aventuras de Peter Pan na Terra do Nunca; porém, isso ocorre antes dela ter conhecido Peter. No filme, a mãe de Wendy não comenta nada a respeito de suas próprias experiências envolvendo Peter Pan quando ela era criança, fato que consta do romance, e nenhum sonho sobre a Terra do Nunca é mencionado, o que também aparece no livro. Além disso, o Peter Pan da versão de Walt Disney costumava ir até a janela do quarto

das crianças Darling para ouvir tais histórias e poder recontá-las aos meninos perdidos na Terra do Nunca. Com isso ficam evidentes duas importantes incongruências do enredo do filme: a) como Wendy poderia saber sobre as aventuras de Peter Pan sem nunca tê-lo conhecido, sem ter ido à Terra do Nunca e sem ter escutado outros testemunhos, como, por exemplo, o de sua mãe; e b) como Peter Pan poderia estar interessado em escutar histórias sobre suas próprias aventuras, se mostrar ansioso para saber o final delas, e querer voltar à Terra do Nunca para narrar tais histórias aos meninos perdidos, que também já haviam vivido essas mesmas aventuras com ele.

Outro problema que surge na versão animada é a alteração de um elemento essencial da personagem Wendy. Enquanto no romance Wendy se recusa a permanecer criança para sempre, uma das primeiras falas dela no filme é uma declaração feita a sua mãe de que ela não quer crescer. Uma personagem madura e com características maternas, a principal – senão a única – responsável pelo retorno das outras crianças a Londres, é transformada em apenas mais uma criança com um leve toque de irresponsabilidade e imaturidade. Através dessa fala é possível notar a forte descaracterização que as personagens de Barrie sofrem nessa refração.

Essa descaracterização é prejudicial para o entendimento global da obra. Wendy deveria representar uma instância da realidade dentro da história, uma ligação com o mundo fora da Terra do Nunca. Tais características deveriam contrastar com a eterna juventude de Peter Pan, e este sim é quem deveria trazer à narrativa aventuras perigosas, atos inconsequentes e traumas emocionais.

Na cena final do filme, George Darling, o pai da família Darling, diz: “I’ve seen that ship before, when I was younger.” (DVD, Disney, 1953/2007) No original de Barrie, as memórias de uma infância marcada pelas visitas de Peter Pan pertencem à Senhora Darling. Uma personagem que em condições normais já tem um papel pequeno, o tem ainda mais diminuído em função desse deslocamento. Além disso, perde-se a ligação cíclica estabelecida entre Peter Pan e as mulheres da família Darling: primeiramente a Senhora Darling, depois Wendy, depois sua filha Jane e sua neta Margaret.

5.1.2. Purificação

O trabalho de Walt Disney já foi estudado sob a ótica de versões purificadas de histórias infanto-juvenis anteriormente e um dos trabalhos mais conhecidos é o do crítico marxista Ariel Dorfman. Ao analisar especificamente os quadrinhos de Disney, ele escreveu:

Lo imaginario infantil recubre todo el cosmos-Disney con baños de inocencia, permitiendo por medio de la entretención que se desarrolle la utopía política de una clase. Pero, por otra parte, el rincón donde – dentro de este mundo ya purificado – se identifica la inocencia es aquel sector que corresponde en la vida histórica a los pueblos marginales. (Dorfman: 155)

Os quadrinhos também transmitem conforto espiritual, magia e felicidade, elementos vendidos pelos Estúdios Disney com o rótulo genérico de entretenimento para a família. Ao criar a ilusão da existência de um mundo perfeito e maravilhoso, ou seja, purificado pela eliminação de tudo aquilo que possa incomodar a sociedade, a maior parte dos indivíduos conseguirá encontrar alguma identificação entre a imagem que projetam de suas próprias vidas e aquilo que é externalizado pela obra fictícia. O próprio Walt Disney fez uma declaração perante o *House Committee on Un-American Activities* em 1942 confirmando que a purificação de sua obra não é apenas intencional, mas que também tem um propósito:

“We watch so that nothing gets into the films that would be harmful in any way to any group or any country,” he testified. “We have large audiences of children and different groups, and we try to keep them as free from anything that would offend anybody as possible. We work hard to see that nothing of that sort creeps in.” (Pinsky: 262)

Afinal, segundo o jornalista norte-americano Mark Pinsky, “It’s just business.” (Pinsky: 261)

Os aspectos mais complexos da obra de Barrie foram eliminados da versão animada de Walt Disney e alguns outros elementos foram inseridos. Essa transformação se deu a fim de que a história funcionasse como uma obra de entretenimento sem absolutamente nenhum risco de sofrer censura em qualquer país ou por qualquer cultura do mundo. Consequentemente, o

desenho animado da Disney entrega uma versão purificada do texto de Barrie com o propósito de apresentar uma história que poderia ser considerada “moralmente aceitável” para crianças pequenas. A história contada pelos estúdios Disney não inclui os episódios violentos do original, como a morte de várias personagens, principalmente durante batalhas sangrentas travadas entre piratas e meninos perdidos. Indícios de sensualidade feminina, como de Wendy e da fada Sininho, foram praticamente anulados, sobrando apenas um suave resquício nas curvas do corpo de Sininho, desenhadas a partir dos movimentos de Margaret Kerry, uma atriz que trabalhou como modelo para o desenvolvimento do traçado da personagem. Outras exclusões significativas envolvem denotações de ambiguidade moral, especialmente em relação ao capitão Gancho e ao próprio Peter Pan, e dificuldades enfrentadas no relacionamento entre pais e filhos, incluindo-se aqui a questão do abandono – ponto central da obra original. Esse aspecto da adaptação de Walt Disney também é apontado por Rita Ghesquiere em “Why Does Children’s Literature Need Translations?”:

As a result of the new pedagogical view of children, sentimentality and imagination dominated stories for young children. The child was no longer encouraged to reflect, the message in children’s books was presented in a straightforward manner. Every question came with an answer, and children’s stories remained silent about topics that were not fit for discussion. Sex, violence and injustice became taboo subjects, considered unfit for young children, unless sublimated in fantasy tales set in a hardly recognizable world. (Ghesquiere: 23)

Ghesquiere lista uma série de obras clássicas, principalmente inglesas, que se enquadram nessa categoria, e entre elas está *Peter Pan*.

Vejamos alguns exemplos de como se deu efetivamente a purificação de *Peter Pan* pelas mãos de Walt Disney.

O primeiro ponto a ser abordado é o temporal. No romance de 1911, Wendy, John e Michael passam, no mínimo, vários meses na Terra do Nunca; o lapso temporal é tão grande que as próprias crianças perdem noção do tempo que passaram na ilha. Uma das poucas referências temporais encontradas aparece em um trecho sobre o trabalho que Wendy tinha para cuidar de todos os meninos, como se fosse uma mãe:

Really there were *whole weeks* when, except perhaps with a stocking in the evening, she was never above ground. (Barrie, 1911: 78) (itálicos meus)

Apesar da delimitação temporal não ser precisa, através dessa e de outras passagens é possível entender que as crianças ficaram, no mínimo, meses na Terra do Nunca, podendo até mesmo ter ficado mais de um ano. Contudo, na animação de Walt Disney, todas as aventuras se passam em apenas um dia, e de acordo com Pinsky, seriam três horas: “[...] the Darling parents are returning home just as their children are arriving back at the nursery. *Time has been compressed*. Despite all that has happened in Neverland, *only three hours have passed* in London.” (Pinsky: 66) (itálicos meus) Aqui há a introdução de um ponto de vista muito mais moralista e conservador que chega a tentar ensinar uma lição aos jovens espectadores, qual seja, se alguma criança decidir fugir de casa pra viver uma grande aventura como a das crianças Darling, deverá voltar para casa antes da hora de dormir. Afinal, uma criança boazinha não desejaria preocupar seus pais demasiadamente.

Além da questão moral, é possível argumentar que a escolha por enquadrar todo o enredo em apenas um dia se deve ao fato de que, dramaticamente, é mais fácil concentrar todos os eventos para recontar a estória. Fica mais simples explicar a narrativa e eleger cortes de assuntos paralelos que não caberiam na trama resumida para a versão cinematográfica e, ao mesmo tempo, suprime o problema de justificar a conduta de outras personagens que têm comportamentos que divergem do original. Se as crianças permanecessem desaparecidas por muitos meses, seus pais teriam que tomar medidas drásticas para buscar meios de localizá-las, como envolver a polícia ou até mesmo ter que considerá-las mortas. Ao concentrar todos os eventos em um dia e fazer com que as crianças voltem para casa sãs e salvas, sem que seus pais tivessem ao menos notado a sua ausência, faz com que a necessidade de confrontar tais aspectos seja convenientemente eliminada.

Outro ponto de purificação encontrado na versão de Walt Disney se refere ao tratamento dado à fada Sininho, retratada de uma forma um tanto diferente no desenho animado: ela continua sendo ciumenta em relação a Peter Pan como no romance, mas perde em sensualidade e não faz uso de artifícios para conquistar Peter; apenas tenta tirar Wendy de seu caminho. Um artigo publicado no *The Independent* em 2008 comenta essa diferença de caracterização da Sininho de Walt Disney, o que permanece nos desenhos e produtos relacionados lançados neste século. David Usborne, autor do artigo, diz que: “It’s all a far cry from Barrie’s

description of the fairy” (Usborne, 2008). Além disso, Disney não foi capaz de dar um fim à fada Sininho, pois no penúltimo capítulo do romance, Peter Pan conta à Wendy que Sininho havia morrido. Porém, como não existe o retorno de Peter Pan a Londres nos anos seguintes ao da grande aventura, essa última informação também não chega ao conhecimento dos espectadores.

Por muitas décadas as animações de Disney não abordaram o tema da morte, ou o faziam de maneira tão discreta que é certo que muitos dos mais jovens espectadores nem mesmo entendiam a alusão. Ao final da estória de Barrie, Peter Pan e Capitão Gancho se enfrentam em um embate travado no capítulo intitulado “Hook or Me this Time”. À certa altura da batalha, Capitão Gancho é empurrado por Peter Pan e ao cair é devorado pelo crocodilo. Na última cena em que o Capitão Gancho aparece no desenho animado, ele está fugindo e sendo perseguido pelo crocodilo. Mais uma vez, Disney não mata uma personagem em cena.

Barrie introduziu uma tribo indígena norte-americana fictícia em sua estória, os Piccaninny, que possuem uma fala estereotipada em todos os diálogos de que participam. Um exemplo é a fala da indiazinha Tiger Lily:

“Me Tiger Lily,” that lovely creature would reply: “Peter Pan save me, me his velly nice friend. Me no let pirates hurt him.” (Barrie, 1911: 105/6)

As versões purificadas das estórias infantis criadas por Disney costumam agradar a parte da sociedade que tem a intenção de proteger as crianças da realidade “feia”, dura, imoral, cruel, etc. No entanto, apesar disso, a animação de *Peter Pan* traz um ponto de controvérsia que não atende aos atuais padrões do controle paterno norte-americanos sob o ponto de vista daquilo que é politicamente correto e socialmente aceito, qual seja, a forma como os indígenas da mencionada tribo são caracterizados no filme, desta vez, seguindo o que é retratado no original. Em *The Gospel According to Disney*, Pinsky escreve que:

Marc Davis, one of the Nine Old Men, admitted on the DVD commentary that the portrayal of the Indians in this segment might have been done differently in light of contemporary views of Native Americans. (Pinsky: 64)

Essa poderia ser simplesmente uma resposta polida dada por uma grande empresa que se preocupa muito com marketing e, conseqüentemente, pretende agradar uma larga fatia da sociedade que consome seus produtos. Porém, é possível subtrair outra informação relevante nas entrelinhas desse depoimento: se a adaptação de *Peter Pan* fosse produzida nos dias de hoje, a versão seria ainda mais purificada. Entretanto, o que mais surpreende é o comentário que Pinsky introduz logo depois do depoimento acima, sugerindo uma solução para que os pais possam lidar com essa questão quando seus filhos estiverem assistindo ao filme *Peter Pan*:

This is the commentary I would provide any boy watching *Peter Pan*. I'd also add a short, simplified history lesson on why real Native Americans are nothing like those in Neverland – or maybe I'd just fast forward through the whole repulsive village sequence. (Pinsky: 68) (itálicos do original)

Uma versão mais atual e mais purificada evitaria riscos de parecer preconceituosa ou racista, porém, por outro lado, de acordo com Rose, “Racism has indeed always been one of the subtexts of *Peter Pan*” (Rose: xii). O próprio nome da tribo que habita a Terra do Nunca, Piccaninny, é uma indicação disso; de acordo com um dicionário online:

Pickaninny (also **picaninny** or **piccaninny**) is a term – generally considered derogatory – that in English usage refers to black children, or a caricature of them which is widely considered racist. It is a pidgin word form, which may be derived from the Portuguese *pequenino* (an affectionate diminutive of *pequeno*, “little [one]”). (dictionary.reference.com) (itálicos do original)

Não há dúvidas quanto ao fato de que a animação de Disney tem um papel crucial na propagação da obra de J. M. Barrie, podendo-se até mesmo afirmar-se que essa refração é embaixadora de Peter Pan, já que é frequentemente o primeiro contato da criança com a obra. Porém, a visão de Peter Pan apreendida pelo mundo ocidental desde a época do lançamento do desenho animado é a imagem de Peter Pan estampada por Walt Disney. Um fenômeno no mínimo curioso e intrigante. Dentro do contexto brasileiro, pode-se afirmar que essa adaptação influenciou fortemente as edições publicadas após seu lançamento, o que será mais detalhadamente analisado nos próximos capítulos, que cuidarão de edições nacionais com data de publicação posterior a 1953. Em função dessa influência e de acordo com a teoria

desenvolvida por Itamar Even-Zohar, essa refração da obra assume uma posição central dentro do subsistema literário brasileiro de literatura infantil e juvenil após essa data (Even-Zohar: 200).

É preciso lidar com o tema com certa cautela, pois o papel representado pelas obras de Walt Disney pode ser ainda mais perigoso e significativo. De acordo com a pesquisa de Ghesquiere:

The Index Translationum on the UNESCO Website mentions Disney, Blyton and Verne as the most translated authors of children's books. The ubiquitous Walt Disney tops the list. These powerful Disney productions, mostly adaptations of all-time classics, *cast a dark shadow over the original source texts and push the original authors into oblivion*. Are there any young readers who know the Austrian author Felix Salten is the creator of Bambi? (Ghesquiere: 27/28) (itálicos meus)

Poderíamos fazer a mesma pergunta a respeito da obra estudada nesta dissertação: há algum jovem leitor que saiba que o escritor e dramaturgo escocês Sir James Matthew Barrie é o autor de *Peter Pan*? Parece recorrente o apagamento do autor da obra original do consciente do consumidor de literatura infantil em qualquer obra adaptada pelos Estúdios Disney. O público tende erroneamente a acreditar que tais versões e/ou adaptações se tratam de originais criados por Walt Disney ou pelos Estúdios Disney e nem chegam a pesquisar as antecedências históricas do trabalho. Como será demonstrado adiante, a tendência do mercado editorial brasileiro é de traduzir *Peter Pan* a partir da versão de Walt Disney, e não a partir de quaisquer dos originais de Barrie.

5.1.3. Versão impressa publicada em formato de livro

A título exemplificativo, elegi duas edições impressas da Disney: uma em português brasileiro e outra, mais atual, em inglês. A primeira é a edição publicada pela Editora Melhoramentos no Brasil em 1970, intitulada *Peter Pan*. A capa desse volume tem uma ilustração de Peter Pan e das crianças Darling voando sobre uma rua londrina:

E a capa traz apenas três informações por escrito, quais sejam, o título, autor e editora da obra, conforme segue:

Peter Pan
Walt Disney
Melhoramentos

Na página 5 no interior do volume há outra informação, a menção da existência de uma adaptadora: “Adaptação de Eliane Vieira Costa”. O volume possui um total de 46 páginas e 40 ilustrações, das quais boa parte ocupa uma página inteira e algumas chegam a ocupar 2 páginas do volume, deixando apenas um pequeno espaço para o texto escrito. Essa edição é uma versão bastante enxuta do desenho animado de Walt Disney e se autoproclama “adaptação”, porém não existem informações da forma como tal adaptação foi realizada: a adaptadora pode ter iniciado o seu trabalho a partir do longa-metragem em inglês, ou do longa-metragem dublado em português, ou ainda de uma versão publicada em formato de livro anteriormente em inglês.

O segundo livro, em inglês, é uma publicação da Random House pertencente à coleção *a Little Golden Book* publicada em 2007 nos EUA. Essa edição foi lançada com a intenção de resgatar a sensação de edições mais antigas, reeditando ilustrações de 1952. O intuito desta

publicação era acompanhar o lançamento do DVD *Peter Pan Platinum Edition* programado para 2007. A ilustração da capa exibe Peter Pan, os irmãos Darling e os meninos perdidos na Terra do Nunca:

A capa mostra as seguintes informações por escrito:

a Little Golden Book
Walt Disney's
Peter Pan

Mas é a página com a ficha catalográfica que traz dados mais interessantes, pois tais informações não apareciam na edição brasileira de 1970, fato que provavelmente se deve a preocupações mais recentes relativas a direitos autorais. Algumas das informações encontradas são:

From the motion Picture *Peter Pan*
Based on the story by Sir James M. Barrie
Illustrations by the Walt Disney Studio
Pictures adapted by John Hench and Al Dempster

Esse volume possui 24 páginas não numeradas e 19 ilustrações. As ilustrações representam basicamente as mesmas cenas da edição brasileira publicada quase 4 décadas antes, com a introdução de apenas algumas alterações como a suavização dos tons das cores e a distribuição espacial da imagem no papel, a maioria um pouco mais retangular, talvez numa tentativa de se aproximar do atual formato das telas de cinema e televisão, representando o formato atualizado do desenho animado longa-metragem que originou tais edições. O texto escrito ocupa no máximo metade de cada página desta edição.

5.2. O Peter Pan de Hildegard Feist, Companhia das Letrinhas

A capa da edição da Companhia das Letrinhas tem uma ilustração da frente da casa da família Darling. O Sr. e a Sra. Darling estão entrando pelo portão acompanhados de Nana, e Peter Pan e as crianças Darling estão saindo pela janela do quarto, voando. O texto escrito da capa mostra as seguintes informações:

J. M. Barrie
Peter Pan e Wendy
Ilustrações de
Michael Foreman
Texto integral
Companhia das Letrinhas

É interessante ver que o título ficou mais próximo do título usado no romance de 1911 de Barrie e a primeira informação que encabeça a capa é justamente o nome do autor. O fato do nome da tradutora não estar incluído nessa lista de informações incomoda inicialmente, porém o nome dela aparece na contracapa, na página de rosto e na ficha catalográfica da obra. E esta é uma imagem da capa da edição da Companhia das Letrinhas:

Essa edição foi lançada em 1999 e está na 3ª reimpressão, de 2007. O volume possui 224 páginas e 30 ilustrações. Satisfatoriamente, encontra-se, ao final do volume, uma “Nota Sobre o Autor” de 4 páginas, incluindo uma foto de Barrie, e uma nota sobre “O Hospital de Great Ormond Street” de 4 páginas, incluindo 2 fotos de encenações de *Peter Pan* entregues à Editora Companhia das Letrinhas como cortesia.

Abaixo, segue uma das ilustrações de Michael Foreman encontrada no interior da edição publicada pela Companhia das Letrinhas:

O traçado de suas ilustrações é bastante original e os elementos adicionados à cena são únicos, ou seja, não se assemelham a edições anteriormente publicadas. A escolha de cores é especialmente interessante ao ponderar-se sua opção para as vestes de Peter Pan: ele está coberto por folhas de árvore, conforme descrito por Barrie (*skeleton leaves*), porém, ao invés de verdes, as folhas são amareladas. É uma reinterpretação do texto escrito extremamente curiosa, pois ainda é baseada na realidade entendendo-se que amarelo é uma cor comumente encontrada em folhas de árvores durante o outono, principalmente no hemisfério norte, além de ser a tonalidade adquirida por folhas secas como as arrancadas de árvores, que pode ser o caso das folhas usadas para compor as roupas de Peter Pan.

As ilustrações de Michael Foreman são em aquarela com tonalidades pálidas das cores usadas e pinceladas difusas que criam efeito de sombreamento.

A edição de Michael Foreman publicada na Inglaterra em 1988 possui uma capa completamente diferente da capa da edição brasileira e dá maior destaque ao nome do ilustrador do que ao do autor, conforme pode ser visto abaixo:

Além disso, essa edição possui capa dura, ao contrário da edição nacional. A edição inglesa publicada pela Pavilion Childrens' Books possui as mesmas ilustrações apresentadas pela edição brasileira e praticamente a mesma distribuição de ilustrações pelas páginas do volume, com algumas diferenças. A edição inglesa exhibe, por exemplo, miniaturas das ilustrações ao

lado do título de cada capítulo no índice, o que não aparece na edição da Companhia das Letrinhas.

Passemos ao exame da tradução de alguns excertos do livro em pauta. É natural que algumas referências culturais se percam quando a obra é transportada de uma língua à outra, o que acabou acontecendo em algumas passagens deste volume, como quando a personagem Liza prepara um “Christmas pudding” (Barrie, 1995: 35): em português, esses são transformados em “bolos” (Barrie/Feist: 45), uma generalização que dispensa o uso explicações e que não incomoda o leitor da cultura de chegada.

Outro elemento textual que exige um transporte de significado entre culturas diferentes diz respeito a expressões idiomáticas. De um modo geral, expressões desse porte tendem a exigir certo grau de adaptação para que sejam inteligíveis. Segue um exemplo de como Feist trabalhou esse aspecto em sua tradução de *Peter Pan*:

Texto fonte:

[...] when the pirates and the lost boys meet they merely bite their thumbs at each other. (Barrie, 1995: 51)

Texto alvo:

[...] os piratas e os Meninos Perdidos se limitam a fazer gestos de ameaça uns para os outros, quando se vêem frente a frente. (Barrie/Feist: 63)

Houve inversão da ordem frásica e os “meninos perdidos” receberam letras iniciais maiúsculas, como esse fosse o nome de uma tribo, contudo a tradução entregue da expressão idiomática “bite their thumbs at each other” transmite o significado de forma adequada e permite que o leitor entenda a hostilidade existente entre meninos e piratas na Terra do Nunca. Na verdade, a expressão se refere a um gesto rude utilizado na Grã-Bretanha antigamente com a intenção de insultar o interlocutor.

A linguagem dos indígenas que habitam a Terra do Nunca recebeu um tratamento estereotipado de Barrie, aspecto que foi mantido por Feist:

Texto fonte:

“Me Tiger Lily,” that lovely creature would reply: “Peter Pan save me, me his velly nice friend. Me no let pirates hurt him.” (Barrie, 1995: 105)

Texto alvo:

- Mim Raio-de-Sol – explicava a princesa. – Peter Pan salva mim, mim boa amiga dele. Mim não deixa pirata machucar ele. (Barrie/Feist: 124)

O nome da personagem Tyger Lily, muito mais conhecida como Lírio Selvagem, foi bastante modificado. Ao chamá-la de Raio-de-Sol não resta nenhuma semelhança nem com a tradução padronizada, nem com o significado do nome em inglês. Não há informações suficientes para entender o porquê de tal escolha pela tradutora, resta apenas cogitar que existe uma tentativa de usar um nome que soe como nativo norte-americano aos ouvidos dos leitores brasileiros, o que talvez não tenha sido uma tentativa muito bem sucedida. No entanto, a tradutora manteve o uso de uma linguagem estereotipada e um tanto distorcida, de acordo com o que é entendido como tal em português brasileiro.

No trecho abaixo, nota-se que Feist não tentou uma purificação do texto, como a aplicada por Walt Disney. Apesar desta edição ser direcionada a jovens leitores, elementos de referência sexual e de violência foram mantidos:

Texto fonte:

After a time he fell asleep, and some unsteady fairies had to climb over him on their way home from an orgy. (Barrie, 1995: 75)

Texto alvo:

Depois de um tempo Peter caiu no sono. Uma das fadas bêbadas que voltavam de uma orgia tiveram que passar por cima dele para chegar em suas casas. (Barrie/Feist: 89)

Surge certo problema quando da adaptação do termo “Pop”. Em vez de inserir uma explicação do sentido do termo no corpo do texto ou de adicionar uma nota explicativa, recurso que não costuma agradar crianças e, portanto, é evitado em obras direcionadas ao público infanto-juvenil, Feist optou por uma tradução que adapta o contexto:

Texto fonte:

He remembered that you have to prove you don't know you have it before you are eligible for Pop. (Barrie, 1995: 143)

Texto alvo:

O capitão se lembrou que para se candidatar a um alto cargo o sujeito tinha de provar que não sabia que era bem-educado. (Barrie/Feist: 166)

Apesar da sentença entregue fazer sentido em português em termos gramaticais/estruturais, a informação dada não tem serventia alguma ao leitor, pois não se sabe a que alto cargo Gancho pensava em se candidatar, ou a que ele se referia como comparativo de boa-educação. Houve também uso de explicitação através da inserção das palavras “bem-educado”, termo que aparece anteriormente no original como *good form*.

O romance de Barrie possui alguns trechos de canções, nem sempre rimadas e, em sua maioria, cantadas por piratas. Por ter um formato diferente do resto do texto, escrito em prosa e com a inserção de diversos diálogos, é curioso observar como essas passagens foram trabalhadas por diferentes tradutores. A canção selecionada aparece quando o Capitão Gancho prepara Wendy e os meninos perdidos para caminhar na prancha do navio pirata:

Texto fonte:

Yo ho, yo ho, the frisky plank,
You walks along it so,
Till it goes down
To Davy Jones below! (Barrie, 1995: 151)

Texto alvo:

Viva a prancha divertida!
Nela vocês vão andar
Para ir servir de comida
Aos grandes peixes do mar! (Barrie/Feist: 175)

Feist adicionou rima em detrimento de parte do sentido da canção, que não deixou de ter conotação trágica, indicando a eminente morte de Wendy e dos meninos perdidos.

5.3. O Peter Pan de Paulo Mendes Campos, Ediouro

A edição publicada pela Ediouro possui uma capa ilustrada e as informações em texto contidas nessa aparecem como segue:

James Barrie
Peter Pan
Tradução e adaptação
Paulo Mendes Campos
Ediouro

O volume possui 104 páginas e apenas uma ilustração traçada em preto e branco na página de rosto; a ilustração é de F. D. Bedford, originalmente publicada na edição de 1911 de *Peter and Wendy*. A primeira orelha do livro tem um pequeno texto sobre o autor da obra e uma foto de Barrie; e a segunda orelha tem informações sobre o tradutor e uma foto de Campos.

A ilustração da capa é de Sigismond Ivanowski e representa a atriz Maude Adams, que foi a primeira a interpretar Peter Pan nos palcos em 1904. Abaixo, seguem uma foto de Maude Adams no palco em 1904 e a capa da edição de *Peter Pan* da Ediouro.

O papel usado nessa edição é de qualidade superior, de gramatura maior do que o padrão usado em publicações de alto-padrão de literatura infanto-juvenil. O volume apresenta 15 capítulos e não 17 como o romance de Barrie, com a clara supressão de 2 capítulos: o de número 3 intitulado *Come Away, Come Away!* E o de número 17 intitulado *When Wendy Grew Up* (Barrie, 1911: v).

O restante dos capítulos também foi resumido, e apesar de não haver elementos paratextuais que expliquem a estratégia de Campos, as informações da capa dessa edição indicam que houve algum tipo de adaptação. De maneira geral, os capítulos são mais curtos, por exemplo, o capítulo 1 do texto de Barrie possui 11 páginas na edição da Penguin e apenas 4 na edição da editora Ediouro, que, além disso, usa uma fonte maior do que a usada pela Penguin.

Percebe-se que a linguagem é mais simplificada, direta e objetiva. Há exclusão de descrições prolongadas e maior ênfase nos diálogos, com a consequente facilitação do texto para o jovem leitor.

5.4. O Peter Pan de Claudia Hartfiel, Prol Editora

A capa desta edição exhibe Peter Pan (centralizado) acompanhado de Wendy e Sininho saindo pela janela do quarto das crianças Darling, mas ainda dentro do quarto. As seguintes informações em texto escrito aparecem:

Coleção Grandes Clássicos

Gênios

James M. Barrie

Ilustrado por Juan Bobillo

Peter Pan

O volume possui 47 páginas e todas as páginas que apresentam a narrativa em texto escrito possuem ilustrações, totalizando 41 ilustrações. Algumas dessas são bem pequenas (2cm x 5cm) e outras chegam a ocupar duas páginas.

A ilustração acima é de Juan Bobillo e transparece bastante do estilo do ilustrador. O traçado é mais criativo do que o que se vê na maior parte das edições exibindo um Peter Pan que lembra um gnomo em função de suas orelhas pontudas. As ilustrações distribuídas pelo volume transmitem uma sensação um tanto sombria, pois todas são escuras, há sempre a predominância de apenas uma cor em cada ilustração e o fundo frequentemente representa um fenômeno da natureza que parece enfurecida, como uma tempestade, um vento forte que carrega folhas, uma neblina ou um redemoinho nas águas do mar. Além disso, o traçado um tanto retilíneo acompanha a contemporaneidade do mangá, um estilo de desenho usado em quadrinhos japoneses, característica que pode ser considerada como interferência que representa mais uma alteridade cultural nesta edição de *Peter Pan*. O fundo, ou cenário, das ilustrações de Bobillo possuem uma iluminação típica do mangá, assim como a sensação de movimento das personagens representadas (Batistella).

No entanto, as cenas escolhidas para serem retradas são as mesmas já desenhadas por tantos outros ilustradores e não trazem nenhuma inovação para o histórico de *Peter Pan* nesse sentido.

Quanto ao texto escrito, pode-se considerar que a narrativa seja apenas um breve resumo dos acontecimentos contidos em *Peter and Wendy*. Contudo, há maior ênfase no que ocorre no início e no final da estória, ou seja, nos eventos que ocorrem em Londres, na casa da família

Darling, e não tanto nas aventuras passadas na Terra do Nunca. A última página da estória, por exemplo, trata do encontro entre Jane, a filha de Wendy, e Peter Pan, um evento omitido por praticamente todas as edições que apresentam versões resumidas e adaptadas da estória.

5.5. O Peter Pan da Todolivro

As versões de *Peter Pan* da editora Todolivro é bastante curta, porém, dependendo da edição, pode ser extremamente barata, o que a torna acessível, além do mais, a grande porcentagem de ilustrações coloridas torna-se muito apelativa para crianças pequenas. Uma dificuldade verificada de imediato ao se analisar as edições da Todolivro se deve à quantidade de diferentes versões encontradas atualmente à venda: tamanho A4 e A5, capa retangular e recortada, publicado isoladamente ou em conjunto com outros títulos infanto-juvenis, com capa dura ou de papel, etc. – são pelo menos nove edições diferentes. Em função disso, a edição escolhida para ser analisada inicialmente neste trabalho de pesquisa é a mais facilmente encontrada em prateleiras de supermercados e a de menor custo (R\$ 1,90 em 2011) e pertencente à coleção chamada *Classic Stars*.

A capa dessa edição exibe uma ilustração de Peter Pan que segue os traços das ilustrações de Walt Disney, porém, altera consideravelmente o padrão de cores. As seguintes informações são exibidas na capa:

Peter Pan
Classic Stars
Todolivro

O volume não possui folha de rosto ou qualquer outro tipo de informação editorial dentro da obra como, por exemplo, uma ficha catalográfica, mas há dois dados encontrados na contracapa:

Ilustrações: Belli Studio

Texto: Cristina Marques

Ou seja, não existe um tradutor, um adaptador, ou um ilustrador identificáveis, e o nome de Barrie não é mencionado em nenhuma parte do volume.

Esta edição possui 16 páginas não numeradas, todas completamente ilustradas, totalizando 9 ilustrações, pois, exceto pela primeira e pela última páginas, cada ilustração ocupa duas páginas. A porcentagem de texto é ínfima e este foi tão alterado que não é mais possível identificar a voz de Barrie ou qualquer outro elemento que pertença à obra original. Segue a reprodução completa do texto escrito encontrado no interior do volume:

p. 1: *Peter Pan* – TODAS AS CRIANÇAS CRESCEM. PETER PAN NÃO. ELE MORA NA TERRA DO NUNCA. JUNTO COM A FADA SININHO FOI VISITAR SEUS AMIGOS: WENDY, JOÃO E MIGUEL.

p. 2: PETER LEVOU-OS PARA CONHECER A TERRA DO NUNCA. COM A MÁGICA DE SININHO ELES SAÍRAM VOANDO. AVISTARAM O BARCO PIRATA, A ALDEIA DOS ÍNDIOS E A MORADA DOS MENINOS PERDIDOS.

p. 5: O CAPITÃO GANCHO VIU PETER PAN E SEUS AMIGOS VOANDO E RESOLVEU ATACÁ-LOS.

p. 6: PETER PAN SALVOU WENDY ANTES QUE ELA CAÍSSE NO CHÃO.

p. 8: OS MENINOS PERDIDOS MORAVAM DENTRO DE UMA ÁRVORE OCA. WENDY CONTOU LINDAS HISTÓRIAS, ELA GOSTOU DOS MENINOS.

p. 10: UM DIA O CAPITÃO GANCHO RAPTOU A PRINCESA DOS ÍNDIOS, MAS PETER PAN APARECEU PARA LIBERTÁ-LA.

p. 11: O CAPITÃO GANCHO FUGIU E O CROCODILO TIC-TAC QUASE O ENGOLIU, MAS ELE ESCAPOU.

p. 13: MAS O CAPITÃO GANCHO NÃO DESISTIU, DESTA VEZ CAPTUROU OS MENINOS PERDIDOS.

p. 15: LEVOU-OS PARA O BARCO PIRATA, DE LÁ ELES SERIAM JOGADOS NO MAR. MAS PETER PAN VEIO SALVAR SEUS AMIGOS. LUTOU COM GANCHO E O DERRUBOU.

p. 16: DE VOLTA AO LAR, WENDY PEDIU QUE PETER PAN FICASSE COM ELES. PETER PAN DISSE NÃO, ELE PREFERIU A TERRA DO NUNCA. ASSIM ELE NUNCA CRESCERIA E PODERIA BRINCAR COM TODAS AS CRIANÇAS SEMPRE.

A narrativa reproduzida acima foi contada em apenas 197 palavras, enquanto que o texto do romance de Barrie possui mais de 47.500 palavras.

Uma diferença curiosa relacionada ao enredo encontrada nesta edição refere-se à habitação de Peter Pan e dos meninos perdidos na Terra do Nunca. Enquanto J. M. Barrie os coloca em uma casa subterrânea e Walt Disney lhes dá uma caverna, aqui eles moram “dentro de uma árvore oca” (Todolivre, Classic Stars: 08). Outro elemento que chama a atenção é o nome do crocodilo “TIC TAC”, pois Monteiro Lobato o havia chamado de “tique-taque” (Lobato, 1995:21).

Outro elemento visual curioso se refere não só à quantidade de texto escrito, mas à tipografia utilizada. Exceto pelo título exibido na capa e novamente na primeira página do volume, o texto foi inteiramente impresso em letras capitais. Kress diz que “[...] writing is itself a form of visual communication”, (Kress, 2006: 17) e ao se tratar das escolhas relacionadas à fonte e ao tamanho das letras, pontuação, comprimento das sentenças, localização e distribuição dos parágrafos na página também há que se falar em transmissão de significado. As escolhas, em termos visuais, feitas neste volume diferem enormemente daquelas feitas na maioria das obras analisadas neste trabalho, com exceção da edição publicada pela Editora Girassol, analisada abaixo. Ainda de acordo com Kress, fazem parte da interpretação do texto e da ilustração presentes em uma página as:

[...] stylistic choices in relation to writing, choices of font (though for any one publishing house there might not have been choice), the framings of the text through syntax (marked by punctuation) and in text (marked by paragraphing, for instance), and by layout in spacings, as well as the frame around the ‘densely printed page’ (Reading Images, 1996). (Kress, 2004)

De acordo com as regras de comunicação visual existentes no mundo ocidental, há uma ordem de importância daquilo que é colocado na página, ou seja, da esquerda para a direita e de cima para baixo (Kress, 2006: 4). Já que a direção da escrita varia de uma cultura para outra, o layout da página carrega significado em função disso e a distribuição das informações através das páginas determina o grau de importância daquilo que está sendo dito ou exibido. Considerando-se o *Peter Pan* da Todolivre, temos que afirmar que as principais informações são transmitidas através das ilustrações, o elemento que recebe maior destaque nesta edição. Ainda de acordo com Kress:

The written text – as indeed the spoken – forces the reader (and the listener) to stick to its order: the elements have to be read in the sequence in which they occur. That is not the case, or far less so, with the image text. Yes, the elements are there in certain spatial relations, but how the reader reconstitutes them is largely up to the reader. The order of the written text is fixed; the order of the image text is (relatively) open. (Kress, 2004)

No caso em voga, as ilustrações ocupam todas as páginas do livro e não deixam nenhum espaço em branco. O texto escrito é organizado em parágrafos curtos impressos sobre as ilustrações, sempre colocados no topo das páginas e, no mais das vezes, apenas uma das páginas duplas de ilustrações possui texto, reforçando as regras do padrão visual ocidental citadas por Kress. Diferente do que ocorria à época de Barrie, nos dias de hoje os textos infanto-juvenis tendem a ser altamente ilustrados. A importância dessas ilustrações como transmissoras de significado podem ser fundamentadas pela teoria de Jakobson sobre transposição intersemiótica (Jakobson: 139).

A ínfima quantidade de texto escrito e, portanto, a falta de detalhes da narrativa, poderia significar que se assume que o enredo é sabido pelos leitores, mesmo que eles sejam jovens demais para terem tido qualquer tipo de contato com a história original anteriormente, ou até mesmo para terem assistido ao desenho animado de Walt Disney. Se assumirmos que todos sabem as principais partes do enredo de *Peter Pan*, o conteúdo da história não precisa trazer muitos detalhes para o leitor, e o volume começa a receber tratamento de brinquedo² ao invés de livro.

² Livros-brinquedos são livros impressos em materiais mais resistentes, frequentemente plástico ou tecido, ou que possuem elementos que possibilitam maior interatividade entre a criança e a história narrada, como quebra-

No entanto, se existe um texto fonte utilizado como ponto de partida para o desenvolvimento da edição publicada pela editora Todolivro, tal fonte seria inevitavelmente a versão de *Peter Pan* de Walt Disney, sobretudo no que tange às ilustrações. Esta é uma das cenas mais conhecidas do filme de Walt Disney extraída do DVD (DVD, Disney, 1953/2007):

E esta é uma das ilustrações encontradas no interior da edição de *Peter Pan* da editora Todolivro, coleção Clássicos Todolivro (Clássicos Todolivro: 2-3):

cabeças, adesivos, recursos sonoros, etc. A resistência de tais materiais permite que livros-brinquedos sejam manipulados por crianças pequenas sem que estragos ocorram, como o que poderia acontecer com um livro de papel, como páginas amassadas e/ou rasgadas, formação de orelhas, e assim por diante. Com a existência de um livro impresso em papel de custo bem baixo disponível no mercado, a criança recebe a possibilidade de ter contato com um objeto fisicamente mais semelhante a um livro sem necessariamente receber lições sobre o cuidado devido ao objeto e pode aprender com seus próprios erros, pois a perda não é significativa.

Ao compararmos ambas as imagens as semelhanças ficam bastante evidentes. A posição e distribuição das personagens no papel é diferente, mas o cenário de fundo, o formato da ilha, o posicionamento do navio pirata e da tribo indígena na ilha são extremamente próximos.

Partindo-se das passagens da narrativa de 1911 de Barrie, pode-se verificar como se deram as respectivas transmutações intersemióticas na refração de Walt Disney, assim como é possível observar a latente influência que a edição da Todolivro sofre da refração de Disney.

Os exemplos mais visíveis dizem respeito às características físicas das personagens, principalmente no que tange às suas vestes. Como foi visto anteriormente ao se estudar a personagem Peter Pan a partir do romance de Barrie, o autor costuma descrever suas personagens muito brevemente, mas ainda assim é possível extrair informações suficientes para transformá-las em ilustrações.

Vejamos, primeiramente, aquilo que Peter Pan vestia de acordo com a descrição dada pelo autor do texto original e tomada pela maior parte dos ilustradores como vestimentas típicas ou padrão de Peter Pan:

He was a lovely boy, *clad in skeleton leaves and the juices that ooze out of trees* but the most entrancing thing about him was that he had all his first teeth. (Barrie, 1995: 11) (itálicos meus)

Quando Walt Disney produziu sua versão de *Peter Pan*, Peter vestia roupas verdes feitas de tecido, e não de folhas. Na edição publicada pela Todolivro, Peter está usando roupas extremamente similares às do Peter Pan de Walt Disney em termos de traçado e desenho, mas as cores diferem: desta vez ele aparece com uma camisa amarela de gola verde, calça e chapéu cor de laranja, e sapatos azuis.

Em outra passagem, Barrie enfatiza que Wendy usava uma camisola branca quando ela conheceu Peter e, evidentemente, essa era a roupa que ela estava usando durante a jornada até a Terra do Nunca:

“Hullo, Wendy,” he said, not noticing any difference, for he was thinking chiefly of himself; and in the dim light her *white dress* might have been the *nightgown* in which he had seen her first. (Barrie, 1995: 182) (itálicos meus)

Disney vestiu Wendy com um vestido rosa e, ao contrário do texto original, ela nunca troca de roupas. A Todolivro alterou a cor do vestido para roxo, mantendo alguns detalhes em rosa, contudo, mais uma vez, o estilo do vestido e o traçado são praticamente os mesmos daqueles usados por Walt Disney.

As vestes de Sininho também são descritas quando ela é apresentada ao leitor do romance de Barrie:

It was a girl called Tinker Bell *exquisitely gowned in a skeleton leaf, cut low and square*, through which her figure could be seen to the best advantage. (Barrie, 1995: 23) (itálicos meus)

Walt Disney lhe dá um vestido curto e verde feito de tecido, o que é mantido pelo Todolivro sem alteração alguma.

Evidentemente, todas as grandes mudanças que a obra de Barrie sofreu foram introduzidas por Walt Disney e, portanto, foram apenas reproduzidas, copiadas e/ou mantidas pela Todolivro, demonstrando o poder que a obra de Walt Disney tem de influenciar o mercado de literatura infanto-juvenil.

Algumas das publicações de *Peter Pan* da Todolivro que foram analisadas, como *Peter Pan – Classic Stars*, *Peter Pan – Clássicos Recortados* e *Peter Pan – Clássicos Cintilantes* (capa acima) não fornecem dados bibliográficos suficientes. A capa traz apenas três informações: o título (“Peter Pan”), a coleção (“Classic Stars”, “Clássicos Recortados” ou “Clássicos Cintilantes”), e a editora (“Todolivro”). E a contracapa exhibe algumas outras informações, quais sejam, “Ilustrações: ©Belli Studio. Texto: Cristina Marques. IMPRESSO NO BRASIL”. A ausência de folha de rosto é comum a todas as edições e não é possível identificar com precisão nem mesmo o ano das publicações, informação que pôde ser obtida apenas através dos sites de livrarias.

O mesmo ocorre com a coletânea de contos da Todolivro: uma edição de capa dura acolchoada com 25 clássicos da literatura infantil adaptados e ilustrados. O conto *Peter Pan* é idêntico ao publicado individualmente, mas condensado em 9 páginas, pois concentra duas ilustrações em algumas das páginas; e as informações fornecidas a respeito da edição são as mesmas apontadas acima.

Entretanto, uma edição de *Peter Pan* um pouco diferente foi publicada pela editora Todolivro em 2009: um livro de capa dura pertencente à *Coleção Grandes Aventuras*. Quanto às ilustrações e ao texto escrito, nada foi alterado. Segue uma imagem da capa dessa nova edição da Todolivro:

E estas são as informações dadas na capa por escrito:

J. M. Berrie [sic]

Peter Pan

Todolivro

No entanto, esse volume traz novas informações bibliográficas e a respeito da obra e sua história. Neste volume, pela primeira vez, o autor da obra foi reconhecido, mas seu nome não foi escrito corretamente na capa (na parte interna do volume a grafia está correta). Ao abrir o livro, encontra-se uma página de rosto com as seguintes informações adicionais: “Texto adaptado Roberto Belli / Ilustrações Belli Studio / Revisão Helena Cristina Lübke / Blumenau, 2009”. E a última página do volume apresenta um texto adicional sob o título “Peter Pan” com uma introdução de um parágrafo sobre a estória narrada que se inicia assim:

Peter Pan é um menino que nunca cresce. Na Terra do Nunca, lugar onde mora, apronta mil e uma, junto com a Fada Sininho, sua melhor amiga. (Todolivro, 2009)

E na segunda metade da página, sob o título “James Matthew Barrie (1860-1937)” é apresentado um apanhado sobre a vida e a obra do criador de Peter Pan.

5.6. O Peter Pan da Editora Girassol

A capa da edição publicada pela Editora Girassol mostra Peter Pan e Wendy sobrevoando o navio pirata do Capitão Gancho. Assim como a edição da editora Todolivro, a edição da editora Girassol possui um padrão de ilustração que segue o traçado das ilustrações de Walt Disney, alterando, novamente, as cores usadas em tais ilustrações. As seguintes informações são exibidas na capa:

Clássicos Ilustrados

Peter Pan

Girassol

Nenhuma outra informação editorial é apresentada na contracapa do livro e não há folha de rosto.

O volume possui 16 páginas não numeradas e completamente ilustradas, incluindo 11 ilustrações e não havendo nenhuma parte da página em branco. Mais uma vez, o texto fica sobreposto à imagem. A quantidade de texto escrito é extremamente pequena e não representa adequadamente os originais de Barrie e nem mesmo a versão cinematográfica de Walt Disney, fazendo com que a voz do autor seja completamente apagada.

A ilustração acima exhibe a mesma cena representada pela edição da editora Todolivro analisada no subcapítulo anterior. Ao comparar esta ilustração com a cena extraída do longa-metragem *Peter Pan* de Disney, nota-se que há um recorte da ilha usada como fundo da cena, porém tanto a tribo indígena como o navio pirata continuam presentes. Além disso, nessa ilustração, o posicionamento das personagens está mais próximo daquele representado por Walt Disney, que também as mostra voando.

O que ocorre tanto com a edição da editora Girassol como com a edição da editora Todolivro é que houve uma série de releituras da estória através de um grande número de traduções, adaptações e refrações de *Peter Pan* pré-existentes ao lançamento desses volumes que acarreta uma experiência textual acumulada. Ou seja, essas edições são refrações de outras refrações, mais latentemente refrações do filme *Peter Pan* de Walt Disney e as outras refrações publicadas, criadas, lançadas e/ou vendidas pela Walt Disney Company. Lefevere trata desse assunto em “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature” ao explicar a sua teoria sobre traduções enquanto refrações da obra original:

Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum. (Lefevere: 240)

Os textos de Barrie geraram um espectro inicial causando a produção de diversas refrações até chegar ao filme de 1953 de Walt Disney. A seguir, o filme de Disney gera um segundo espectro que causa a produção de um número ainda maior de refrações. Tantas são as refrações acumuladas que não é mais possível identificar o ponto inicial dos espectros e determinar qual refração antecede às outras. De acordo com Bandia, tais edições usam “a form of translating which is not totally traceable to its ‘original’, given that the original for the most part only serves as inspiration to the writer” (Bandia, 2006: 357), sendo que, no caso estudado neste trabalho, pode-se considerar que o original seja quaisquer das obras de Barrie ou o desenho animado da Disney.

5.7. Peter Pan de Ana Maria Machado, Editora Salamandra

Após décadas de publicações semelhantes às descritas acima, houve uma tentativa de restabelecer o livro de Barrie como original novamente no Brasil quando Ana Maria Machado embarcou na tradução da estória completa a fim de que esta estivesse disponível no mercado em 2006. Ana Maria Machado é membro da Academia Brasileira de Letras desde 2003 e já recebeu diversos prêmios, entre eles, o maior reconhecimento na área de literatura infantil, o

Prêmio Hans Christian Andersen, em 2000. Essa tradução apenas foi encomendada pela Editora Salamandra devido ao fato de que a sequência oficial de *Peter Pan*, intitulada *Peter Pan in Scarlet* (*Peter Pan em Escarlate*) escrita por Geraldine McCaughrean estava para ser lançada em 2006. A Salamandra já havia adquirido os direitos de publicação dessa obra e poderia tirar proveito de uma sagaz estratégia de marketing: publicar ambas as histórias em anos consecutivos. Maria Luiza Newlands Silveira traduziu a sequência que foi disponibilizada no mercado interno em 2007.

A edição da Salamandra tem uma capa bastante colorida e atrativa, exibindo o rosto de Peter Pan, a fada Sininho e o navio pirata do Capitão Gancho ao fundo. Esta é a capa da edição de *Peter Pan* publicada pela Editora Salamandra:

As informações fornecidas na capa são as seguintes:

J. M. Barrie

Peter Pan

Tradução integral de Ana Maria Machado

Salamandra

O volume possui 257 páginas e apenas 9 ilustrações coloridas, além de 2 pequenas ilustrações em preto e branco colocadas na página de rosto e na página do índice. As ilustrações são de Fernando Vicente, informação colocada na página de rosto e na página da ficha catalográfica.

Apesar de ser uma edição ilustrada, não existem muitos elementos que possibilitem uma discussão aprofundada em termos de transposição intersemiótica (Jakobson). Sem embargo, ainda podemos afirmar que as ilustrações não se assemelham ao padrão de ilustrações de Walt Disney em absolutamente nenhum aspecto. Esta é a ilustração de Peter Pan conforme desenhado por Fernando Vicente (Barrie/Machado: 169):

Apesar de ser uma tradução bastante fluente, um aspecto importante a ser considerado ponderando-se a faixa etária do público alvo dessa edição refere-se aos itens culturais que foram transferidos de forma bastante direta do texto fonte para o texto alvo. Além disso, praticamente não existem cortes ou pontes e certamente não há que se falar em purificação da estória como no caso da versão de Walt Disney. Pode-se perceber que a cultura e realidade inglesas da época em que a estória se passa são representadas nesta tradução, e a edição não é apenas mais uma das bem aceitas transferências da versão americanizada da estória conforme a mencionada anteriormente.

Para entender as estratégias de tradução utilizadas por Machado, um número de excertos foi selecionado abaixo a título exemplificativo para demonstrar como esses elementos culturais foram transportados para o português brasileiro e que tipo de adaptação se fez necessária.

Liza, a mulher que trabalha na casa da família Darling, prepara um “Christmas pudding” (Barrie, 1995: 35) em uma das cenas, que é uma sobremesa tipicamente servida na época do natal no Reino Unido. Não existe nenhuma sobremesa equivalente a essa no Brasil, mas Machado entregou-a como “pudim de natal” (Barrie/Machado: 54) em português. “Pudding” não é “pudim”, mas por não haver nenhum registro da existência de um “pudim de natal” em nenhuma parte do Brasil, este é um elemento cultural que intrigará o leitor, ainda que levemente, ao tentar entender o que viria a ser exatamente essa sobremesa.

No entanto, essa estratégia não pôde ser usada em outras partes do texto, pois se o fosse a referência cultural seria completamente perdida quando adaptada. Ao descrever os índios que habitavam a Terra do Nunca, Barrie emprega uma palavra que faz referência a uma ferramenta específica usada por tribos norte-americanas:

Texto fonte: They carry tomahawks and knives [...]. (Barrie, 1995: 56)

A palavra *tomahawks* não significaria nada para a maior parte dos leitores brasileiros, que não conhecem o modo de vida dos indígenas norte-americanos de forma suficientemente profunda, portanto, Machado optou por usar um termo mais abrangente e que englobaria a ferramenta especificamente mencionada e, ao mesmo tempo, evitaria a perda da referência, vejamos como o termo foi entregue em português:

Texto alvo: Carregam machados e facas [...]. (Barrie/Machado: 81)

Machado também precisou adaptar algumas expressões idiomáticas para o contexto brasileiro, e a forma mais prática de se fazer isso era encontrar uma expressão equivalente que já existisse dentro da cultura alvo, considerando-se sua conotação atual. Se ela optasse por uma tradução literal, o texto não apenas causaria estranhamento, mas também não haveria transferência alguma de significado e o leitor seria absolutamente incapaz de entender a passagem, como o que ocorre no exemplo abaixo:

Texto fonte:

[...] when the pirates and the lost boys meet they merely bite their thumbs at each other. (Barrie, 1995: 51)

Texto alvo:

[...] quando os meninos perdidos e os piratas se enfrentam, só botam a língua de fora uns para os outros. (Barrie/Machado: 75)

Em “Translating Cultural Intertextuality in Children’s Literature”, Belén González Cascallana diz que os textos estão inseridos em um contexto cultural e transportar informações culturais pode ser mais difícil do que transportar aspectos linguísticos (Cascallana). Machado obteve sucesso ao fazer tal passagem, pois ela encontrou uma expressão idiomática de uso corrente na língua portuguesa que transmite a ideia da hostilidade existente entre meninos perdidos e piratas.

Diferentemente de Walt Disney e da maioria das adaptações existentes para jovens leitores no Brasil, Machado optou por não purificar o texto. Ela traduziu todas as passagens, incluindo as que contêm referências sexuais e de violência, o que proporciona ao leitor uma sensação agradável de ler um texto que não foi censurado. A sentença selecionada abaixo exemplifica tal escolha:

Texto fonte:

After a time he fell asleep, and some unsteady fairies had to climb over him on their way home from an orgy. (Barrie, 1995: 75)

Texto alvo:

Algumas fadas meio cambaleantes que voltavam de uma orgia tiveram que passar por cima dele para chegar até em casa. (Barrie/Machado: 108)

Lírio Selvagem, membro da tribo Piccaninny que habita a Terra do Nunca, fala um inglês distorcido; sua linguagem faz parte do estereótipo construído em torno dos peles-vermelhas ao longo de séculos, e tais características linguísticas são repetidamente representadas em *Peter and Wendy*. Os trechos que exibem a fala de Lírio Selvagem foram traduzidos para um registro do português brasileiro que também seria considerado como o registro falado pelos

nativos de todas as Américas, ou, conforme Barrie coloca, pelos índios. Esse ponto de vista em relação aos nativos-americanos não era considerado preconceituoso nem à época de Barrie nem à época de Walt Disney, dado que o desenho animado manteve esse aspecto da obra. Segundo Amorim: “O tradutor recria não aquilo que seria a marca de uma “expressividade autêntica” do Outro, mas uma visão ou leitura comprometida com estereótipos já cristalizados, em sua própria cultura, em relação ao Outro.” (Amorim: 38)

A seguinte passagem mostra que Machado não apenas optou por uma tradução direta que manteria a oralidade estereotipada da personagem, mas que a linguagem que ela usa é ainda mais distorcida do que a do original, criando ênfase:

Texto fonte:

“Me Tiger Lily,” that lovely creature would reply: “Peter Pan save me, me his velly nice friend. Me no let pirates hurt him.” (Barrie, 1995: 105)

Texto alvo:

– *Mim Lílio Selvagem* – respondia a adorável criaturinha. – *Peter Pan me salva, mim sua glande amiga. Mim não deixar pilatas machucar ele.* (Barrie/Machado: 149) (itálicos do original)

Um dos raros casos de exclusão de uma passagem existente no romance de Barrie ocorre quase no final do livro, pouco antes da morte do Capitão Gancho, quando ele discute bom-tom (*good form*) com Peter Pan. O narrador conta um pouco sobre as memórias de Gancho relativas a bom-tom e a seguinte frase aparece:

He remembered that you have to prove you don’t know you have it before you are eligible for Pop. (Barrie, 1995: 143)

Pop, ou *Eton Society*, é uma sociedade exclusiva, cheia de privilégios concedidos aos seus membros, que são alunos da Eton College. Explicar todas as ideias representadas por “Eton” e “Pop” evidentemente exigiria notas de rodapé, um artifício não recomendado em livros para jovens leitores e não usado por Machado nenhuma vez na sua tradução de *Peter Pan*. Portanto, resta manifestadamente explicado porque Machado optou por excluir por completo tal sentença da estória (Barrie/Machado: 200).

Diferentemente do que ocorre no texto de Barrie, Machado optou por inserir rimas na sua versão da canção pirata:

Texto fonte:

Yo ho, yo ho, the frisky plank,
You walks along it so,
Till it goes down
To Davy Jones below! (Barrie, 1995: 151)

Texto alvo:

- Ho-ho, ho-ho, a prancha dura
te leva ao fim do mundo.
O mar é tua sepultura,
com o diabo lá no fundo... (Barrie/Machado: 211)

O sentido dos versos ficou próximo do original e a forma com que *Davy Jones* foi entregue, com o uso do termo “diabo”, faz com que o sentido desejado seja transmitido sem que, mais uma vez, notas explicativas se façam necessárias. *Davy Jones* faz parte de um mito desconhecido do público brasileiro, a não ser pela recente série de filmes *Piratas do Caribe*, que usa o nome para uma personagem que possui características semelhantes às de Davy Jones originário do mito.

A literatura infanto-juvenil possui um alto grau de tolerância em relação a itens culturais estrangeiros que permeiam o texto e há um esforço natural para se evitar o uso de elementos paratextuais, como notas de rodapé e outros comentários. Além disso, existe na literatura infanto-juvenil uma interface com a oralidade que é mais latente do que normalmente se espera da maior parte das obras escritas para o público adulto. Essas três características são visíveis na tradução de Machado.

5.8. O novo Peter Pan de Monteiro Lobato, Editora Globo

Em 2007, a Editora Globo relançou alguns trabalhos de Monteiro Lobato, incluindo *Peter Pan* e essa edição exhibe dados bibliográficos da obra de forma diferente do que se vinha fazendo anteriormente em seus livros, como, por exemplo, o crédito ao autor do original na ficha catalográfica. A capa da edição traz as seguintes informações escritas:

Peter Pan
Monteiro Lobato
Ilustrações de Fabiana Salomão
De acordo com a nova ortografia da Língua Portuguesa
Editora Globo

E esta é uma imagem da mencionada capa:

A ilustração da capa é bem diferente das ilustrações das edições anteriores, figurando Peter Pan ao centro, além do Capitão Ganchô, dos irmãos Darling e dos meninos perdidos dentro do navio pirata e nenhuma personagem do Sítio aparece. As ilustrações são de Fabiana Salomão, nome que recebe bastante destaque, com uma fonte apenas um pouco menor do que as usadas

para o título e para o nome de Monteiro Lobato. Além disso, a segunda orelha do livro tem dados biográficos da ilustradora.

A primeira orelha do livro explica, pela primeira vez, a intenção de Lobato ao publicar *Peter Pan* e outros títulos da mesma coleção:

Em sua obra infantil Monteiro Lobato adaptou alguns clássicos da literatura para o universo do Sítio do Picapau Amarelo. (Lobato, 2009: aba)

Além disso, o livro possui uma introdução de 2 páginas sobre a vida e a obra de Monteiro Lobato com fotos dele e uma imagem da capa de sua 1ª edição de *Peter Pan* de 1930. Depois há uma página que explica sobre o momento em que Lobato decidiu “adaptar a história de *Peter Pan*” (Lobato, 2009: 9) e é dada ênfase para o fato de que este *Peter Pan* se trata de um conto de Dona Benta. Antes da história ser iniciada, há outro título, isolado em uma página ilustrada: *Peter Pan – a história do menino que não queria crescer contada por Dona Benta* (Lobato, 2009: 11).

A narrativa permanece a mesma das edições publicadas anteriormente, sem alterações. Porém, notam-se grandes mudanças em relação às ilustrações. Na maior parte das ilustrações continuam figurando personagens do Sítio, no entanto, as personagens de Barrie recebem mais destaque. Peter Pan e Sininho são fisicamente muito parecidos: ambos usam roupas verdes de traços semelhantes e têm cabelos ruivos.

Apesar das ilustrações serem atrativas e diferentes das ilustrações publicadas em outras edições de *Peter Pan* de Lobato, é impossível não notar a influência das ilustrações de Walt Disney: os meninos perdidos usam as mesmas roupas desenvolvidas por Walt Disney, ficando apenas com o rosto para fora, dado que nunca foi fornecido por Barrie; tanto o traçado como as cores das roupas do Capitão Gancho, seu cabelo e nariz, são extremamente semelhantes aos desenvolvidos por Disney e assim por diante. A maior inovação da ilustradora parece estar na sua releitura das personagens de Monteiro Lobato, o que mostra a dificuldade que as pessoas têm de se desprender da imagem do Peter Pan gerada por Walt Disney.

5.9. Peter Pan em pop-up: Publifolha e Ciranda Cultural

Duas edições de *Peter Pan* com pop-ups foram recentemente lançadas no Brasil. São volumes extremamente atrativos em função da tecnologia usada, especialmente para crianças pequenas, apesar de serem edições que somente são recomendadas para crianças maiores de três anos de idade. A novidade e a tecnologia de ponta em forma de papel tornam essas as edições mais caras dentre as disponibilizadas no mercado interno: o custo da edição lançada pela Publifolha é de R\$ 69,90 e o da Ciranda Cultural é de R\$ 59,90 (dados coletados em maio de 2011). Assim como muitas outras edições de *Peter Pan* à venda hoje no mercado interno, os dois trabalhos em voga neste subcapítulo são impressos na China, o que possivelmente torna o processo de produção menos custoso. Esta é a capa da edição de *Peter Pan* da Publifolha:

E a capa dessa edição exhibe os seguintes dizeres:

Peter Pan

Adaptação em pop-up da obra de J. M. Barrie's recontada por Robert Sabuda

Publifolha

Impossível não notar o erro presente na capa: a manutenção dos signos ‘s após o nome do autor, resquício do conteúdo do livro de partida e indicação de tradução da adaptação. Seja um erro de tradução ou de revisão, ao ponderar-se o valor cobrado por um volume desta edição, um erro que seria considerado inaceitável em condições normais torna-se ainda mais inadmissível.

Esse volume possui 6 páginas duplas principais com pop-ups grandes e 6 livretos internos adicionais acoplados a cada uma das páginas duplas, cada livreto possui uma média de 3 páginas, todas com pop-ups. Nenhuma página é numerada e a porção em texto escrito é bastante curta, constituída basicamente de diálogos.

Algumas informações editoriais constam da contracapa do volume, pois internamente não há espaço para incluí-las em função das ilustrações e pop-ups. A adaptação foi feita por Robert Sabuda para a edição inglesa e o volume foi “Publicado originalmente em 2008 pela Simon and Schuster UK Ltda., Londres”. A Publifolha adquiriu os direitos para publicar a obra que foi lançada no Brasil em 2009, com tradução de Bruno Salerno Rodrigues.

Passando-se para a edição publicada pela Ciranda Cultural, verifica-se que além de ser um livro com pop-ups é também um livro sonoro. Esta é uma imagem da capa da edição seguida do texto escrito nela contido:

Uma História Clássica em um Livro Sonoro e com Pop-Up

Ciranda Cultural

Peter Pan J. M. Barrie e Paul Hess

Recontado por Libby Hamilton

Cada página dupla deste livro possui um pop-up grande, mais simples do que os da edição analisada acima, totalizando sete páginas duplas com pop-ups. Cada par de páginas apresenta um quadrado com texto escrito no canto de uma das páginas, novamente, um texto bastante sintético.

As informações editoriais estão localizadas na contracapa pelo mesmo motivo da edição anterior: não há espaço para tanto na parte interna do volume, preenchido de pop-ups ilustrados. O livro foi “publicado pela primeira vez no Reino Unido em 2009 por Templar Publishing” com adaptação de Libby Hamilton. A Ciranda Cultural adquiriu os direitos para publicá-lo no Brasil e a tradução de Silvio Antunha chegou às livrarias ainda em 2009.

A Ciranda Cultural também possui outra edição de *Peter Pan* bem mais simples, vendida pelo valor de R\$ 2,90 (2011), possibilitando que a editora atinja dois tipos de público completamente diferentes em função de sua posição sócio-econômica.

5.10. Peter Pan de Rodrigo Breunig, L&PM

A editora L&PM lançou uma tradução com o texto integral de duas obras de Barrie relacionadas a Peter Pan em 2011. A capa da edição expõe as seguintes informações:

J. M. Barrie

Peter Pan

Peter e Wendy seguido de Peter Pan em Kensington Gardens

L&PM Pocket

O volume publicado no formato de livro de bolso possui 256 páginas sem ilustrações, exceto pela ilustração da capa elaborada por Michael Nicholson:

A primeira página do volume traz uma pequena biografia de Barrie. A folha de rosto informa que a tradução é de Rodrigo Breunig, mas não é dado destaque para seu trabalho como acontece em outras traduções integrais. O texto de *Peter e Wendy* começa na página 9 e termina na página 175. De modo geral, a linguagem é um tanto formal, o que denota a possibilidade do tradutor ter se influenciado pela antiguidade ou estilo do texto de Barrie.

A título comparativo, seguem apreciações sobre como foram entregues as traduções de alguns dos mesmos trechos analisados nas traduções de *Peter Pan* de Hildegard Feist publicada pela Companhia das Letrinhas e de Ana Maria Machado publicada pela Editora Salamandra.

A solução de tradução para o termo *tomahawks* (Barrie, 1995:56) foi a mesma utilizada por Machado, ou seja, a generalização. Enquanto que na edição da Salamandra o termo escolhido foi “machados” (Barrie/Machado: 81), a edição da L&PM optou por “machadinhas” (Barrie/Breunig: 60). Novamente, não houve perda do sentido e a solução parece adequada.

A linguagem de *Tiger Lily* merece certa atenção. A tradução do nome dessa personagem pode ser considerada padronizada, já que a maioria das obras adota a forma “Lírio Selvagem” em

português, com a importante exceção do nome dado à personagem por Monteiro Lobato, qual seja, Pantera Branca (Lobato, 1995: 18). No entanto, Breunig o modifica e a personagem passa a ser chamada de “Flor de Lírio-Tigre”, trazendo pela primeira vez o termo “Tigre” para uma versão em português brasileiro e fazendo uso de explicitação através do termo “Flor” (Vinay & Darbelnet: 128).

Quanto ao registro de inglês usado pela personagem em função do estereótipo indígena do qual Barrie faz uso, a opção de Breunig é diferente. Comparemos os excertos:

Texto fonte:

“Me Tiger Lily,” that lovely creature would reply: “Peter Pan save me, me his velly nice friend. Me no let pirates hurt him.” (Barrie, 1995: 105)

Texto alvo:

– Eu Flor de Lírio-Tigre – aquela adorável criatura afirmava – Peter Pan me salva, eu sua amiga muito boa. Eu não deixa pirata machucar ele. (Barrie/Breunig: 103)

Como se pode observar, Breunig manteve a estrutura frásica truncada e com incorreções gramaticais, porém não utilizou recursos de troca de fonemas como o existente no original e também utilizados na tradução de Machado para enfatizar a fala distorcida da personagem.

Ocorre um problema quando do cotejo entre uma expressão idiomática presente no texto de Barrie e a tradução dada por Breunig:

Texto fonte:

[...] when the pirates and the lost boys meet they merely bite their thumbs at each other. (Barrie, 1995: 51)

Texto alvo:

[...] quando os piratas e os meninos perdidos se encontram eles apenas mordem os próprios polegares, de raiva. (Barrie/Breunig: 56)

Não houve nenhuma tentativa de adaptação da expressão para o contexto brasileiro, nem pelo uso de uma expressão equivalente existente na cultura alvo, nem através de explicações

(inseridas no corpo do texto ou adicionadas em nota de rodapé ou o equivalente) e a conotação e o sentido da expressão acabam por ser completamente perdidos. A opção por uma tradução literal causa, em um primeiro momento, estranhamento ao leitor, e por fim, não transfere o significado da passagem, o que impede a apreensão do fato ocorrido no texto pelo leitor. O tradutor ainda adicionou um comentário explicativo ao final da frase: “de raiva”. No entanto, mesmo com o uso de tal técnica, o real sentido da expressão não foi transmitido.

Seguindo os passos de Walt Disney, Breunig preferiu adotar certo grau de purificação em seu texto, fato um tanto surpreendente dado que o público alvo das edições de bolso da Editora L&PM é adulto e questões que envolvem violência e sexualidade não deveriam incomodar. Vejamos como ele entregou a sentença anteriormente selecionada:

Texto fonte:

After a time he fell asleep, and some unsteady fairies had to climb over him on their way home from an orgy. (Barrie, 1995: 75)

Texto alvo:

Depois de um tempo, ele pegou no sono, e algumas fadas cambaleantes, voltando para casa depois de uma festa desenfreada, precisaram passar por cima de seu corpo. (Barrie/Breunig: 77)

E por fim, a passagem que menciona Pop e que Machado preferiu excluir de seu texto, foi mantida por Breunig. Ele adaptou o trecho excluindo o termo “Pop” e substituindo-o por uma explicação de sua função no contexto da estória narrada:

Texto fonte:

He remembered that you have to prove you don't know you have it before you are eligible for Pop. (Barrie, 1995: 143)

Texto alvo:

O capitão se lembrou de um fato: para poder ser admitido no mais seletivo e prestigioso clube da escola, você precisa provar que não sabe que possui boas maneiras. (Barrie/Breunig: 137)

Além da explicitação mencionada acima, também houve explicitação através da repetição dos termos “boas maneiras” (*good form*) que aparecem em outras sentenças antes do trecho transcrito acima e não nele. A explicação inserida no lugar de “Pop” satisfaz o leitor em termos de legibilidade do texto, porém ainda faltam informações, o que pode incomodar leitores mais atentos que questionem a que clube e a que escola o narrador está se referindo, levando-se em conta que tais dados não são fornecidos em nenhum outro momento da narrativa. Conforme afirmado previamente, esse é o tipo de explicação que só caberia em uma nota de rodapé ou equivalente, principalmente considerando-se que esta é uma edição para adultos. Além de explicar as ideias representadas por “Eton” e “Pop” no contexto da cultura de partida, o tradutor poderia destacar que além do Capitão Gancho, os irmãos Llewelyn Davies também estudaram em Eton.

Como nas traduções de Machado e Feist, Breunig também optou por utilizar rimas na sua tradução da canção pirata. É bastante provável que isso se dê pela facilidade de se trabalhar rimas simples em língua portuguesa:

Texto fonte:

Yo ho, yo ho, the frisky plank,
You walks along it so,
Till it goes down
To Davy Jones below! (Barrie, 1995: 151)

Texto alvo:

Eia, prancha picaresca,
Tão boa de caminhar.
Você cai e todos caem
No inferno do fundo do mar! (Barrie/Breunig: 144)

O sentido da canção em português ficou próximo do sentido do texto original. O termo “inferno” é uma generalização que permite manter resquícios do mito que cerca Davy Jones.

6. Conclusão

Em vista do exposto, entende-se que entre 1953 e 2005 a norma ao se traduzir ou adaptar *Peter Pan* no Brasil era usar o *Peter Pan* da Disney como parâmetro, principalmente no que tange às ilustrações. Algumas edições diferenciadas buscaram um resgate dos originais de Barrie entre 2006 (Editora Salamandra) e 2011 (L&PM), no entanto, isso não significa que a norma pré-existente a esse período deixou de ser aplicada. Pelo contrário, inúmeras edições continuam a ser lançadas anualmente seguindo os mesmos padrões aplicados anteriormente. Este é um caso em que uma tradução obteve uma posição mais central no cânone literário de um polissistema do que o próprio original, chegando até mesmo a atingir status de original na cultura alvo. Tão grande é o poder do desenho animado da Disney que a visão de Peter Pan apreendida pelo mundo ocidental de maneira geral atualmente é a imagem do Peter Pan criado por Walt Disney no início da década de 1950.

Belén Gonzalez Cascallana explica que existe uma tendência de estrangeirizar os textos traduzidos para crianças atualmente, conforme o que foi visto na tradução de *Peter Pan* de Ana Maria Machado:

[...] translators of children's literature "primarily aim to stay close to the STs and to expose the target child audience to the experience of the foreign text. (Cascallana: 108)

O resultado final produzido tende a ser um texto que combina duas estratégias, quer dizer, os tradutores tentam encontrar um ponto de equilíbrio entre estrangeirização e domesticação, um meio termo que seja legível e que, ao mesmo tempo, enriqueça a experiência da criança graças ao contato com outra cultura. Coillie chama a atenção para o fato de que, hoje em dia, crianças são seres globalizados que estão em contato com outras culturas o tempo todo e, por conseguinte "[...] that 'foreign' is an extremely relative concept and that perception changes over time." (Coillie: 130) Além disso, "[...] translations give young readers a wider view of the world and of themselves and their own culture." (Coillie: 134) Isso demonstra que o uso de notas de rodapé ou outros recursos ou comentário paratextuais em livros infantis é dispensável. Explicar todo tipo de informação cultural da estória para uma audiência que já tem a mente aberta e deseja receber informações a respeito de culturas diferentes torna-se

desnecessário ou até mesmo enfadonho. Técnicas como *code-switching* ou a inserção de termos pertencentes a uma língua estrangeira é uma forma de reafirmar a identidade do Outro Cultural através da identidade da personagem da estória. O uso dessa estratégia enfatiza a heterogeneidade existente no mundo e acrescenta à experiência da criança.

O tradutor de literatura infanto-juvenil tem, portanto, a responsabilidade de proporcionar à criança o contato com outras culturas que não a dela e deve dar especial atenção às estratégias que utiliza para transmitir informações culturais. Afinal, lê-se literatura estrangeira para ler o outro, e não o mesmo, por isso, transferir dados culturais passa a ser crucial.

Não é difícil perceber que diferentes edições pretendem atingir diferentes públicos, e o fator econômico, tanto em termos de dispêndios com a publicação como em termos de renda com a venda dos volumes, é recorrente. Preocupações como gastos para produzir uma edição implicam diretamente em fatores ligados a direitos autorais do autor, do tradutor, do adaptador e do ilustrador, e as editoras passam a fazer uso de subterfúgios para escapar de tais pagamentos, que poderiam comprometer seu lucro. Existem edições de *Peter Pan* disponíveis nas lojas de São Paulo a partir de R\$ 0,68 (editora Bicho Esperto), um valor insignificante ao se falar de livros. No entanto, tais edições tendem a não exibir informações editoriais. Segundo Oittinen:

[...] the publishers should be included in the dialogic constellation contributing to the translation: it is the publisher's right and duty to see that the work done is visible, that every book carries the name of the translator or adaptor as well as any other information needed, such as the names of the author, the illustrator, and the original Publisher, the year of publication of the original and subsequent versions. (Oittinen, 1997: 130-131)

Esse compromisso das editoras é respeitado apenas em obras de preços mais elevados, que além de incluir informações editoriais minuciosas, por vezes chegam a colocar o nome do tradutor ou adaptador na própria capa da edição. No mais das vezes, principalmente em edições de baixo custo, o nome do tradutor não é incluído nos créditos da obra, nem na capa nem na ficha catalográfica. Conforme Azenha explica, tal inclusão apenas se dá “quando o nome do tradutor representa uma garantia da qualidade do trabalho e, conseqüentemente, do sucesso das vendas” (Azenha: 110).

Constatou-se que há um número exacerbado de traduções, adaptações e versões de *Peter Pan* no subsistema de literatura infanto-juvenil brasileiro, e não há que se falar em deficiência de produção do mercado interno desse setor. A produção nacional poderia ser considerada suficiente levando-se em conta o número de consumidores a serem atendidos; porém, há uma alta demanda de mercado em função do prestígio de obras importadas que chegam às prateleiras das livrarias através da tradução, e por essa razão as editoras recorrem a esse tipo de solução: a publicação de um número excessivo de edições repetitivas de qualidades variadas (em diversos aspectos) que, acima de tudo, possam garantir resultados positivos em termos de lucro.

Ainda em relação ao grande número de edições de *Peter Pan* disponíveis no mercado em um só momento, principalmente quando se observa o número de edições extremamente semelhantes de uma mesma editora publicadas com mínimas alterações apenas para não serem consideradas repetições ou reimpressões de versões anteriores, deve-se ponderar que a facilidade de impressão nos dias de hoje influencia tais decisões de editoração e publicação. A simplificação dos processos de impressão e reprodução de imagens coloridas associadas ao barateamento da tecnologia usada na área, assim como a facilidade de integração de tais recursos digitais e de informática ampliam e democratizam o uso de ilustrações em vários dos livros infanto-juvenis lançados. Dependendo do sistema de impressão disponibilizado e do tipo de papel escolhido para gerar a impressão de tais livros, o dispendio da editora é pequeno o suficiente para possibilitar que a venda dessas edições se dê a preços bastante baixos. Questões de orçamento e a possibilidade de produzir uma tiragem limitada proporcionam maior facilidade no momento de executar uma troca de edições disponibilizadas nas livrarias em um prazo curto. Evidentemente, tais cortes de gastos também influenciam outras características da edição em voga como o tamanho final do livro e número de cores usadas nas ilustrações, causando a sensação, por exemplo, de que a totalidade das ilustrações foram desenvolvidas apenas com o uso de cores primárias, como é o caso das edições publicadas pelas editoras Todolivre e Girassol.

Ao usar-se o conceito de Jakobson para abordar o tema da transposição intersemiótica, foi possível confirmar que apenas ocorre transporte de informações do texto escrito para ilustrações criadas em cada edição de *Peter Pan* que propõe alguma inovação nesse âmbito. No entanto, ao contrário do que foi observado nas pesquisas de Nilce Maria Pereira em relação às traduções brasileiras de *Alice no País das Maravilhas* (Pereira, 2008 e 2011), não

há que se falar em tradução de ilustrações propriamente dita, pois quando uma edição estrangeira de *Peter Pan* é traduzida para o português brasileiro, as ilustrações da edição primária são mantidas conforme originalmente publicadas, sem nenhuma forma de adaptação para o contexto da cultura local. As edições de *Peter Pan* publicadas pelas editoras Companhia das Letrinhas, Melhoramentos (Walt Disney), Ciranda Cultural e Publifolha são traduções de adaptações americanas e inglesas da obra e, no que respeita às ilustrações, ocorre mera reprodução das imagens criadas pelos ilustradores das obras lançadas no exterior. Logo, em termos de ilustração o transporte é completo nos volumes das referidas editoras, enquanto em outras edições nacionais há grande espelhamento na produção da Walt Disney Company: as mudanças introduzidas são mínimas e não poderiam ser consideradas tradução/adaptação de ilustrações, mas seriam mera tentativa de não permitir que tais edições se enquadrem nas categorias de cópia ou plágio. Existe, portanto, tradução, adaptação, localização, censura, purificação, acréscimo, etc., apenas com relação ao texto escrito.

Mesmo após o período de resgate do original de Barrie, a norma imposta pela versão de *Peter Pan* de Walt Disney continua em vigor. Apesar do filme de Disney não se apresentar com a mesma força impositiva de parâmetro único e com status de original dentro do círculo da literatura infanto-juvenil adquirido anteriormente, nota-se que em muitas esferas não houve praticamente alteração alguma. Segundo Toury:

Norms can be expected to operate not only in translation of all kinds, but also at every stage in the translating event, and hence to be reflected on every level of its product. (Toury, 2004: 209)

Sendo a norma aplicada ou evitada de forma consciente ou não, as traduções existentes no polissistema literário da cultura alvo são fundamentadas e estruturadas em função dessa norma: o ponto de vista esculpido por Disney ao adaptar *Peter Pan* para as telas do cinema.

7. Referências bibliográficas

Geral e Teórica

- Amorim, Lauro Maia. 2005. *Tradução e adaptação – Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP.
- Andrade, Maria Margarida de. 2007. *Introdução à Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Editora Atlas, 1993.
- Azenha Junior, João. 2008. “Dependências, assimetrias e desafios na tradução para a criança e o jovem no Brasil”, in Scheyerl, Denise e Elizabeth Ramos (org.). *Vozes Olhares Silêncios – diálogos transdisciplinares entre a lingüística aplicada e a tradução*. Salvador: EDUFBA. pp 97-114.
- Bandia, Paul. 2006. “African Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues”, in Theo Hermans (ed.) *Translating Others*, vol. 2. Manchester, U.K.: St. Jerome Publishing. pp. 349-361.
- Barretto, Eleonora Frenkel. 2007. “O original na tradução de Machado de Assis”, in *Scientia Traductionis*. Número 4, junho de 2007. Disponível em <www.scientiatraductionis.ufsc.br/original.pdf>. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. London: Routledge. 1988.
- Bastos, Gláucia Soares. 2004. “Monteiro Lobato Editor”. Apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/glauciasoares.pdf>>. Acesso em 18 de abril de 2009.

- Batistella, Danielly. 2009. “*Mangá: o jogo entre palavras e imagens*”, in *Revista Icarahy*, número 1. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/1/ensaios/DANIELLY_BATISTELLA.pdf>. Acesso em julho de 2011.
- Berman, Antoine. 1984. *A Prova do Estrangeiro*. Bauru: EDUSC. Tradução de Emília Pereira Chanut, 2002.
- Birkin, Andrew. 1979. *J M Barrie and the Lost Boys – The Real Story behind Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- Boni, Valdete; Quaresma, Sílvia Jurema. “Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais”, in *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Vol. 2 nº 1 (3), 2005. pp. 68-80. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf>. Acesso em fevereiro de 2008.
- Ciancitto, Salvatore. 2010. *Heartless Children – Translating children’s literature: Peter Pan in Italy in a diachronic perspective*. Enna, Italy: Ilion Books.
- Coelho, Nelly Novaes. “A Tradução: Núcleo Geratriz da Literatura Infantil/Juvenil”, in *Ilha do Desterro*, nº 17, 1º semestre de 1987. Pp. 21-32. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/8972/8321>>. Acesso em maio de 2010.
- Coillie, Jan Van; Walter P. Verschueren (ed.). 2006. *Children’s Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Coillie, Jan Van. 2006. “Character Names in Translation – A Functional Approach”, in Jan Van Coillie; Walter P. Verschueren (ed.). *Children’s Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 123-139.
- Cronin, Michael. 2003. *Translation and Globalization*. E-book. New Yourk: Routledge.

- Delisle, Jean; Woodsworth, Judith. (Org.). 1995. *Os Tradutores na História*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- Desmidt, Isabelle. 2006. "A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children's Literature", in Jan Van Coillie; Walter P. Verschueren (ed.). *Children's Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 79-96.
- Dorfman, Ariel; Armand Matterlart. 1972. *Para Leer al Pato Donald*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Eco, Umberto. 1977. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006, pp. 199-204.
- Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press. pp. 101-136.
- Gentzler, Edwin. 1993. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- Ghesquiere, Rita. 2006. "Why Does Children's Literature Need Translations?", in Jan Van Coillie; Walter P. Verschueren (ed.). *Children's Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 19-33.
- Giovanni, Elena di. 2003. "Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century", in *The Translator*, volume 9, number 2 (2003). Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 207-223.
- Gonçalves, Adelto. 2009. "Machado de Assis: tradutor ou recriador?", in *Bula Revista*, edição 310 de 22/05/2009. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/livros/machado-de-assis-tradutor-ou-recriador>>. Acesso em junho de 2011.

- Cascallana, Belén González. 2006. "Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature", in Jan Van Coillie; Walter P. Verschueren (ed.). *Children's Literature in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. pp. 97-110.
- Gouanvic, Jean-Marc. 2005. "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances – Field, 'Habitus', Capital and 'Ilusio'", in *The Translator*, Volume 11, Number 2, 2005. Manchester: St. Jerome. pp. 147-166.
- Gutkowski, Emanuela. 2009. *Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries? – An essay on translation: Camilleri in English*. Enna, Italy: Ilion Books.
- Hallewell, Laurence. 1985. *O Livro no Brasil – sua História*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2005.
- Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems – Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hirsch, Irene. 1998. *A Baleia Multiplicada – Traduções, Adaptações e Ilustrações de Moby-Dick*. São Paulo.
- Hirsch, Irene. 2002. *Histórias dos EUA Made in Brazil – Traduções brasileiras de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XIX*. São Paulo.
- Holmes, James S. "The Name and Nature of Translation Studies", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 180-192.
- Hunt, Peter. 2001. *Children's Literature*. E-book. Malden, Oxford, Victoria and Berlin: Blackwell Publishing, 2003.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 138-143.

- Kress, Gunther; Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2001.
- Lane, Anthony. 2004. "Lost Boys – Why J. M. Barrie created Peter Pan", in *The New Yorker*. New York: 22 de novembro de 2004. Disponível em: <http://www.newyorker.com/archive/2004/11/22/041122crat_atlarge?currentPage=all>. Acesso em novembro de 2008.
- Laranjeira, Mário. 1993. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- Lathey, Gillian. 2006. *The Translation of Children's Literature – A Reader*. Ontario: Multilingual Matters.
- Lefevere, André. 1992a. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lefevere, André. 1992b. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: MLA, 2007.
- Lefevere, André. 1992c. (Ed.). *Translation / History / Culture – A Sourcebook*. London: Routledge.
- Lefevere, André. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 239-255.
- MacDougall, Carl. "The Writers – J M Barrie" in *Writing Scotland – a Journey Through Scotland's Literature*. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/scotland/arts/writingscotland/writers/j_m_barrie/works.shtml>. Acesso em 20 de maio de 2010.
- Mehrez, Samia. 1992. "Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text", in L. Venuti (ed) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London: Routledge. pp. 139-158.

Milton, John. 1993. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Milton, John. 2002. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru: EDUSC.

Milton, John. 2002. “Monteiro Lobato and Translation: “Um País se faz com Homens e Livros””, in *Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada* Vol. 19. pp. 117-132.

Milton, John. 2003. “The Political Adaptations of Monteiro Lobato”, in *Cadernos de Tradução* XI:1. pp. 211–227.

Milton, John. 2007. “The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato”, in Tymoczko, M, and Gentzler, E. (Org.). *Resistance and Translation*. Amherst: Univ Mass Press.

Milton, John. 2009. “Between the cat and the devil: Adaptation Studies and Translation Studies”, in *Journal of Adaptation in Film & Performance*, Volume 2:1, 2009. pp. 47-64.

Milton, John. 2010. “The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato”, in *Translation, Resistance, Activism*. Edited by Maria Tymoczko. Amherst and Boston: University of Massachussets Press. pp. 190-210.

Milton, John; Eliane Euzébio. 2004a. “Tradução e Identidade Política: as Traduções de Monteiro Lobato e o Julio Cesar de Carlos Lacerda”, in *Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare*, org. Márcia A. P. Martins. Rio de Janeiro: Lucerna. pp. 81-100. Disponível em: <<http://www.johnmilton.pro.br>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2007.

Milton, John; Eliana Euzébio. 2004b. “The Political Translations of Monteiro Lobato and Carlos Lacerda”, in *Meta* 49, n. 3, setembro de 2004, *L'Histoire de La Traduction ET La Traduction de L'Histoire*. Org. George L. Bastin. Le Presses de l'Université de Montreal, pp. 481-497. Disponível em: <<http://www.johnmilton.pro.br>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2007.

Milton, John; Paul Bandia (eds.). 2008. *Agents of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

- Monteiro Lobato, José Bento. 1946. *Mundo da Lua e Miscelanea*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Munday, Jeremy (ed.). 2009. *The Routledge Companion to Translation Studies*. E-book. New York: Routledge.
- Nóbrega, Thelma Médici; John Miton. 2008. "The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil", in *Agents of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Oittinen, Riitta. 1997. "The Manipulation and Dialogics of Translation – A never-ending Story", in Maija Mäkilä, Anu Korhonen and Keijo Virtanen (eds.). *European Identities – studies on integration, identity and nationhood*. Turku: University of Turku, 1997. pp. 121-133.
- Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for Children*. E-book. New York and London: Garland Publishing, Inc, 2002.
- Oittinen, Riitta. 2008. "From Thumbelina to Winnie-the-Pooh: Pictures, Words, and Sounds in Translation", in *Meta* 53, nº 1. pp. 76-89. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/index.html>>. Acesso em fevereiro de 2011.
- O'Sullivan, Emer. 2003. "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature", in *Meta* 48 (1-2). Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006967ar.html>>. Acesso em novembro de 2007.
- Pereira, Nilce Maria. 2008. *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. São Paulo.
- Pereira, Nilce Maria. "Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words", in 53, nº 1. pp. 104-119. Disponível em

<<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/index.html>>. Acesso em junho de 2011.

Pinsky, Mark I. 2004. *The Gospel According to Disney – Faith, Trust, and Pixie Dust*. Louisville/London: Westminster John Knox Press.

Presser, Stanley; Jennifer M. Rothgeb; Mick P. Couper; Judith T. Lessler; Elizabeth Martin; Jean Martin; Eleanor Singer. 2004. *Methods for Testing and Evaluating Survey Questionnaires*. Wiley: New York.

Reiss, Katharina. 2000. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Tradução de Erroll F. Rhodes. Manchester: St. Jerome Publishing.

Reiss, Katharina. “Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation”, in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 168-179.

Rose, Jacqueline. 1984. *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children’s Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Toury, Gideon. “The Nature and Role of Norms in Translation”, in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 205-218.

Trosborg, Anna (ed.). 1997. *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Tymoczko, Maria. 1999. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- Tymoczko, Maria. 2000. "Translation and Political Engagement – Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts", in *The Translator*, Volume 6, Number 1. pp. 23-47.
- Tymoczko, Maria. 2006. "Post-colonial Writing and Literary Translation", in S. Bassnett and H. Trivedi (eds.). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge. pp. 19-40.
- Tymoczko, Maria. 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Usborne, David. "Tinker bell to sprinkle fairy dust over Disney profits", New York: 5 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/tinker-bell-to-sprinkle-fairy-dust-over-disney-profits-885208.html>>. Acesso em outubro de 2008.
- Venuti, Lawrence (ed.). 1992. *Rethinking Translation – Discourse Subjectivity Ideology*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.
- Vermeer, Hans J. "Skopos and Commission in Translation Action", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 227-238.

- Vieira, Adriana Silene. 2001. "Monteiro Lobato Translator", in *Crop 6 – Special Edition: Emerging Views on Translation History in Brazil*. Guest editor: John Milton. Translated from Portuguese by John Milton. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. pp. 143-169.
- Vinay, Jean-Paul; Jean Darbelnet. "A methodology for translation", in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. pp. 128-137.
- Wyler, Lia. 2003. *Línguas, Poetas e Bacharéis – Uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Wyler, Lia. 2003. "Harry Potter for Children, Teenagers and Adults", in *Meta* 48, vol. 1-2. pp. 5-14. Disponível em: <<http://www.erudit.org>>. Acesso em outubro de 2008.
- Zitawi, Jehan. 2008. "Disney Comics in the Arab Culture(s) – A Pragmatic Perspective", in *Comics in Translation*, edited by Frederico Zanettin. Manchester: Stt. Jerome Publishing. pp. 152-171.

Publicações de *Peter Pan*

- Barrie, James Matthew. 1901. *The Little White Bird – Adventures in Kensington Garden*. Fairfield: 1st World Library, 2006.
- Barrie, James Matthew. 1904. *Peter Pan – Anon A Play*. Disponível em: http://www.jmbarrie.co.uk/bc_index.html. Acesso em julho de 2008.
- Barrie, James Matthew. 1906. *Peter Pan in Kensington Gardens*. Ilustrações de Arthur Rackham. Facsimile edição 2010. New York: Charles Scribner's Sons, 2009.
- Barrie, James Matthew. 1911. *Peter Pan*. Penguin Popular Classics. London: Penguin, 1995.

- Barrie, James Matthew. 1988. *Peter Pan and Wendy*. Illustrated by Michael Foreman. London: Pavilion Childrens' Books, 2009.
- Barrie, J. M.; Hollindale, Peter. 1999. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Barrie, James Matthew. 1999. *Peter Pan e Wendy*. Tradução de Hildegard Feist. Ilustrações de Michael Foreman. São Paulo: Companhia das Letrinhas. 2007
- Barrie, James Matthew. 2004. *Peter Pan*. Tradução e adaptação de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Barrie, James Matthew. 2006. *Peter Pan*. Translated by Ana Maria Machado. Illustrations by Fernando Vicente. São Paulo: Salamandra.
- Barrie, James Matthew. 2007. *Peter Pan – Coleção Grandes Clássicos – Gênios*. Adaptação de Claudia Hartfield. Ilustrações de Juan Bobillo. São Paulo: Prol Editora Gráfica Ltda.
- Barrie, James Matthew. 2008. *Peter Pan*. Ilustrações de Scott McKowen. New York/London: Sterling.
- Barrie, James Matthew. 2009. *Peter Pan*. Recontada por Robert Sabuda. Tradução de Bruno Salermo Rodrigues. São Paulo: Publifolha.
- Barrie, James Matthew e Paul Hess. 2009. *Peter Pan*. Recontada por Libby Hamilton. Tradução de Silvio Antunha. São Paulo: Ciranda Cultural.
- Barrie, James Matthew. 2011. *Peter e Wendy seguido de Peter Pan em Kensington Gardens*. Coleção L&PM Pocket, vol.921. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Monteiro Lobato, José Bento. Tradução. 1930. *Peter Pan*. Capa e ilustrações de Lincoln Barbosa Costa; Manoel Victor Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957.

Monteiro Lobato, José Bento. Tradução. 1930. *Memórias de Emília – Peter Pan*. Ilustrações de Jorge Kato (coordenação). Círculo do Livro S.A., vol. 5, circa 1960.

Monteiro Lobato, José Bento. Tradução. 1930. *Peter Pan*. Capa e ilustrações de Lincoln Barbosa Costa; Manoel Victor Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

Monteiro Lobato, José Bento. Tradução. 1930. *Peter Pan*. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

Monteiro Lobato, José Bento. Adaptação. 1930. *Peter Pan*. Ilustrações de Fabiana Salomão. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

Peter Pan e Aristogatas. Círculo do Livro S.A. Walt Disney, 19--.

Peter Pan – Classic Stars. Textos Cristina Marques. Ilustrações Belli Studio. Todolivro.

Peter Pan – Clássicos Recontados. Textos Cristina Marques. Ilustrações Belli Studio. Todolivro.

Peter Pan – Clássicos Todolivro. Textos Cristina Marques. Ilustrações Belli Studio. Todolivro.

Barrie, James Matthew. 2009. *Peter Pan*. Coleção Grandes Aventuras. Texto adaptado Roberto Belli. Ilustrações Belli Studio. Blumenau: Todolivro.

Clássicos de Ouro – Edição especial 25 histórias. Textos Cristina Marques. Ilustrações Belli Studio. Todolivro.

Peter Pan – Clássicos Ilustrados. Girassol

Peter Pan. Walt Disney. 1970. São Paulo: Melhoramentos.

Peter Pan. Walt Disney. 2007. Based on the story by Sir James M. Barrie. Illustrations by Walt Disney Studio. Pictures adapted by John Hench and Al Dempster. a Little Golden Book. New York: Random House.

Multimídia

DVD – *Peter Pan*. Walt Disney. 1953. Edição Platinum. Manaus: Walt Disney Company, 2007.

CD Audio – McCaughrean, Geraldine. 2006. *Peter Pan in Scarlet – The Official Sequel*. Bath: BBC Audio.

Websites

James Matthew Barrie e Peter Pan

<<http://www.bbc.co.uk/scotland/arts/writingscotland/>> Página sobre escritores escoceses e artigo sobre James Matthew Barrie. Diversos acessos.

<<http://www.david.wyatt.btinternet.co.uk>> Página oficial de David Wyatt. Acesso em outubro de 2007.

<<http://disney.go.com/vault/archives/characters/peterpan/peterpan.html>> Arquivos Disney. Acesso em maio de 2008.

<<http://www.geraldine-mccaughrean.co.uk>> Página oficial de Geraldine McCaughrean. Acesso em outubro de 2007.

<<http://www.jmbarrie.co.uk>> Página oficial de James Matthew Barrie e suas obras mantido e frequentemente atualizado por Andrew Birkin. Diversos acessos.

<<http://www.nocloo.com/gallery2/>> Ilustrações originais de Arthur Rackham. Diversos acessos.

<<http://www.gutenberg.org>> Diversos acessos.

<<http://www.kirjasto.sci.fi/jmbarrie.htm>> Acesso em janeiro de 2008.

Estudos de Tradução

<<http://www.tinet.org/~apym/welcome.html>> Página de Anthony Pym. Acesso em julho de 2008.

<<http://www.johnmilton.pro.br/home.htm>> Página de John Milton. Diversos acessos.

Legislação

<<http://www.copyright.gov/title17/>> Legislação norte-americana sobre direitos autorais e Mickey Mouse Protection Act. Acesso em junho de 2008.

<<http://www.iankitching.me.uk/articles/peter-pan2.html>> Direitos autorais de *Peter Pan*. Acesso em junho de 2008.

<<http://www.presidencia.gov.br/legislacao>> Legislação Brasileira. Diversos acessos.

Livrarias

<<http://www.amazon.com>> Amazon.com. Diversos acessos.

<<http://www.disal.com.br>> Livraria Disal. Diversos acessos.

<<http://www.fnac.com.br>> Lojas FNAC. Diversos acessos.

<<http://www.livrariacultura.com.br>> Livraria Cultura. Diversos acessos.

<<http://www.livrariasaraiva.com.br>> Livraria Saraiva. Diversos acessos.

<<http://www.sbs.com.br>> Livraria SBS. Diversos acessos.

<<http://www.siciliano.com.br>> Livraria Siciliano. Diversos acessos.

<<http://submarino.com.br>> Submarino.com.br. Diversos acessos.