UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

JEANNE SOUSA DA SILVA

EL QUIJOTE EN LA PROEZA DE FERREIRA GULLAR:

uma leitura da adaptação literária de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, para leitores juvenis

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
TERESINA
2014

JEANNE SOUSA DA SILVA

EL QUIJOTE EN LA PROEZA DE FERREIRA GULLAR:

uma leitura da adaptação literária de *Dom Quixote de La Mancha*,

de Miguel de Cervantes, para leitores juvenis

Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí como requisito parcial e último para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho– UESPI

Orientador

_____

Profa. Dra. Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo – UNIPAMPA

Examinadora

_____

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes – UESPI

Examinadora

_____

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI

Suplente

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

JEANNE SOUSA DA SILVA

EL QUIJOTE EN LA PROEZA DE FERREIRA GULLAR:
uma leitura da adaptação literária de *Dom Quixote de La Mancha*,
de Miguel de Cervantes, para leitores juvenis

Esta dissertação foi defendida às....., do dia ..... de ..... de ....., como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho.....

(aprovado, aprovado com restrições, reprovado)

_____

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI
Orientador

_____

Profa. Dra. Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo – UNIPAMPA
Examinadora

_____

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes – UESPI
Examinadora

_____

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos – UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:

_____

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

A Capistrano (*in memoriam*) e Kátia, maiores inspirações.

A Jana, Vinícius e Marcinho, razão da minha constante luta.

A Aldo Silva, meu amor, maior incentivador.

AGRADECIMENTOS

“Quando se sonha sozinho é apenas um sonho. Quando se sonha juntos é o começo da realidade”. Essas palavras de Dom Quixote fazem todo sentido nesse momento, por isso, venho agradecer a todos que me ajudaram a realizar este sonho. Em primeiro lugar agradeço a Deus por ter me dado saúde, força e fé.

Aos meus pais, **Capistrano (in *memoriam*) e Kátia**, pelo constante incentivo aos meus estudos.

Aos meus filhos, **Jana, Vinicius e Marcinho,** pelo amor recíproco e compreensão.

Ao meu esposo **Aldo Silva** pelo companheirismo, dedicação e apoio em todas as horas.

Aos meus irmãos **Capistrano Júnior** e **Ana Carolina** pelo afeto e compreensão pelos momentos de ausência

Ao meu orientador **Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho**, por ter acreditado e incentivado minha pesquisa e por ter se mostrado amigo nos momentos em que mais precisei.

Às professoras doutoras **Algemira de Macêdo Mendes e Silvana Pantoja** pelas considerações por ocasião do Exame de Qualificação.

Às professoras **Maria José Nélo, Camila Maria Nascimento, Venuzia Belo,** e **Ivonete Lopes,** pelo material e pelo tempo disponibilizado nos momentos em que precisei dividir minhas angústias e inquietações.

Ao meu sogro **Sr. Pereira** e minha amiga **Claudinha** pela torcida e incansável injeção de ânimo e confiança.

Aos meus familiares e amigos que nunca estiveram ausentes, agradeço a amizade e carinho.

Aos colegas de mestrado pelo acolhimento, amizade e companheirismo;

Enfim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que esta tarefa se tornasse realidade.

“Só mesmo um personagem como este (Dom Quixote) e uma história como esta, para nos exporem à nossa própria e invencível contradição: queremos a sensatez que nos protege, mas não resistimos à loucura que arrebata. E, por isso, inventamos a arte, que nos permite experimentar a loucura sem correr o risco de irmos parar num hospício.”

Ferreira Gullar

RESUMO

Esta dissertação aborda a tradução adaptada de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, realizada por Ferreira Gullar. O estudo centra-se na análise das estratégias utilizadas pelo adaptador para tornar o clássico cervantino mais próximo do jovem leitor. Dessa forma, foi imprescindível o aporte teórico da estética da recepção, de Hans Robert Jauss (1994), por dois fatores: o primeiro porque a referida teoria tem como princípio geral a experiência do leitor como fonte primordial para a compreensão dos fatos literários, tanto em sua configuração estética quanto histórica; nesse sentido, o segundo fator sustenta-se na noção de que a modalidade de texto em estudo configura-se com uma forma explícita de recepção, o que torna possível verificar os horizontes de leitura tanto do leitor de Cervantes, quanto do leitor de Gullar. Para compreender de que maneira o adaptador maneja o texto com vistas a concretizar sua recepção, foi necessário trilhar também pela teoria da tradução de Even-Zoar (1990) e André Lefevere (2007), bem como pelos estudos de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Mário Feijó B. Monteiro (2010), Lauro Amorim (2005), por discutirem conceitos e apontarem para a iminência de uma teoria da adaptação. Com base nesses preceitos teóricos, buscou-se evidenciar ainda, que as escolhas do adaptador tiveram, dentre outros objetivos, o de favorecer a emancipação de seu público-leitor.

Palavras-chave: Adaptação literária. Dom Quixote. Estética da Recepção

RESUMEN

Esta tesis aborda la traducción adaptada de *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, realizada por Ferreira Gullar. El estudio se centra en el análisis de las estrategias utilizadas por el adaptador para tornar el clásico cervantino más próximo del joven lector. De esa manera, fue imprescindible el aporte teórico de la estética de la recepción, de Hans Robert Jauss (1994), por dos factores: primero porque la referida teoría tiene como principio general la experiencia del lector como fuente principal para la comprensión de los hechos literarios, tanto en su configuración estética como histórica; en ese sentido, el segundo factor se basa en la noción de que la modalidad de texto en estudio se configura como una forma explícita de recepción, siendo posible verificar los horizontes de lectura tanto del lector de Cervantes, como del lector de Gullar. Para comprender de qué manera el adaptador maneja el texto en busca de concretizar su recepción, fue necesario utilizar también la teoría de la traducción de Even-Zoar (1990) y André Lefevere (2007), así como los estudios de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Mario Feijó B. Monteiro (2010), Lauro Amorim (2005), por discutir conceptos y apuntar para la inminencia de una teoría de la adaptación. Con base en esos preceptos teóricos, se buscó evidenciar aun, que las estrategias del adaptador tuvieron, entre otros objetivos, el de favorecer la emancipación de su público lector.

Palabras-llave: Adaptación literaria. Don Quijote. Estética de la Recepción

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Capa do livro Dom Quixote 118
Figura 02 – Quando o velho fidalgo enlouquece de tanto ler 122
Figura 03 – O que aconteceu a Dom Quixote quando saiu da venda 123
Figura 04 – Dom Quixote retorna de sua primeira saída..... 123
Figura 05 – A segunda saída: Dom Quixote e Sancho Pança 124
Figura 06 – Dom Quixote e os cabreiros..... 125
Figura 07 – Dom Quixote desafia os leões 126
Figura 08 – Dom Quixote e os moinhos de vento 127
Figura 09 – Dom Quixote enfrenta os galegos..... 127
Figura 10 – Dom Quixote e Maritornes 127
Figura 11 – Dom Quixote na Serra Morena..... 128
Figura 12 – Dom Quixote e Doña Rodrigues..... 129
Figura 13 – Dom Quixote é capturado 129

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... 10

1 LITERATURA, LEITOR E TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: perspectivas teóricas 15

1.1Literatura: a perspectiva do leitor 15

1.2 Tradução e adaptação: relações imprecisas 26

1.3 Adaptação literária: um conceito em discussão 36

2 *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA*: do texto fonte ao texto adaptado 46

2.1Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes: contexto de produção 46

2.2Ferreira Gullar: o processo de adaptação literária de *Dom Quixote de La Mancha 60*

2.3*Dom Quixote* de Ferreira Gullar: recepção crítica 69

3 *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA* PARA LEITORES JUVENIS: adaptação literária e horizontes de expectativa..... 77

3.1 A estética de *Dom Quixote*: estratégias narrativas e o diálogo com o leitor Juvenil 77

3.2 Leitura, estilo e ilustração em *Dom Quixote*: cruzamento de horizontes pelo viés da adaptação 103

CONSIDERAÇÕES FINAIS 130

REFERÊNCIAS..... 134

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

"¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros?"(CERVANTES, 2013, p.554). Essa preocupação, exposta na segunda parte, capítulo XVII, de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, sem dúvida, até hoje consome o labor de tradutores e adaptadores desse clássico, que diante de tão difícil empreitada, são desafiados por um determinado público-leitor, a encontrarem as palavras que revelem, de forma mais verossímil possível, as façanhas de tão nobre cavaleiro.

A obra fonte, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, foi concebida por Miguel de Cervantes Saavedra, entre os séculos XVI e XVII, período em que as novelas de cavalaria, na Espanha, eram muito populares entre os leitores. Essa literatura caracterizava-se pela romantização exagerada do cavaleiro andante. As narrativas eram extensas e construídas sempre sobre o mesmo enredo. Trazia um cavaleiro andante, quase um semideus, que vivia, juntamente com seu escudeiro, as mais inverossímeis aventuras, em defesa dos injustiçados. (GULLAR, 2005)

"Cervantes imbuído de espírito crítico e identificado com a verdade da condição humana" (GULLAR, 2005, nota do tradutor) resolveu retirar as viseiras dos leitores da época, que os impediam de perceber que aquelas narrativas os mantinham acorrentados a uma estética que falseava a realidade. A intenção do autor era, portanto, "levar os homens a desprezarem as mentirosas e disparatadas histórias dos livros de cavalaria", conforme expressa Cervantes (2013, p.1052) no fim do livro.

Desafiado a embarcar nas aventuras do cavaleiro da triste figura e de seu fiel escudeiro, Ferreira Gullar mune-se de suas armas e lança-se ao desafio de mediar o encontro do jovem leitor com Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. Tal desafio, no entanto, já foi encarado por muitos outros escritores de todo o mundo, pois o clássico cervantino, depois da Bíblia, é a obra mais traduzida e adaptada da história, podendo ser encontrada sob as mais diversas formas de expressão artístico-literária.

No Brasil, no entanto, ainda é pequeno o número de escritores que se arriscaram a desvendar o universo literário de Dom Quixote, tarefa essa enfrentada por Ferreira Gullar duplamente, a de traduzir um texto escrito a mais de 400 anos,

carregado de rebuscamentos e arcaísmos e a segunda de adaptar esse volumoso livro, contendo 1500 páginas, ao perfil do jovem leitor contemporâneo, marcado, sobretudo pela dinâmica da vida moderna.

Ferreira Gullar entra em contato com Dom Quixote, segundo depoimento do autor, em artigo “Quixote, um maluco beleza”, publicado na Folha de São Paulo em 2005, num dos momentos mais difíceis de sua vida: “Dom Quixote foi o livro que levei comigo para cadeia, naquele dezembro de 1968”. Exilado em detrimento do golpe militar brasileiro, teve como companhia uma edição espanhola. Quixote e Sancho passaram a ser seus companheiros, nos longos dias de exílio. O livro o conquistou e Gullar, desde então, tornou-se um grande admirador desse clássico.

Quase quarenta anos depois, em 2002, o escritor maranhense publica sua tradução adaptada de Dom Quixote de La Mancha, obra em que o autor adota diversos procedimentos de tradução e de adaptação, que mostram sua familiaridade com a obra fonte, assim como sua autonomia, enquanto tradutor/adaptador. Estratégias que, segundo confessa o próprio Gullar, “foram utilizadas visando a um público jovem e menos disposto a encarar uma obra bastante volumosa, escrita em estilo e linguagem de outra época” (GULLAR, 2005, Nota do Tradutor).

O desejo em desenvolver essa pesquisa adveio do interesse em investigar de que forma Gullar articula sua tradução adaptada para atingir o propósito anteriormente citado. Além disso, no cenário literário atual são crescentes os estudos sobre as traduções e adaptações dirigidas aos jovens leitores. Dentre os trabalhos disponíveis sobre este temática, o presente estudo apresenta importância por diversos fatores, dos quais se destacam: o foco dado por esta pesquisa a uma das traduções e adaptações de Ferreira Gullar, vertente de sua produção, que apesar de reconhecida e premiada, é pouco explorada no meio acadêmico; outro fator que justifica este trabalho recai sobre a importância em evidenciar o processo de recepção da referido livro no Brasil, buscando destacá-la como uma leitura que favorece a ampliação dos horizontes de expectativa do leitor infantojuvenil; por último, mas não mesmo relevante, está na necessidade de ampliar as discussões sobre o papel das adaptações na formação do jovem leitor, visto que atualmente, muitas vezes, é através delas que tal leitor entra em contato com os clássicos literários. A obra em análise, por exemplo, atualmente faz parte do acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), fato esse que a coloca mais próxima ainda do público leitor em formação.

Diante dessas colocações, a presente pesquisa teve como objetivo principal analisar o processo de adaptação de Ferreira Gullar em Dom Quixote de La Macha, de Miguel de Cervantes, buscando verificar quais foram suas estratégias adaptativas visando atingir seu público-leitor; analisar a recepção e os horizontes de expectativa do texto adaptado, tendo como base os conceitos básicos da Estética da Recepção.

Para tanto, dividiu-se o estudo em três capítulos. No primeiro, intitulado **LITERATURA, LEITOR E TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: perspectivas teóricas**, explorou-se as relações que entrelaçam a literatura, o leitor e as traduções e adaptações, tendo como base os pressupostos teóricos da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss (1994), bem como os estudos de Regina Zilberman (1989) e Roberto Acízelo de Souza (2006). Nessa abordagem, destacou-se, a priori, o enfoque dado ao leitor no processo de recepção de uma obra literária.

Posteriormente, levando em consideração, a classificação da obra como uma tradução adaptada buscou-se, nos estudos da tradução, uma fundamentação teórica que dialogasse com os preceitos da Estética da Recepção, daí a escolha pelos estudos de Even-Zoar (1990) e sua teoria de Polissistema e André Lefevere (2007), visto que ambos direcionam suas análises para o polo receptor. Além desses teóricos, foram de fundamental importância, os estudos de Lauro Maia Amorim (2005); Maria Cristina Batalha e Geraldo Pontes Jr. (2007); Paulo Rónai (2012), para melhor compreensão das fronteiras que ora afastam e ora aproximam os conceitos entre tradução e adaptação.

Por fim, procurou-se ampliar as discussões sobre adaptação literária, buscando destacá-la enquanto modalidade de texto que, desde sua gênese, exerce a função de mediar o primeiro contato do leitor infantojuvenil com os clássicos da literatura, contribuindo, desse modo, na formação desse público. Para fundamentar esta análise, foi de grande valia os estudos de Nelly Novaes Coelho (1991), Zilberman e Lajolo (1991); Diógenes Buenos Aires (2006), Mário Feijó B. Monteiro (2010), dentre outros.

No segundo capítulo, **DOM QUIXOTE DE LA MANCHA: do texto fonte ao texto adaptado,** primeiramente, trilhou-se pela historiografia de Dom Quixote de La Mancha, e diante de tão volumosa fortuna crítica, selecionou-se os pontos considerados de maior relevância para este trabalho. Dessa forma, a partir dos estudos de José Gárcia López (1978), Julio Ariza Conejero (2009), Maria Augusta da

Costa Vieira (2006) e do historiador Jean Marie Goulemot (2011), buscou-se evidenciar os fatores externos que interferiram na produção de Dom Quixote, bem como verificar de que forma tal clássico chega ao Brasil e que influências esta obra exerce sobre a produção literária brasileira.

Em seguida, abordou-se alguns dos trabalhos de Ferreira Gullar mais relevantes na área da tradução e da adaptação, dando maior destaque ao contexto de produção e as intenções que permearam a tradução adaptada de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. O capítulo encerra com a fortuna crítica da tradução adaptada de Dom Quixote feito por Ferreira Gullar, que devido à escassa produção crítica a respeito desta obra, buscou-se dentro dos limites possíveis mostrar de que forma tal obra é recebida no Brasil, na época de sua publicação, bem como registrar sua repercussão nos anos posteriores.

Devido as inúmeras estratégias utilizadas por Gullar na composição de seu texto, considerou-se pertinente dividir o terceiro capítulo, **DOM QUIXOTE DE LA MANCHA PARA LEITORES JUVENIS: adaptações literária e horizontes de expectativa** em dois tópicos. Em ambos os tópicos utilizou-se das anotações de Regina Zilberman (1987), sobre os estudos de Göte Klimberg, ao apontar os quatro ângulos de adaptação que sofre um texto, quando direcionado ao público infantojuvenil. Durante a análise de tais estratégias, buscou-se dialogar com os conceitos teóricos discutidos no primeiro capítulo dessa dissertação, bem como dos estudos de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Mário Feijó B. Monteiro (2010), Paulo Seben Azevedo (2001), dentre outros.

Nessa perspectiva, no primeiro tópico analisou-se de que modo Gullar realiza a adaptação da forma, isto é, as estratégias usadas pelo adaptador para reintroduzir o clássico cervantino, tornando-o mais acessível aos jovens leitores. Nessa análise, buscou-se destacar a adaptação realizada nos elementos da narrativa, centrando-se sobretudo no percurso narrativo (enredo) e na composição das personagens (Dom Quixote e Sancho), exatamente por serem esses os elementos que sustentam a adaptação de Gullar.

No segundo tópico, a análise voltou-se para os outros três ângulos propostos por Klimberg, a adaptação do assunto, do estilo e do meio. Em cada um deles buscou-se destacar os manejos realizados por Gullar para viabilizar a recepção do clássico cervantino, e assim tornar sua forma e seu conteúdo mais atrativos ao jovem leitor.

Reconhecendo o texto adaptado como uma das formas de recepção da obra literária, esta pesquisa, visa evidenciá-lo, como uma das possibilidades de aproximar o leitor contemporâneo da obra fonte, uma vez que este se configura como um gênero emancipador de leitores, diminuindo o abismo estético existente entre o leitor e a obra original.

1 LITERATURA, LEITOR E TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: perspectivas teóricas

1.1 Literatura: a perspectiva do leitor

> Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade, é escrita sim para um destinatário concreto. (M. Naumann)

Aborda-se, através de pressupostos teóricos da *Estética da Recepção*, o enfoque dado ao leitor no processo de recepção de uma obra literária. Nesse sentido, é de suma importância contextualizar de que forma esta teoria surge no cenário da crítica literária, bem como entender sua fundamentação e seus propósitos.

A Estética da Recepção apresenta suas primeiras nuances como corrente crítica literária em 1960, com as premissas de Hans Robert Jauss (1994), que teve nos estudos do filósofo Hans George Gadamer uma de suas principais influências.

A formulação desta teoria só ocorre a partir de considerações feitas por Jauss em sua aula inaugural, na Universidade de Constança, em 1967. Na ocasião, este teórico proferiu palestra intitulada *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?* Dois anos depois, essa conferência foi publicada com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*, e com ela as ideias que trouxeram ao cenário teórico literário, a Estética da Recepção.

Nessa teoria, Jauss (1994) critica a metodologia aplicada ao ensino da História da Literatura, que, segundo verificara, baseava-se numa abordagem historiográfica e generalizadora, seguindo uma sequência cronológica, “vida e obra”. Conforme ressalta (1994, p. 16).

> A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, — gêneros e outras categorias para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco.

O novo modelo proposto pelo teórico alemão se estabelece sobre sete teses, que visam redimensionar os métodos de análise crítico-literários então

praticados. Neste tópico, esboça-se os principais pontos de cada uma dessas teses, dando maior destaque a três pressupostos que interessam diretamente à fundamentação desta pesquisa, dentre as quais estão a noção de horizonte de expectativas, de distância estética e da lógica da pergunta e da resposta.

Antes de iniciar a abordagem sobre a teoria proposta por Jauss (1994), torna-se imprescindível, no entanto, verificar de que forma o ensino da História da Literatura era concebido antes da Estética da Recepção, e assim compreender os fatores que motivaram a formulação desta teoria.

A História da Literatura no século XIX, conforme Souza (2006, p.76), configurava-se como a principal forma de estudo da arte literária. Acreditava-se que, através da investigação de um conjunto de obras literárias de um país, era possível reconhecer marcas peculiares de identidade de um povo e de sua cultura. A obra literária constituía-se como um produto, no qual o objetivo maior de investigação era descobrir o autor, data e local de sua produção, para então verificar e explicar sua conexão com o momento histórico vivido.

Em sua gênese a História da Literatura era baseada na concepção positivista de análise, apresentando três enfoques: o biográfico-psicológico, o sociológico e o filológico. O primeiro centrava sua análise no autor, elemento este considerado uma espécie de entidade suprema e autônoma em seu ato de criação; o segundo enfoque verificava as influências causadas pelos elementos sociais durante a produção da obra, voltando-se ora para as condições sociais do poeta e de sua obra, e ora observava se tal obra exercia a função de representar a sociedade e o período histórico em que fora produzida. Por último, tem-se o enfoque filológico voltado para a análise do texto, investigação de suas fontes e influências literárias, estudando, assim a obra em relação a outros elementos textuais. (SOUZA, 2006, p.30)

Esses enfoques, sem dúvida, condizem com o pensamento do fim do século XIX, e que segundo Souza (2006) surgiram como reflexo da filosofia determinista, sendo uma das principais ferramentas para alçar a História à categoria de ciência, ao lado das ciências da natureza, dominadas pelo Positivismo e Evolucionismo.

Conforme descrição de Peter Burke (1991) com a chegada do século XX o modelo positivista de análise, que já vinha sendo criticado, se fragiliza abrindo novos caminhos para investigar tanto a História quanto a Literatura. A exemplo

disso, em 1929 na França surgia a revista intitulada *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Revista esta que tinha, a priori, o objetivo de romper com o modelo positivista, que já vigorava desde o século XIX. Tal periódico se tornaria símbolo de uma nova corrente historiográfica identificada como Escola dos Annales**.** Sob esta visão, a História era relatada como uma crônica de acontecimentos. O novo modelo pretendia verificar os processos de longa duração com intuito de compreender melhor as sociedades.

Por estar diretamente ligada às mesmas diretrizes de análise que a História, a História da Literatura, também sofre diante desta "crise", por isso buscou afastar-se do método historiográfico tradicional, uma vez que tal abordagem esvaziava a autonomia artística dos textos, reduzindo-os a meros efeitos de causas sociais.

O Formalismo Russo foi outra tendência que, assim como a Nova Crítica, concebia o fenômeno literário, como algo desvinculado da relação entre a obra e os fatores externos. Para os formalistas uma produção só era valorizada e considerada literária, se esta fosse capaz de produzir uma desfamiliarização do signo linguístico, isto é, se a linguagem literária promovesse o rompimento do sistema automatizado, levando o leitor a uma nova percepção da realidade. (JAUSS, 1994, p. 19)

Essa abordagem do fenômeno literário tornava necessário considerar as demais manifestações linguísticas presentes num dado momento histórico, para só então poder estabelecer a literariedade da linguagem utilizada numa obra como uma variação em relação ao uso cotidiano. Os formalistas, nessa perspectiva, valorizavam a essência do texto literário, ou seja, a forma como o artista, de maneira transcendental, concebia e expressava a realidade através da palavra. (ZILBERMANN; MAGALHÃES, 1987, p.63 -65)

Para os formalistas, este procedimento, conforme explica Compagnon (2006), era capaz de gerar a literariedade do texto, uma vez que as estratégias utilizadas pelo autor, em sua composição, deveriam provocar "estranhamento" ao leitor, ou seja, através do distanciamento de um padrão dominante, a criação literária pudesse surpreender o leitor, apresentando-lhe a realidade de maneira singular, favorecendo-lhe a desautomatização de sua percepção, conforme Chklovski (1976, apud BONNICI, 2005, p.95)

> E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa a arte.

Dentre as novas tendências que combatiam o enfoque historicista da literatura, está a Nova Crítica, movimento da crítica literária, surgido por volta da primeira metade do século XX, que teve sua origem com os norte-americanos John Crowe Ranson, Willian K. Wimsalt, Cleanth Brooks, William Empson e outros. Esses teóricos foram responsáveis pela formulação de um pensamento que, apesar de ter destacado mais os textos poéticos, se inscreve de maneira fundamental na superação da concepção biográfica de análise da obra literária. (SOARES; CEVASCO, 2008, p. 150-151)

A principal ideia dos New Criticistas era desvincular a análise de aspectos externos ao texto (como a biografia do autor e o contexto de produção) do fenômeno literário. O texto para a Nova Crítica passa a ser um objeto autônomo, assim como informa Eagleton (1997, p. 65):

> As intenções do autor ao escrever, mesmo que se pudessem reconstituí-las, não tinham relevância para a interpretação do seu texto. Nem se deviam confundir as interpretações emocionais de determi1nados leitores com o significado do poema: o poema dizia o que queria dizer, a despeito das intenções do poeta ou dos sentimentos subjetivos que o leitor experimentasse com ele.

A inserção da Estética da Recepção ocorre exatamente nesse contexto, ou seja, quando Jauss percebe que as orientações dos estudos literários Marxistas e Formalistas deixavam uma lacuna entre a história e a estética.

A crítica de Jauss (1994) sobre a teoria sociológica, de orientação marxista, está no fato desta conceber a literatura como mero espelho refletor de uma determinada sociedade. O que, segundo Fernandes e Moraes (2012, p.99), "implica emitir um juízo de valor de uma obra literária pautado somente na sua capacidade de representação da estrutura social, impossibilitando, a partir desse juízo, a definição de categorias".

Com relação à teoria formalista, a crítica de Jauss está no enfoque dado à supervalorização da realidade material do texto literário em detrimento às reflexões sobre a realidade social, pois conforme Eagleton (1997), para os formalistas, a literatura é pretexto para análise da forma textual.

O teórico da estética da recepção vai de encontro às correntes teóricas anteriormente citadas, sobretudo, por menosprezarem a figura do leitor, pois este, na visão marxista, iguala suas experiências pessoais ao interesse científico do materialismo histórico[1] e para os formalistas este é um intérprete que segue indicações textuais, tendo que adequar seus procedimentos a cada leitura. Diante disso, Jauss (1994, p.23) acrescenta:

> A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento.

Contrariando essas visões, a Estética da Recepção atribui ao leitor o papel primordial no reconhecimento/valor estético e histórico da obra literária. Segundo Jauss, a qualidade e a categoria estética de um texto advêm “dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (JAUSS, 1994, p.7)

O valor estético de uma obra é verificado pela recepção inicial do público-leitor, que ao analisar seu repertório e utilizar um saber prévio, percebe a novidade estética, criando novos conceitos que servirão como parâmetros para avaliação de outras leituras. O leitor ao desenvolver sua percepção, amplia consequentemente seu horizonte de expectativa.

A outra lacuna, que Jauss (1994) busca preencher, diz respeito ao caráter histórico da obra. Para a Estética da Recepção, a historicidade da obra se constrói a partir da relação entre o leitor e a própria obra, pois o fato literário está “no

[1] Entendido conforme definição de HARNECKER, Marta (2005). – O termo materialismo, utilizado por Marx para designar a nova ciência da História, tem por objeto estabelecer uma linha de demarcação entre as concepções ideais anteriores e a nova concepção materialista, quer dizer, científica da história. O materialismo histórico procura as causas do desenvolvimento e mudanças na sociedade humana nos meios pelos quais os seres humanos produzem coletivamente as necessidades da vida. – tradução nossa.

experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores" (JAUSS, 1994, p.24). Diante disso, a sucessão de leitura das obras cria uma cadeia de recepções.

Sendo assim, o teórico ressalta a falta de reconhecimento para as obras não renomadas, pois o estudo baseado no cânone prende-se a uma ordem histórica e biográfica, verificando apenas o contexto ao longo do desenvolvimento de um gênero, desconsiderando, assim, o lado estético da criação literária, bem como sua recepção.

Para Jauss (1994, p. 44), os leitores, ao longo do tempo, expressam e propagam suas impressões a outros públicos e, assim sucessivamente. Conforme explica na citação seguinte:

> um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali.

Esse efeito desconstrói a ideia de monumento da obra literária, uma vez que sua recepção deixa de ser atemporal. Fato esse que o diferencia do acontecimento histórico. Dessa forma, entende-se que o acontecimento literário, só tem consequências, se a recepção de um texto se propagar para públicos posteriores ou se por eles for retomada. (JAUSS, 1994, p. 42 - 45)

Desse modo, se para os formalistas (método imanentista) o texto é uma estrutura completamente autônoma, capaz de se sustentar por seus próprios aspectos de significação interna e para os marxistas (Sociologia da Literatura) funciona como espelho de uma sociedade; para a Estética da Recepção o texto se apresenta como uma estrutura de apreciação mutável, uma vez que Jauss (1994) entende a literatura enquanto construção humana, que se edifica e se transforma constantemente, a partir da interpretação dada por seus leitores. Isso porque, conforme afirma Jauss (1994, p. 23), "a percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica".

Nesse sentido, pode-se inferir que a Estética da Recepção compreende a história, diacrônica e sincronicamente, como a mola propulsora que gera interpretações, leituras, que se concretizam, através do principal elo do processo

literário, o leitor. Por isso, destaca, em seus pressupostos, a relação entre o leitor e a literatura, baseando-se no seu caráter estético e histórico.

Isso pode ser verificado quando Jauss (1994, p.7) considera que os pressupostos da História da literatura são sustentados com base numa relação dialógica entre o leitor e a literatura. Ele desloca o foco da análise dos fatos históricos e biográficos para uma análise baseada na recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como, pela recepção do público ao longo do tempo.

O reconhecimento da obra literária, portanto, segundo Jauss (1994), decorre da maneira como esta é recebida pelo público-leitor de uma determinada época e de épocas posteriores, visto que é por meio através da leitura que a obra se renova, restaura-se e se propaga no contexto histórico e cultural de uma comunidade leitora.

A teoria de Jauss rejeita o caráter imutável do acontecimento histórico, por isso busca aproximá-lo do acontecimento literário, já que “na medida em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la” (JAUSS, 1994, p. 26) a obra será mutável, visto que resultará de uma construção constante realizada pelo sujeito leitor ao longo do tempo.

Essa relação apresenta caráter dinâmico, pois ao longo do tempo, as leituras se diferenciam, conforme as experiências do público, isto é, o leitor mantém com a obra uma relação dialógica ao somar seu repertório de leituras acumuladas, seu saber prévio culturalmente adquirido, com as histórias de leitura que a obra literária traz. Esse “saber prévio” é o que constitui o horizonte de expectativa advindo tanto do leitor quanto da obra, sendo este, entendido por Jauss (1994, p.27) como um

> sistema de referência que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

Jauss (1994, p.27), como discípulo da hermenêutica de Gadamer (1997), reforça o conceito de horizonte de expectativas, compreendendo-o como impulsor de interpretações, já que o novo apresentado pelo texto literário dialoga com o repertório de leituras, que leitor já possui, conduzindo-o a novas experiências estéticas.

> Además, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-lo de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a "meio e fim", conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso - colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

Desse modo, as peculiaridades existentes em cada obra (gênero, estilo e etc.), fazem parte desse sistema e, consequentemente, são evocadas e utilizadas por cada leitor a cada nova leitura, sendo o leitor crítico concebido, consoante Zilberman (1989, p. 114), como "leitor explícito, indivíduo histórico que acolhe positivamente ou negativamente uma criação literária, sendo, pois, responsável pela recepção propriamente dita disso".

Há, no entanto, aqueles que argumentam sobre a dificuldade em verificar ou mesmo reconstruir os horizontes de expectativas das obras mais antigas. Para estes Jauss (1994, p.29) contra argumenta, baseando-se em três fatores.

> Em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em seguida, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem.

O teórico entende que a obra, por estar inserida num sistema muito amplo de comunicação, pode, a partir do diálogo com outros elementos comuns a esse sistema, descrever os horizontes de expectativa no momento de sua produção. Para exemplificar Jauss (1994) cita o clássico Dom Quixote de La Mancha, obra que mantém o mesmo gênero (novela de cavalaria) e temática comuns às produções literárias espanholas do século XVII, mas que traz uma nova proposta estética. Os horizontes de expectativa do leitor daquele período podem ser analisados, tendo como base as outras produções da mesma época de Dom Quixote, podendo indicar a que tipo de estética esse leitor estava acostumado e de que forma o clássico cervantino rompe com a estética vigente, levando o leitor a redimensionar seus horizontes internos de percepção.

Isso ocorre, à medida que, ao mesmo tempo em que o novo na obra literária satisfaz o horizonte de expectativas do leitor, também, pode provocar o

estranhamento e o rompimento desse horizonte, levando-o a uma nova percepção da realidade.

Sob esse viés, Jauss (1994, p.31, 32) diz que a distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada “distância estética” e é o que determina “o caráter artístico de uma obra literária”. Sendo assim, quando a obra satisfaz o leitor, esta serve como mera diversão, pois não o surpreende, sendo, portanto, literatura de deleite, uma vez que não amplia seu horizonte de expectativa. Caracterizando-se:

> Pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas.

Essa formulação traz a ideia de que somente pela quebra ou pela ruptura de expectativas será indicado um valor estético a uma determinada obra. Sendo assim, quanto mais distante esteticamente a obra estiver de seu público leitor, causando-lhe impacto, maior valor a obra terá. A obra literária deve engendrar, portanto, uma mudança, uma transformação levando o leitor a refletir para além daquele momento, independentemente do período de sua publicação.

Jauss (1994) examina ainda a relação dialógica do texto, da época de publicação, com o momento presente de sua leitura e, para isso discorda dos métodos do objetivismo histórico[2], e procura entender a reconstrução do horizonte de expectativa como processo fundamental para conhecer a *história do efeito*[3].

Desse modo, esse estúdios Jauss (1994) levanta o dilema de que não seria possível interpretar um texto baseado apenas em critérios passados (diacrônicos) nem tão pouco verificar um texto antigo com os olhos do presente

---

[2] Jauss (1994, p. 24), utiliza esse termo para se referir “A concepção positivista da história como descrição “objetiva” de uma sequência de acontecimentos num passado já morto.”

[3] CAYMMI (2006) explica que “No livro Verdade e Método, Gadamer (1997) critica o intérprete que pensa atingir o sentido “atemporalmente verdadeiro” de uma obra por ignorar a “história do efeito” (werkungsgeschichte) nos geral se encontra emendada sua própria consciência histórica. “Jauss (1994) diz que, os que defendem o objetivismo histórico nega “as premissas involuntárias e não arbitrárias, mas determinantes que balizam a sua própria compreensão (p.37). Gadamer, assim, desacredita na possibilidade da reconstrução do horizonte histórico original, ideia que Jauss vai subscrever, pois este sempre será abarcado pelo horizonte presente.” (p.21)

(perspectiva sincrônica) era necessário aplicar a lógica da pergunta e da resposta à tradição histórica, um dos princípios de Gadamer (1997), pois, de acordo com Jauss (1994, p. 37), “só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta.”

O texto, para Jauss (1994), é ao mesmo tempo pergunta e resposta feitas para o leitor de um dado momento. O texto busca atender algumas conjeturas, indicações de um público, por isso no ato de interpretação de um texto é necessário compreender essas pressuposições e, assim, reconstruir os horizontes de expectativa da obra e do leitor bem como a relação entre eles.

No entanto, vale ressaltar que quando o sentido de um texto é “reconstruído” ao longo do tempo, também o horizonte de expectativas do leitor altera-se. Desse modo, a mesma obra não gera novos sentidos em novas leituras e recepções, mas produz um novo significado a cada contato com seus leitores, em diferentes épocas. Como afirma Jauss (1994, p.35)

> A reconstituição do horizonte de expectativa sobre o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso e um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presença de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção – que intermedia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitivo, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.

Jauss (1994) discute ainda a leitura de um texto literário sob o enfoque diacrônico, chamando atenção para uma análise que não apenas se fixe no momento da leitura, mas também no diálogo com as leituras anteriores, uma vez que adotando esse procedimento verificar-se-á que o valor de uma obra literária ultrapassa a época em que surge.

Para este autor é do encontro entre o corte diacrônico e o sincrônico que se verificará a historicidade da literatura. Dessa maneira, sob o enfoque sincrônico, Jauss (1994) diz que a importância da obra pode ser definida por meio das diversas

compreensões por leituras em fases diferentes, podendo em determinado período, ser mais valorizado que em outros.

A estética da recepção busca um ponto de encontro entre as obras de um mesmo período, que provocam rupturas e, consequentemente, novos rumos na literatura. Diante disso, podemos inferir que para esse teórico, a experiência literária decorre das relações que se estabelecem entre a obra e o leitor.

Por isso, Jauss (1994) buscou relacionar a literatura à vida, atribuindo à criação literária uma função social, visto que esta amplia as perspectivas do leitor, no âmbito da experiência estética. A relação social, entre a literatura e a vida, reside no fato de que, através da literatura, o leitor é capaz de perceber no texto literário práticas de seu cotidiano, e é exatamente essa percepção que provoca a experiência estética, conforme explica Jauss (1994, p. 50):

> A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.

Dessa maneira, o prazer da leitura somente se efetivará quando for uma experiência estética, ou seja, quando levar o leitor a tomar certa atitude sobre a literatura e a vida prática. A experiência estética, desse modo, apresenta uma hierarquia, ligada à sua natureza estética, apontando três importantes atividades sendo: *poíesis, aisthesis* e *katharsis*, que correspondem respectivamente aos aspectos de produção, recepção e comunicação de uma criação literária.

Ao reformular questões literárias de caráter estético e histórico, Jauss (1994), através da Estética da Recepção, delega ao leitor, o papel que lhe faltava, ou seja, daquele que a partir da recepção, atribui a uma obra parâmetros que podem legitimá-la ou não, em uma determinada época.

Isso porque, segundo Cândido (1985, p.74), entre os elementos que compõem a tríade do sistema literário – autor, obra e leitor – há uma relação dinâmica, na qual tais elementos coparticipam na construção do fenômeno literário, visto que um atua sobre outro, provocando efeitos de sentido, que se justificam à medida que:

> A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo (...) são dois termos inter-atuantes a que se junta o autor, termo inicial deste processo de circulação literária, pois configuram a realidade da literatura, atuando no tempo.

É com base na noção de leitor aqui exposta, que Hans Robert Jauss formula os preceitos da Estética da Recepção, teoria que tem como princípio geral, a experiência do leitor como fonte primordial para compreensão dos fatos literários, tanto em sua configuração estética quanto histórica. Nessa perspectiva, somente através da ação do leitor é possível manter a atualização das obras literárias.

1.2 Tradução e adaptação: relações imprecisas

O estudo da tradução e da adaptação vem ao longo dos anos, sendo alvo de muitas discussões no cenário crítico-literário, pois entendidas em sua prática, indicam ações próximas, mas por vezes controversas.

A origem dessas discussões pode estar relacionada à própria gênese do termo tradução, que, segundo Cunha (1982), apresenta etimologicamente duas derivações; do verbo latino *traducere* designando “levar de um lugar para outro” e *translatio,* da língua latina clássica, significando transplantação, transferência.

Essas conceituações abarcam as duas práticas, uma vez que ambas, imprimem a ideia de “levar” um conteúdo já existente (texto-fonte) para uma nova realidade sociolinguística (texto-alvo). No entanto, apesar dessas atividades apresentarem significados convergentes, são consideradas práticas distintas, condicionadas muitas vezes por termos antagônicos (fiel/infiel, literal/livre) empregados com intuito de delimitar os limites entre os atos de traduzir e adaptar.

As designações etimológicas, notoriamente, atribuem ainda ao verbo traduzir o sentido de *fazer passar.* O sentido metafórico desse conceito - como *passagem* de uma língua a outra – conduz tradutores e teóricos a interpretações subjetivas sobre o termo, o que resulta no campo da prática, no aparecimento de diferentes noções, procedimentos e métodos, antes e durante o ato tradutório.

Assim, conforme indicação do termo latino, na prática a tradução pode ser interpretada, segundo Rónai (2012, p. 4), de duas maneiras: “numa delas, o tradutor conduz o autor do original para o domínio linguístico do leitor; noutra, o tradutor conduz o leitor para o meio linguístico do autor”.

Além dessa dupla orientação, ora voltada para o autor e ora dirigida ao leitor, encontrada nos estudos da tradução, verifica-se também que a complexidade em torno da práxis tradutológica está centrada, sobretudo, na divergência teórica e técnica entre a tradução literal e a tradução livre, sendo a última, a que mais se aproxima da adaptação.

Essa discussão controversa recai exatamente no antagonismo de sua prática, pois se considerado em seu *sentido literal* associa-se a ideia de fidelidade, neutralidade e objetividade. Ao contrário disso, em *sentido livre* liga-se à noção de infidelidade, parcialidade e subjetividade.

O debate, no entanto, é milenar, Cícero (1º. século A. C.), por exemplo, já manifestava essa preocupação ao afirmar que: “Se eu traduzir palavra-por-palavra, o resultado será inaceitável e se, compelido pela necessidade, eu alterar algo na ordem ou nos termos, parecerei ter me afastado da função de tradutor”. (BASNNETT, 2005, p.67)

Assim, ao longo da história verifica-se claramente a existência de dois eixos frontalmente opostos nos estudos da tradução; há os que a concebem como resultante de um procedimento de ordem literária e artística, defendendo, por isso a tradução livre, e os que a encaram, segundo salienta Mounin (1975, p.24), como operação essencialmente linguística, privilegiando a tradução literal ou direta, sem, contudo, negar a tradução livre ou oblíqua.

No enfoque linguístico, dentre os teóricos contemporâneos que defendem a tradução literal, por exemplo, destaca-se Peter Newmark[4] (1988, p.69), que embora utilizando os instrumentos da linguística, afirma que, “a tradução literal é correta e não deve ser evitada, uma vez que assegura a equivalência referencial e pragmática em relação ao original”.

No discurso desse teórico é notório o posicionamento em favor do discurso do autor, afirmando que o tradutor deve manter fidelidade ao “artista”, por isso não deve desviar-se da tradução literal, a não ser por razões que justifiquem esse procedimento. No entanto, adverte que “um tradutor não tem o direito de modificar um texto, mantendo, sobre qualquer norma ou necessidade linguística, a personalidade textual do autor”. (NEWMARK, 1988)

[4] Ver também o artigo de Francis Aubert (Aubert, 1987): “A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?” –

Em polo oposto ao de Newmark, no que diz respeito à técnica utilizada pela tradução literal, está Eugene A. Nida (1982) ao considerar que, com relação à incompatibilidade entre as línguas, a tradução literal rompe com o princípio básico da comunicação, visto não priorizar o significado, ou seja, uma equivalência que aproxime a mensagem da língua de partida à da língua de chegada. Este teórico defende que a tradução deve partir da equivalência natural entre os termos.

Dentre os autores que concebiam a tradução como um procedimento artístico e que privilegiava a tradução "livre", Amorim (2005) destaca as traduções do poeta e tradutor Ezra Pound que entendia a tradução como uma forma de crítica e de criação, pois, consoante Milton (1993, p.87), "não há nenhuma fronteira clara entre a tradução e a obra original na poesia de Pound".

Apesar das severas críticas ao trabalho de Pound, sobretudo pelo excesso de liberdade em suas traduções, o poeta norte-americano, conforme Amorim (2005, p.57), "teria proporcionado uma leitura contemporânea da Antiguidade, recorrendo a atualizações, omissões, condensações e acréscimos".

A liberdade na produção de Pound levantou debates no meio teórico sobre a noção de fidelidade, visto que seus procedimentos tradutórios, anteriormente citados, configuravam-se, segundo análise de Venuti (1986, p.196), "não como desvio do original, mas como uma expressão das próprias convicções religiosas do tradutor".

O procedimento de Pound, de acordo com Venuti (1986), desvincula a ideia de fidelidade das concepções sobre tradução literal e/ou tradução livre, considerando que a fidelidade ao texto original muitas vezes decorre das escolhas interpretativas do tradutor, que por sua vez refletem o contexto sócio-histórico e cultural a que pertence.

Diante dessas afirmações, verifica-se que a noção o conceito de tradução e de fidelidade são mutáveis, pois se modificam de acordo com as diferentes "tradições" literárias ao longo do tempo. Sendo assim, não há norma ou regra correta para traduzir, há sim maneiras diferentes de se conceber a tradução.

Em oposição aos modelos normativos e às definições tradicionais de tradução como reprodução ou transferência de significados de um código linguístico para outro, surgem no fim das décadas de 1970 e 1980 modelos descritivistas e comparativistas, propostos, sobretudo, pela Literatura Comparada que passaram a

favorecer a chamada “tradução livre”. Tais estudos foram aprimorados notadamente por André Lefevere. (BATALHA; PONTES, 2007, p.76)

Nesse panorama, segundo Britto (2012), a tradução surge como disciplina autônoma, pois até então era estudada somente no âmbito da linguística, sobretudo com relação à tradução técnica. A tradução literária, nesse contexto, era apenas um ramo da literatura comparada.

Britto (2012) aponta o estudioso norte-americano James Holmes como um dos responsáveis por esse novo olhar sobre os estudos da tradução, pois conforme informa, Holmes “propôs que se parasse de falar em *equivalência* entre original e tradução, e em vez disso se utilizasse *correspondência,* um termo bem mais modesto e realista.” Holmes também chamou atenção para o conceito de termo tradução, que segundo sua definição não seria “uma operação realizada sobre sentenças, estruturas linguística, mas sobre textos, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais.” (BRITTO, 2012, p.19)

Vale ressaltar que essa “virada cultural” nos estudos da tradução, não atingiu apenas os estudos nesse campo

, mas um fenômeno que ocorreu nas ciências humanas em geral.

Diante disso, os tradutores passaram a desvincular a ideia de prática tradutória apenas da aplicação de procedimentos técnicos, passando a compreendê-la também como um fenômeno cultural. Fato esse desprezado pelos modelos prescritivos, voltados, sobretudo, para o julgamento de valor de traduções consideradas universalmente ideais. (BATALHA; PONTES, 2007).

Nesse novo cenário teórico em que emerge os Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Translation Studies)*[5], não importa mais traçar paralelos entre o texto-fonte e o texto-meta, nem tão pouco definir métodos de avaliar a tradução como sendo literal ou livre, conforme o modelo prescritivo, o que se deseja é julgar o trabalho do tradutor com base na investigação de seus procedimentos, suas influências contextuais, para então verificar como ocorre a inserção da obra traduzida no sistema-alvo. (BATALHA; PONTES, 2007).

Desse modo, entende-se que para os descritivistas o tradutor é quem torna possível a materialidade textual da obra fonte, sendo este, segundo Lefebvre (2007, p.21), um dos profissionais “responsáveis pela recepção geral e pela

[5] Estudos surgidos, na década de 1970, dirigido por pesquisadores israelenses e dos Países Baixos. (BATALHA; PONTES, 2007)

sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais, que constituem a maioria dos leitores em nossa cultura global".

Nessa visão, a tradução literária pode ser entendida como uma das manifestações explícitas de recepção da obra literária, uma vez que, ao se voltar para a interpretação, as traduções favorecem a aproximação da obra-fonte com um determinado público-leitor.

Assim, o ato tradutório denota em um ato de recriação textual ou como conceitua Carvalhal (1993, p. 47) em "ato criativo", pois mesmo sendo uma atividade que segue parâmetros (início, meio e fim) baseados na obra fonte, busca transmitir muito mais do que o sentido ou a mensagem do texto de partida, pretende, a partir de uma visão contextual converter-se em material literário capaz de fornecer, à cultura de chegada, interação com a identidade cultural, social e literária de outro povo, expandindo as experiências estéticas do leitor e alimentando à criação literária.

Ao considerar a tradução literária como ato criativo, os descritivistas atribuem ao texto traduzido uma subjetividade análoga à existente no texto-fonte, pois nas duas atividades literárias, tanto o tradutor quanto o escritor trazem em sua bagagem cultural e intelectual, referências que interferem em sua produção. (CARVALHAL, 1993, p. 47)

De fato, essas atividades se assemelham em procedimento (ler, interpretar, selecionar, escrever), contudo, mantém características peculiares, que as diferenciam em processo criativo (apropriações, transposições, deformações), pois ainda conforme Carvalhal (1993) se a literatura constitui-se, por um lado, como uma criação livre, sem parâmetros previamente definidos, a não ser, é claro os impostos pelo gênero a que pertence, por outro a tradução literária é uma recriação, uma leitura, uma versão possível da obra já existente.

É exatamente essa distinção que, segundo Carvalhal (1993, p. 50), confere a alteridade da tradução literária em relação à literatura, visto que não busca ser cópia, reprodução da obra-fonte, mas se apresenta como uma nova possibilidade de concretização desta, pois "ao ser traduzido, o texto encontra outra forma de ser, uma nova *Gestalt* que não o altera, mas, ao contrário, o enriquece." Vista assim, a tradução renova o sistema literário que a integra, permitindo, conforme observa Vieira (1996, p. 134):

> [...] não só a sobrevivência de uma obra, mas também sua canonização em níveis transnacionais e transculturais, o que constitui um fato importante para a cultura originária, uma vez que ela também sobrevive através das suas obras traduzidas.

A tradução literária entendida, portanto, como recriação, não só renova a obra-fonte, como também rompe com seu estatuto de inatingível, de sagrado, fazendo desaparecer o conceito de supremacia instaurado sobre ela. Emerge, assim de seu lugar secundário, podendo exercer, no sistema literário, que a integrou, transformações diretas ou indiretas no panorama literário.

Isso só é possível, no entanto, quando o texto traduzido for "inovador e responsável por novas possibilidades de criação literária", caso contrário permanece em segundo plano, isto é, quando "exerce um papel conservador, reproduzindo modelos canonizados" (BATALHA; PONTES, 2007, p. 80). De uma forma ou de outra, o que se pode inferir é que a tradução literária, tendo como base uma leitura crítica e uma escrita elaborada, favorece o estudo das diferentes recepções de uma obra-fonte, contribuindo desta forma, para "o entendimento da produção literária que aí se desenvolve, em certo momento da sua história." (BATALHA; PONTES, 2007, p. 80).

Essa abordagem de cunho descritivo ganha força com a teoria de polissistema[6] de Itamar Even-Zohar em 1990. Teoria que tem como base a interferência do texto traduzido sobre o texto-fonte, buscando explicar os diferentes procedimentos tradutórios, a partir da situação de produção e recepção. Even-Zohar (1990), deste modo, redimensiona os estudos da tradução literária, pois atribui a ela a possibilidade de determinar enquanto subsistema, conforme explicam Batalha e Pontes (2007, p.79): "as convenções tradutórias e políticas editoriais que contribuem para orientar a escolha das obras e das línguas selecionadas para serem traduzidas e, por conseguinte, incorporadas ou não ao patrimônio cultural da língua de chegada".

Nesse sentido, ainda conforme análise de Batalha e Pontes (2007, p. 79), a questão central da teoria do polissistema defendida por Even-Zoar recai na noção de "interferência", que supondo:

[6] Even-Zoar "cunhou esse termo, partindo do modelo proposto por Yuri Tynianov, formalista russo da década de 1970, que imprimiu uma perspectiva histórica às análises puramente imanentistas (o texto como um sistema independente e fechado em si) dos formalistas, para indicar que polissistemas socioculturais não são blocos monolíticos e uniformizadores, mas sim um conjunto de subsistemas diversificados que integra entre si" (BATALHA; PONTES, 2007, p. 78)

> a tradução como um processo de reformulação – decomposição e recomposição -, elimina as noções de fidelidade ao original, influência e superioridade do texto-fonte, e permite considerar as condições de produção do texto, buscando mapear e explicar exemplos diferentes “comportamentos tradutórios”.

Vale destacar, ainda, que essa abordagem da tradução baseada em modelos sistêmicos de Even-Zoar (1990), requer uma visão contextual que necessariamente leve em conta a época, leitor e seu horizonte de expectativa. Desse modo, os estudos da tradução dialogam com os preceitos da estética da recepção, teoria defendida pelo alemão Hans Robert Jauss no campo dos estudos literários, “aproximando assim as duas disciplinas e suas respectivas práticas.” (BATALHA; PONTES, 2007, p. 78)

Ampliando a teoria de Even-Zohar, André Lefevere (2007), além de compartilhar, em parte, com as ideias Even-Zoar, sobre as bases norteadoras dos subsistemas, concebe a tradução, qualquer que seja ela, como um sistema que interage com outras formas de crítica literária e com outros sistemas semióticos (músicas, ilustrações, adaptações), introduzindo o conceito de “refração”, no qual defende a ideia de que cada novo sistema, cada recriação reflete a obra-fonte.

O termo sistema, empregado por Lefevere (2007, p.30), não é equivalente a sistema literário, em sentido amplo, porém é entendido como “um conjunto de elementos inter-relacionados que por acaso compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema.” Assim, os sistemas operam sob um mecanismo de controle compartilhado por dois elementos, um interno e outro externo ao sistema.

Dessa forma, quando uma tradução literária, enquanto sistema é integrada ao sistema literário da cultura-alvo, tanto sofre as intervenções socioeconômicas e culturais que condicionam a produção mercadológica de tal sistema, quanto amplia seu poder de intervenção sobre uma determinada cultura. (AMORIM, 2005, p. 27-29)

Sendo assim, Lefevere (2007), evidencia que dentro de todo sistema literário existe um jogo de poder permanente, ditados por elementos de continuidade cultural externos, denominados por ele como refratores ou *reescritores* e *patronagem*, tais como: intérpretes, revisores, críticos, editoras, mídias, programas de incentivo à cultura, instituições de ensino, entre outros.

Desse modo, as afirmações de Lefevere (2007) são pertinentes para esta análise, visto que ao conceituar a tradução literária como forma de reescrita, considera tantos os condicionantes ligados ao ato de recriação, correspondentes à poética, como aponta para os agentes culturais, sendo responsáveis pela adesão ou resistência de determinada obra traduzida em uma cultura de chegada.

Para atingir e se legitimar na cultura-alvo, a tradução literária, enquanto reescrita, apoia-se na aplicação de procedimentos provindos tanto da tradução literal, quanto da tradução oblíqua, ou seja, não-literal. Da primeira destaca-se o estrangeirismo e o empréstimo; da segunda os procedimentos não seguem paralelos à forma da obra-fonte, são eles: modulação, transposição, equivalência e a adaptação. (CAMPOS, 2004)

A utilização desses procedimentos técnicos decorre de uma seleção subjetiva do tradutor e provoca certa ruptura com o texto-fonte, na medida em que busca manter um equilíbrio comunicativo entre a cultura de partida e a de chegada. Isso porque, segundo coloca Amorim (2005) “A reescritura proposta não é simplesmente a ‘mesma coisa’ que o texto original: há novas associações e outros interesses que são focalizados em novos contextos.”

A adaptação, por ser um procedimento considerado o “limite extremo” da tradução, mantém com esta uma relação quase indissociável, uma vez que o próprio ato de traduzir já sugere um exercício adaptativo. Nesse ponto, retoma-se a questão inicialmente colocada nesta análise, na qual se verifica a existência de uma linha tênue entre a conceituação de traduzir e adaptar.

Nos trabalhos analisados por Amorim (2005) tanto Johnson (1984) quanto Bastin (1990) mostram-se desejosos em estabelecer parâmetros para concretizar um conceito que distinga tradução e adaptação. Sendo assim, retomam, em seus escritos, algumas questões que envolvem essa dicotomia, como, por exemplo, a noção de “literalidade”, “liberdade”, “fidelidade” “desvio”, dentre outras.

Com base na noção de tradução já exposta e nas considerações dos teóricos já citados, sobre a adaptação, examina-se os pontos convergentes e divergentes que cercam essas reescritas.

De forma geral o termo adaptação pode ser entendido de duas maneiras: na primeira define-se como um procedimento técnico, indicando uma operação realizada no processo de reescrita do tradutor, quando este diante de um termo ou expressão considerado “intraduzível” recorre a outro termo correspondente na

cultura de chegada; na segunda é entendida como uma espécie de tradução livre, sem compromisso com a forma da obra-fonte, por isso ligada, numa perspectiva tradicional, com a ideia de “manipulação”, ou seja, uma forma mais adequada, “simplificada“ de leitura para o receptor da cultura de chegada. (AMORIM, 2005, p.16)

Nas duas concepções expostas verifica-se que a noção de adaptação está intimamente relacionada à prática tradutória, no entanto, Amorim (2005, p.40) salienta que:

> a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveriam ser consideradas uma prática distinta da tradução.

Sobre essa questão, Amorim (2005, p. 80) explicita a concepção de Johnson (1984) em *Translation and adaptation*: “a tradução como sendo mais ‘fiel’ ou ‘próxima’ aos textos originais. Em contrapartida, as adaptações envolveriam mais ‘liberdade’, já que poderiam empreender maiores modificações em relação aos textos-fonte.”

Johnson (1984), no entanto, defende a ideia de que embora as traduções e as adaptações raramente sejam transposições sem falhas em relação aos textos originais, certo grau de fidelidade é exigido. Para ele, a fidelidade na tradução volta-se para forma e para o conteúdo, enquanto que a adaptação prende-se apenas ao conteúdo. Ambas reescritas, dessa forma, prendem-se a aspectos da obra fonte, preservando algo de sua natureza artístico-literária.

Esse teórico, segundo relata Amorim (2005, p. 79), considera “a condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros procedimentos da adaptação”, como processos criativos de grande valor, já que favorecem a atualização do sistema literário de chegada, além de proporcionar ao leitor contemporâneo a possibilidade de ler obras antigas a partir de múltiplas formas de gênero textual e literário (cinema, teatro, dança).

Sendo assim, verifica-se que a flexibilidade na prática discursiva da adaptação seria um dos fatores que a diferencia da tradução, já que no ato tradutório a utilização de técnicas e procedimentos é menos flexível, sobretudo no que se refere ao gênero, pois mesmo articulando a linguagem conforme o contexto

sócio-histórico e literário em vigência busca preservar a forma e o conteúdo da obra fonte. A adaptação, por sua vez, segundo Bastin (1990, p.470) seria “uma tradução preocupada em adequar, o máximo possível, às aspirações do leitor e, consequentemente, interessada em desvios [écarts] particularmente grandes que envolvem duas realidades sociolinguísticas diferentes”.

Assim, a fronteira entre tradução e adaptação poderia ser medida pelo grau com que utilizam os desvios[7] na construção do texto, pois quanto mais próximo da obra fonte a tradução estiver, indica que menos desvios foram utilizados. No entanto, essa noção de desvio como parâmetro, segundo Amorim (2005, p. 89), “expande a concepção de tradução em direção à adaptação”, visto que, para Bastin (1990, p. 474) é “o conjunto e a amplitude desses desvios que dão à tradução o caráter de adaptação”.

Analisando também a aproximação entre as práticas de traduzir e adaptar, Silvia Massimini (2006, p. 26) ressalta que na teoria de Holmes, o trabalho do tradutor apresenta três perspectivas distintas: a do contexto linguístico, a do intertexto literário e a da situação sociocultural, que se deslocam dentro de dois eixos: o diacrônico e o sincrônico.

No primeiro, o diacrônico (eixo no qual se pode verificar distância histórica entre o original e a tradução), Massimini (2006, p.26) registra que o tradutor poderia optar, em seus procedimentos, pela conversação de alguns elementos na tradução, como por exemplo, a historicização e a adaptação ao tempo – modernização e atualização da obra. No segundo eixo, o sincrônico, (que mede e contrasta as diferenças culturais) o tradutor poderia mover-se “não somente em períodos históricos concretos, mas em diversas áreas”.

Levando-se em consideração esses dois eixos, segundo análise de Massimini (2006), o tradutor teria a liberdade de escolher entre preservar os elementos externos à tradução ou optar por uma adaptação à cultura receptora, ocultando as diferenças diacrônicas e sincrônicas.

Diante disso, verifica-se que as discussões em torno de uma conceituação para as práticas da tradução e da adaptação, são fundamentas, muitas vezes, sobre análises decorrentes da prática do tradutor, daí a recorrência a velhos embates, que por sua natureza, apresentam inconsistência em suas definições.

[7] A noção de desvio é utilizada por Bastin (1990) como um parâmetro de distinção entre tradução e adaptação (AMORIM, 2005)

Dessa forma, as fronteiras entre o ato traduzir e adaptar permanecem conduzindo a dicotomias, visto não parecer possível exceder a linha tênue que as afasta e ao mesmo tempo as aproxima.

1.3 Adaptação literária: um conceito em discussão

Nos estudos críticos literários, ainda é bastante reduzido o número de trabalhos dedicados a conceituar a adaptação literária. O que normalmente se encontra no meio teórico são noções sobre adaptação, geralmente aplicadas a toda e qualquer forma de adaptação, independentemente da linguagem empregada.

Nesse tópico pretende-se, portanto, ampliar as discussões em torno dessa questão, focando somente sobre a adaptação literária para leitores infanto-juvenis, em sua particularidade, buscando compreendê-la em sua natureza e valor literário.

Assim, ao adentrar nos estudos sobre adaptação literária verifica-se ser este um tema que divide opiniões. Para alguns estudiosos, o processo de criação das adaptações, seus ajustes na forma e no conteúdo, apesar de terem a intenção de atualizar a leitura, acabam afastando demasiadamente o jovem leitor da realidade linguística da obra literária. Em lado aposto, há os que, como Coelho (1991), Ceccantini (1997), Carvalho (2006), Monteiro (2010) acreditam que é exatamente por adequarem sua reescrita às condições de recepção de seu público que a adaptação promove a aproximação e o interesse do leitor infantojuvenil, introduzindo-o na leitura dos clássicos literários.

De uma forma ou de outra, observa-se que as opiniões centram-se sobre o polo receptor, discutem-se o valor da adaptação dos clássicos, a partir da função que esta desempenha na formação leitora do público infantojuvenil.

A polêmica em torno dessa questão parece ter suas raízes na própria gênese da adaptação literária, enquanto reescrita, pois sua inserção no meio literário brasileiro advém da necessidade didático-pedagógica de proporcionar ao jovem leitor o conhecimento da tradição literária.

Diante disso, mesmo que de forma sumária, torna-se imprescindível conhecer de que forma as adaptações se inserem no meio literário, seu contexto sóciohistórico de produção, bem como o perfil de seus primeiros leitores no Brasil.

Segundo Zilberman e Lajolo (1991), o fim do século XVII e início do século XVIII marcam o início de uma produção literária específica pra crianças, tal fato advém de mudanças no cenário social, econômico e científico, geradas, sobretudo pela revolução industrial e pela consolidação da classe burguesa como detentora dos meios de produção.

Conforme analisa Zilberman e Lajolo (1991, p.17), a burguesia europeia buscando impor-se ao modelo feudal vigente e consolidar-se política e ideologicamente, apoia-se basicamente em duas instituições: na família e na escola. Na primeira, “estimula um modo de vida mais doméstico e menos participativo politicamente”, para isso redimensionou os papéis de cada membro dessa instituição – “ao pai cabendo à sustentação econômica e à mãe a gerência da vida doméstica privada – Contudo para legitimá-la, ainda foi necessário promover, em primeiro lugar, o beneficiário maior [...]: a criança”.

Com relação à escola, ainda de acordo com Zilberman e Lajolo (1991, p.17):

> A segunda instituição convocada a colaborar para a consolidação política e ideológica da burguesia é a escola [...] a escolarização converte-se aos poucos na atividade compulsória das crianças, bem como a frequência em sala de aula, seu destino natural.

Ao destacar a importância da escola e concebê-la como espaço imprescindível para a formação de suas crianças, o modelo burguês, ainda segundo Zilberman e Lajolo (1991), ganha força e é apoiado também pelo surgimento de dispositivos legais que passaram a atribuir a obrigatoriedade da escola a todas as crianças, sem distinção de classe social. Esse fato desencadeou muitas mudanças na sociedade, dentre elas, a erradicação do trabalho mirim nas indústrias, mão de obra que fora substituída por operários desempregados.

Todas essas mudanças fizeram emergir um novo conceito de infância, e com ele o surgimento de um novo consumidor, como destaca Zilberman e Lajolo (1991, p.18).

> Numa sociedade que cresce por meio da industrialização e se moderniza em decorrência dos novos recursos tecnológicos disponíveis, a literatura infantil assume, desde o começo, a condição de mercadoria [...] aperfeiçoa-se a tipografia e expande-se a produção de livros.

Muitos dos livros que passaram a circular na escola e nas livrarias eram adaptações de textos já conhecidos pela cultura oral, assim como destaca Gabriela Hardtke Bohm (2004, p.60):

> Eram as fábulas de La Fontaine, editadas em 1668 e 1694, As aventuras de Telêmaco, de Fenélon, do ano de 1717, e Os Contos da Mamãe Gansa (1697), que Charles Perrault escreveu, mas publicou como se fosse de seu filho mais moço. O livro de Perrault gozou de grande sucesso entre os leitores mirins e no seu encalço seguiram-se as adaptações dos romances de Robinson Crosoé (1726), e de Daniel Defoe e Viagens de Gulliver (1726), de Jonathan Swif, que já faziam muito sucesso entre os adultos.

No Brasil, através do levantamento feito por Carvalho (2006), é possível verificar que as primeiras adaptações dos clássicos literários para jovens leitores, decorrem do/no surgimento da própria literatura infantil, isto é, entre o fim século XIX e início do século XX.

O século XIX marcou a chegada da família real no Brasil e com ela uma verdadeira reforma no país. A educação foi um dos setores que mais recebeu atenção, conforme destaca Coelho (1991, p. 204):

> [...] o sistema escolar passa por reformas de maior alcance (cf. leis e pareceres de Rui Barbosa, Leôncio de Carvalho, Benjamin Constant, Epitácio Pessoa, Rivadavia, etc) e incorpora em sua área também a produção literária para crianças e jovens.

Essas reformas geraram muita preocupação acerca da necessidade de produção de material de leitura para o público infantil, visto que grande parte da literatura que circulava, até então, eram traduções e adaptações de histórias europeias, muitas vezes em edições portuguesas que, conforme ressalta Zilberman (1991, p.31) “não tinham com os pequenos leitores brasileiros, sequer a cumplicidade do idioma.” Diante de tal realidade houve uma verdadeira mobilização intelectual em prol da produção de livros infantis, como mostra Zilberman e Lajolo (1991, p.28):

> Intelectuais, jornalistas e professores arregaçaram as mangas e puseram mãos à obra; começaram a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno.

Era emergente, portanto, a criação de uma literatura que atendesse, não só aos apelos pedagógicos, mas também que se adequasse ao perfil da criança

brasileira. Em consequência disso, Coelho (1991) diz que surgiram muitos programas de nacionalização das histórias europeias, o que multiplicou o número de traduções e adaptações.

É desse contexto que, consoante Coelho (1991, p. 204), data os *Contos infantis*, de Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes, e os *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto, assim como as traduções e adaptações de João Ribeiro, Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel, como demonstram.

Nesse clima ufanista, em plena fase de nacionalização do livro escolar no Brasil, Monteiro Lobato que já vinha dando início ao seu projeto literário dirigido ao leitor infantil, ultrapassa as expectativas dos apelos nacionalistas e pedagógicos, renova a literatura infantil, à medida que dá a esta uma autêntica linguagem brasileira. Tornando-se segundo Coelho (1991 p. 225):

> o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje. Fazendo a herança do passado emergir no presente, Lobato encontrou o caminho criador que a Literatura Infantil estava necessitando. Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o nosso século exigia.

O projeto literário lobatiano na área infantojuvenil é constituído por obras originais, traduções e adaptações, todas compostas por uma linguagem original e viva, pautadas, sobretudo, no interesse e no perfil do leitor infantil brasileiro. Destacam-se as adaptações: *O irmão de Pinóquio*, *O gato Félix* (1927); *História do Mundo para Crianças* (1933); *História das invenções* (1935); *D. Quixote para Crianças* (1936); *Serões de D. Benta e Histórias de Tia Nastácia* (1937); *O Minotauro* (1939); e a mitologia grega na série "*Os Doze Trabalhos de Hércules* e *Cérbero, Leão de Neméia, O javali de Erimanto, A Corça de Pés de Bronze, As Cavalarias de Augias, Os Cavalos de Diomedes, Os Bois de Gerião, O Cinto de Hipólita, As Aves do Logo Estinfale e O Pomo de Hespérides*. (Coelho, 1991)

O mérito da obra de Monteiro Lobato, como endossa Coelho (1991, p. 233), "está na perfeita adequação entre sua matéria literária, as ideias e valores que lhe servem de húmus e as imposições da época em que ela foi escrita".

Com suas adaptações Monteiro Lobato buscou, ainda segundo Coelho (1991, p. 230),

> por um lado levar, às crianças, o conhecimento da Tradição (com seus heróis reais ou fictícios, seus mitos, conquistas da Ciência, etc.) – acervo herdado que lhes caberá transformar; e por outro lado questionar as verdades feitas, os valores e não-valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao presente redescobrir ou renovar.

Através do levantamento realizado por Carvalho (2006) sobre as adaptações literárias voltadas especificamente para o público infantojuvenil, que circularam no Brasil entre 1882-2004, também é possível verificar, que além de Lobato muitos outros escritores brasileiros colocaram-se na função de mediadores entre a obra literária e o leitor. Função esta que, segundo Carvalho (2006, p. 108), se estabelece uma reorganização desse sistema, constituído, inicialmente, por autor, o obra, leitor, para um novo formato ou desenho formado por autor, obra, leitor/adaptador, obra adaptada, leitor infantojuvenil, objetivando, posteriormente, retornar à organização primeira do sistema literário: autor, obra, leitor.

Após uma investigação minuciosa Carvalho (2006, p.85) apresenta inúmeros títulos estrangeiros e nacionais adaptados para o público infantojuvenil, oriundos de diversas partes do mundo, especialmente, do continente ocidental, pois segundo afirma “É da narrativa escrita ocidental que a adaptação literária brasileira vai buscar a sua fonte mais fértil, no entanto, circunscritas aos continentes europeu e americano.” Dentre as obras mais adaptadas no Brasil, estão, conforme Carvalho (2006, p.88) Robinson Crusoé, de Daniel Defoe, As viagens de Gulliver de Jonathan Swift, que segundo este estudioso

> configuram-se como as primeiras adaptações a circular no Brasil, pois respectivamente datam de 1885 e 1888, tendo como adaptador Carlos Jansen. D. Quixote, de Miguel de Cervantes, Ali Babá e os quarenta ladrões, Aladim e a lâmpada maravilhosa, Os três mosqueteiros, de Alexandre Dumas, Odisséia, de Homero, Robin Hood, As histórias fantásticas do barão de Munchhausen, e a Ilha do tesouro, de Robert Louis Stevenson.

Carvalho (2006, p.109) traçou também o perfil dos adaptadores, levando em consideração os naturalizados e/ou radicados no país, então detectou “um total de 262 (duzentos e sessenta e dois) adaptadores, sendo 210 (duzentos e dez) brasileiros”. Aqui se destaca àqueles que se dedicaram ao leitor infantil, selecionados por Carvalho (2006, p.113, grifo nosso) pelo critério

> **c) consagrados ou conhecidos pela obra literária direcionada ao público infantojuvenil:** Ana Maria Macha Kupstas, Stella

> Leonardos, Ganymedes José, Júlio Emilio Braz, José Arrabal, Julieta de Godoy Ladeira, Lúcia Machado de Almeida, Leonardo Arroyo, Monteiro Lobato, André Carvalho e Carlos Moraes.

Apesar da notoriedade desses escritores e escritoras, todos membros imortais da Academia Brasileira de Letras, Carvalho (2006, p.115) dá ênfase à produção de Monteiro Lobato, pois foi um dos únicos que fez da adaptação para crianças um projeto pessoal. Sendo, a principal referência no Brasil, no estudo da adaptação, enquanto gênero literário.

> é um caso à parte, pois se, na condição de modernista a obra não é reconhecida como tal pelo movimento de 1922, o mesmo não ocorre com a sua obra literária para a infância e juventude brasileiras, visto que é o responsável pela modernização do gênero no Brasil.

Retornando às primeiras colocações, fica notório que as adaptações literárias voltadas para o público mirim decorrem do surgimento da literatura infantil, que, por sua vez, é inaugurada graças às imposições pedagógicas da sociedade burguesa. Ambas, no entanto, como se pode verificar são produzidas para o mesmo fim, isto é, converter-se em instrumento de formação e desenvolvimento intelectual dos jovens leitores.

Essa histórica ligação com a literatura infantil, com o espaço escolar e com a prática pedagógica, levantam posicionamentos preconceituosos em torno da adaptação literária, vista por muitos, como textos reduzidos, “histórias recontadas” a serviço de um público específico, sendo esta geralmente condicionada por razões comerciais, assim como destaca Amorim (2005, p.16).

> Nesse caso, é comum tradutores e estudiosos da literatura associarem o conceito de adaptação a uma forma de simplificação ou empobrecimento dos textos originais, que tenderia apenas aos interesses comerciais das editoras, sem nenhuma preocupação com valores estéticos.

Quando comparada à prática tradutória, a noção sobre adaptação literária, além de ser entendida como uma prática de minimização ou reducionismo da obra-fonte, tal noção também pode, de acordo com Amorim (2005, p. 16), “ser empregada como uma designação pejorativa, geralmente atribuída a qualquer tipo de tradução que não se aproxime suficientemente do texto-fonte.”

Carvalho (2012) tece algumas considerações acerca dessa questão, destacando que a grande maioria dos estudiosos da literatura, desconsidera a

natureza histórica das adaptações literárias, bem como, ignora o papel que esta modalidade de reescrita exerceu e exerce na produção literária brasileira e na formação do leitor infantojuvenil, apoiados, muitas vezes, na ideia de que “a obra literária é um todo indispensável, resulta do amálgama conteúdo-forma, que no pode ser decomposto em seus elementos constituintes sob pena de perderem a sua verdade ou autenticidade literária.” (COELHO, 1996, p.10)

Se por um lado, existem os que rechaçam o estudo da adaptação, negando-lhe seu devido valor literário, há, em contrapartida, os entusiastas dessa modalidade de texto, fundamentados, conforme Coelho (1996, p. 10) no fato de que “certas obras literárias atingem tal grau de verdade humana, que ultrapassam sua natureza literária e se transformam em matéria mítica a que conserva sua força e valor formas linguísticas ou outras que a traduzem”.

A adaptação por se apresentar como uma das possibilidades de reforçar o caráter universal das obras literárias, projetando-as, sobretudo em meio ao público infantojuvenil, mostra-se não só como uma forma qualquer de reescrita, mas como um processo rigoroso de recriação literária.

Vista desse modo, pode-se inferir que a adaptação literária constitui-se como um processo de transformação, que através da aplicação de procedimentos, de adequações linguísticas ou culturais, procura preservar características essenciais da obra-fonte, o que conforme endossa Amorim (2005, p.120) “possibilitaria veicular imagens e estilos que poderiam ser considerados ‘fiéis’ ao texto de referência”, contribuindo, enquanto reescritura, para a construção da imagem de um escritor e/ou de uma obra literária”.

Um bom exemplo disso é a adaptação *Dom Quixote das crianças* (1936), de Monteiro Lobato, que demonstra a preocupação do adaptador em tornar o clássico mais acessível. A reescritura de Lobato, mesmo mantendo certa fidelidade à obra fonte, ao ressignificar o texto, mesclando cultura e simplicidade linguística, e adequando-a à poética e ao contexto vigente, constrói com o leitor infantojuvenil uma relação mais verossímil, e colocando-se como mediador acaba exercendo sobre este maior influência. (COELHO, 1991)

O Quixote, de Lobato, é referência nos estudos sobre adaptação infantojuvenil no Brasil, apresentando atualmente uma volumosa fortuna crítica. Dos inúmeros trabalhos sobre esta adaptação, destaca-se o estudo de Rosa Maria Oliveira Justo (2006), no qual evidencia, em um dos capítulos de sua tese, as

estratégias e procedimentos usados por Lobato, na busca por uma reescrita que dialogasse com a realidade da criança brasileira da época. Isto porque, segundo lembra Monteiro (2010, p.465), a produção literária lobatiana "tinha como característica constante essa sintonia como o tal 'gosto do momento'. E uma espécie de compromisso com palavras que pudessem ser entendidas".

Por meio da atuação dos personagens do Sítio, Lobato cria um ambiente muito próximo do universo rural do Brasil, do início do século XX, e para seduzir seu leitor, seleciona os episódios cheios de aventura, suprime os diálogos longos, adéqua a linguagem e integra o cotidiano dos personagens do sítio às aventuras de Dom Quixote, levando em conta a realidade folclórica e cultural do Brasil. (JUSTO, 2006)

É importante ressaltar que a notoriedade literária de Lobato, os apelos pedagógicos e a atmosfera nacionalista do Brasil do início do século XX deram maior credibilidade às traduções e adaptações deste escritor, pois conforme Monteiro (2010, p.453), naquele período "traduzir e adaptar os clássicos estrangeiros era contribuir para a independência da cultura nacional". Não se contestava o valor literário dessas produções, ao contrário elas eram consideradas "um ato de resistência".

Passados quase um século, as adaptações de Monteiro Lobato ainda circulam entre os leitores infantis, influenciando novas adaptações e até fomentando versões em outras linguagens, como é o caso da adaptação em quadrinhos (HQs) de *Dom Quixote das Crianças* (2009), feita por André Simas.

A permanência e a influência das adaptações na produção literária brasileira e seus desdobramentos demonstram não só o valor estético dessas obras, mas também que esta modalidade de texto continuou ocupando espaço entre os leitores iniciantes, sendo para a maioria destes, o primeiro e talvez o único acesso aos clássicos universais.

É certo, portanto, considerar a adaptação como uma das manifestações explícitas de recepção da obra literária, uma vez que esta, baseada em adequações e interpretações livres, representa não só a percepção do leitor adaptador diante da obra fonte, mas também o que este almeja provocar em um determinado público leitor.

Vale ressaltar, no entanto, que essa noção, segundo Batalha e Pontes (2007), só começa a veicular a partir da década de 1970, quando os Estudos

Descritivos da Tradução (Descriptive Translation Studies) passaram a mostrar interesse pelas condições de recepção e produção de uma obra traduzida. Estudos esses que defendiam a tradução livre, oblíqua, transposição ou modulação, termos sinônimos de adaptação e debruçavam-se sobre o trabalho do tradutor, suas escolhas interpretativas e seu contexto de produção.

Essa visão contextual, que leva em conta o leitor e seu horizonte de expectativas, se articula com os preceitos da Estética da Recepção formulada por Hans Robert Jauss (1994), sobretudo em relação ao papel desempenhado pelo leitor no sistema literário, pois como afirma Carvalho (2006, p.17):

> Na adaptação literária a figura do leitor apresenta-se mais determinante ainda para a realização do processo de criação, uma vez que a intenção é atingir um público com um perfil bastante delimitado e é essa representação que orienta a reescrita de uma obra.

Na perspectiva de Jauss (1994), segundo aponta Carvalho (2006, p.203) durante o processo de adaptação, "para que ocorra um diálogo emancipador entre a obra e o leitor", o adaptador não deve propor uma leitura que satisfaça os horizontes de leitura do receptor, mas sim "uma provocação que o faça rever seu sistema de referências literárias, sociais, intelectuais, ideológicas e linguísticas."

Nesse sentido, as adaptações literárias ao reconstruírem os horizontes de expectativas do leitor, acabam também reconstruindo os horizontes de expectativa da obra literária, uma vez cristalizados pelo processo de canonização, assim como explica Carvalho (2006, p.25):

> Reconstruir os horizontes de expectativas de uma obra em relação ao processo de produção/recepção sofrido por ela em épocas distintas significa encontrar as perguntas para as quais o texto constitui uma ou mais respostas. **A lógica da pergunta e da resposta** é o mecanismo da hermenêutica que permite identificar o horizonte de expectativas do leitor e as questões inovadoras a que o texto apresenta uma ou mais respostas, como também mostrar como as compreensões variam no tempo. Dessa forma, o sentido de um texto é construído historicamente, descartando-se a ideia de sua atemporalidade. É a partir do confronto desses dois polos que a distância estética pode ser estabelecida.

De acordo com Carvalho (2006, p. 203), o adaptador ao considerar a aplicação da lógica da pergunta e da resposta, em seu processo de reescrita, busca manter a literariedade do texto adaptado, uma vez que é através dessa lógica, que a

adaptação, considerando os diferentes momentos históricos, formula novas indagações, “promovendo a mudança de horizontes e, por conseguinte, o amadurecimento estético e pessoal do receptor”.

Diante do exposto, é imprescindível notar que a adaptação literária, desde sua gênese apresenta-se como um procedimento para o leitor, fato esse que a coloca como uma fonte privilegiada de análise literária e que, portanto, não se pode, consoante Ceccantini (1997, p. 07), “subtrair a ela o papel histórico que têm desempenhado na ampliação do círculo de leitores de determinadas obras, desde que a cultura saiu das mãos dos pequenos guetos para as grandes massas.”

2 DOM QUIXOTE DE LA MANCHA: do texto fonte ao texto adaptado

2.1 Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes: contexto de produção

> Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro.
> (D.Quijote: II Capítulo)[8]

Nada que se diga sobre Miguel de Cervantes e sua obra prima, *Dom Quixote de La Mancha*, será inédito, visto que tal obra atingiu os mais altos níveis de apreciação, por isso, tudo que se disser parecerá pastiche de alguma outra fala, dada a unanimidade de pensamentos e ideias em torno de tão admirável criação.

Diante disso, buscou-se trilhar pela historiografia desse clássico, com base nos estudos de José Gárcia López (1976), Julio Ariza Conejero (2009), Maria Augusta da Costa Vieira (2006) e do historiador Jean Marie Goulemot (2001), e assim compreender os fatores externos que interferiram na produção de Dom Quixote, bem como verificar de que forma tal clássico chega ao Brasil e que influências esta exerce sobre a produção literária brasileira.

O notável clássico, originalmente intitulado *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, que consagrou mundialmente o autor espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), contém 126 capítulos, distribuídos em duas partes, a primeira publicada em 1605, na cidade de Madrid, e a segunda em 1615.

O contexto de produção de Dom Quixote de La Mancha situa-se entre os séculos XVI e XVII, isto é, num período de transição do Renascimento para o Barroco. Esse período compreende dois momentos antagônicos na produção literária. Isso porque, enquanto o século XVI, também conhecido como S*iglo de Oro,* predominou o gosto pelas novelas de cavalaria, livros que gozavam de grande prestígio e popularidade entre os leitores da época. O século XVII marcará o início do desprestígio de tal leitura, dada à inverossimilhança de seu conteúdo em relação aos ideais barrocos emergentes. (LÓPEZ, 1978)

As novelas de cavalaria originaram-se na Idade Média e durante o século XVI. Como já foi dito, este gênero se desenvolveu intensamente, em grande medida,

[8]"Feliz idade e feliz século aquele onde sairão à luz as minhas famosas façanhas, dignas de entalhar-se em bronzes, esculpidas em mármores e pintadas em telas para a memória do futuro". D.Quixote: II Capítulo – Tradução nossa.

por causa da difusão da imprensa. Dentre essas novelas destacam-se *Tirante el Blanc, de* Joanor Martorell, escrita em catalán em 1490 e traduzida para o castelhano em 1511 e *Amadís de Gaula,* de Garci Rodríguez de Montalvo, editada trinta vezes entre 1508 a 1587.

Como se vê, a publicação desta novela produziu ainda nas palavras de Conejero et al (2009, p.282) "un enorme auge del género y en los años siguientes parecen numerosas continuaciones, centradas en algunos de sus personajes, o se inician nuevas sagas caballerescas." [9]

Estas novelas eram classificadas, segundo Conejero et al (2009, p.282), como narrativas idealistas, pois apresentavam um mundo idealizado, povoado de personagens fantásticos e arquetípicos, em geral, inverossímeis.

Nesse contexto, havia também as narrativas realistas, novelas que buscavam destacar a realidade vivida no cotidiano. As novelas picarescas *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, publicada em Veneza, em 1528; *Lazarillo de Tormes, anônima*; *Gusmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; y *La vida del Bustón*, de Francisco de Quevedo, que são caracterizadas como narrativas realistas, conforme explica Conejero et al (2009, p.286) porque: "Narran las desventuras de un personaje de baja condición, el pícaro, que vive al servicio de vários amos, (…) El relato se presenta como una autobiografía".[10]

Miguel de Cervantes, ainda como destaca Conejero (2009, p.295), "probó suerte en todos los géneros literarios, aunque con desigual fortuna"[11]. Escreveu poesías, novela pastoril, *La Galatea*, publicada em 1585, compôs dez peças de teatro, dentre as mais famosas estão, *La Numancia* e *Los baños de Argel,* novelas bizantinas, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*; novelas cortas, que passou a chamar de "ejemplares", definidas por Conejero et al (2009, p. 295) como "narraciones cortas centradas en uno o varios personajes con las que el autor pretende instruir a los lectores"[12], foram publicadas oito anos depois da publicação da primeira parte de Dom Quixote, isto é, em 1613.

[9] "Um enorme êxito do gênero, e nos anos seguintes apareceram muitas continuações, centradas em seus personagens ou se iniciam novas sagas cavalerescas". (Tradução nossa)
[10] "Narram as desventuras de um personagem de baixa condição, "o espertalhão" que vive a serviço de vários amos, (...) O relato apresenta-se como uma autobiografia" (Tradução nossa)
[11] "Provou sorte em todos os gêneros literários, ainda que com desigual valor" (Tradução nossa)
[12] "Uma narração curta/breve centrada em um ou em vários personagens, com os quais o autor pretende instruir os leitores" (Tradução nossa)

Cervantes demonstrou ser um leitor voraz, conhecia intimamente a literatura espanhola. Na escrita transitou, como se vê, por vários gêneros, mas foi sua novela de cavalaria, *Dom Quixote de La Mancha*, que revelou ao mundo sua engenhosidade.

Ao escrever essa novela a intenção de Cervantes era satirizar o idealismo das novelas de cavalaria, famosas de épocas passadas, como *Lancelote do Lago* e *Amadis de Gaula*, como bem destaca o historiador francês Goulemot (2001, p. 113): "na época de *Dom Quixote*, Cervantes zombou dos romances de cavalaria que ainda existiam e do público que aceitava seus efeitos de credibilidade e seus códigos narrativos".

Segundo comentários dos tradutores Viscondes de Castilho e Azevedo (2007, p.11), o livro seria uma maneira encontrada por Cervantes para:

> combater a cavalaria andante. Opondo-se à irrealidade das novelas de cavalaria, ainda muito lidas na Espanha da época, Cervantes teria pretendido fazer uma sátira dessa 'propaganda' cavalheiresca e dos que se armavam cavaleiros às cegas.

Por traz da sátira de Cervantes às novelas de cavalaria, haveria também, segundo alguns críticos literários, historiadores e pesquisadores, tais como: José Fernández (1982), Fernando Chega (1989), uma forte crítica à Espanha do século XVII, uma vez que esta, marcada pela intolerância imposta pela Contra-reforma e pelo Santo Ofício e sofrendo com a forte crise econômica advinda da má administração dos últimos Austrias (Felipe II, Felipe IV e Carlos III), vivia uma época de decadência social e cultural. Assim, sintetiza Conejero et al (2009, p.221)[13]:

> Esta dinastía se valió de la monarquía absoluta como sistema político, aun que deleguen grande parte del poder a gobernantes incompetentes. La administración corrupta, la enorme burocratización del sistema y la incapacidad de los políticos, añadidas al desgaste que supuso la guerra de los Treinta Años, condujeran el país hasta su decomposición.

Para criticar o caos estabelecido na Espanha, Cervantes reveste a seriedade do momento com um tom satírico, expondo, através do humor, as mazelas sociais e o descompasso da Espanha com relação ao resto da Europa, que

[13] "Esta dinastia se valeu da monarquia absoluta como sistema político, ainda que deleguem grande parte do poder a governantes incompetentes. A administração corrupta, a enorme burocratização do sistema e a incapacidade dos políticos, somadas ao desgaste que supôs a guerra dos Trinta Anos, conduziram o país até sua decomposição". (Tradução nossa)

vivia um avançado processo de modernização. Nessa perspectiva, vale citar Maria Rita Santos (2011, p.2), tece algumas considerações pertinentes sobre esse momento histórico-social.

> O momento pedia mudança para alcance das melhorias sociais urgentes e eficazes, porque se vivia de um modo obsessivo (irreal). O olhar não via e o pensar não dizia com sérios prejuízos em vários graus, tanto para a aristocracia quanto para os plebeus ou súditos. Assim sendo, foi exatamente para ironizar essa maneira de existir ou de estar dos espanhóis, do seu momento histórico, que Cervantes dá vida a Dom Quixote.

A Espanha daquele período é representada por Cervantes, segundo Conejero et al (2009, p. 299), através da enorme quantidade de personagens, tipos populares, que através de seus ofícios, profissões, costumes, crenças, vícios e virtudes favorecem a construção da verossimilhança da obra, o que a faz ser "una rica muestra de la sociedad española de principios del siglo XVII"[14].

Para López (1976, p.285), é daí que deriva o valor nacional de Dom Quixote, isto é, por configurar-se como "una maravillosa síntesis de las orientaciones que definen la cultura española: La que representa la valoración del mundo de los ideales y la que supone una aguda consciencia de la realidad".

Deste modo, para retratar sua visão de mundo e compor sua sátira, Cervantes utilizou-se da paródia (imitação com sentido burlesco)[15], o que levou, a princípio, os leitores da época a apreciarem as aventuras de Quixote por seu tom humorístico, no entanto, não tardou para que a verdadeira essência desse clássico viesse à tona, como destaca López (1976, p. 284)[16]

> Los primeros lectores de Quijote solo percibieron los elementos cómicos – la locura del protagonista, su anacrónica armadura, el ridículo de las muchas situaciones...- Pero más tarde, la atención se fijo en otros aspectos: la grosera incomprensión de los que lo rodean sin descubrir que su conducta se inspira en la bondad, en las crueles burla de quién ignora que es el amor que mueve sus actos y en el final de las cuentas, el infructuoso del su heroísmo.

[14] "Uma rica mostra da sociedade espanhola do começo do século XVII" – (Tradução nossa)

[15] Moisés (2004) ainda amplia o conceito, dizendo que: designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante.

[16] Os primeiros leitores de Quixote somente perceberam os elementos cômicos – a loucura do protagonista, sua anacrônica armadura, o ridículo das muitas situações...- Porém mais tarde, a atenção se fixou em outros aspectos: a grosseira incompreensão dos que o rodeiam sem descobrir que sua conduta se inspira na bondade, nas cruéis zombarias de quem ignora que é o amor que move seus atos e no final das contas, o infrutuoso do seu heroísmo. (Tradução Nossa)

Nesse sentido, mesmo tendo a intenção inicial de compor apenas uma paródia, Cervantes ao criar Dom Quixote supera a intenção inicial e passa, ainda conforme López (1976, p. 284), a "desarrollar la completa personalidad del héroe, movido por una intención puramente estética"[17]. Dessa forma, o personagem caricaturesco de estilo fantasioso, nas palavras dos Viscondes de Castilho e Azevedo (2007, p.29):

> Mais do que uma sátira à novela de cavalaria, mais do que uma crítica à Espanha de seu tempo, que se dividia entre a tradição aristocrática e a modernidade, *Dom Quixote* é um hino de louvor da fantasia e da força poética fundamental da alma humana.

Dentre os elementos que compõem a narrativa cervantina, as personagens Dom Quixote e Sancho são as que mais provocam reflexões acerca da realidade. Dentre os fatores que justificam isso está a "profunda humanidade" depositada na construção desses dois protagonistas, uma vez que, conforme aponta López (1976, p. 285), estes seriam muito mais que personagens cômicos criados para simbolizar comportamentos antagônicos, idealismo *versus* materialismo, mas "personajes dotados de vida propia que evolucionan de acuerdo con los rasgos características que definen su personalidad o siguiendo el ritmo impuesto por las leyes que rigen la existencia humana". [18]

Nas colocações de López (1976) a complexidade e autêntica composição das personagens seria um dos aspectos estético-literários mais relevantes na consagração do valor universal conquistado por Dom Quixote de La Mancha.

Destarte, Dom Quixote tornou-se uma das mais famosas personagens literárias dos últimos quatro séculos. O prestígio entre os leitores acompanha Dom Quixote desde sua publicação, em 1605, como aponta José Angeli (2008, p. 7): "O sucesso foi tão grande que nesse mesmo ano as cinco edições do livro se esgotaram. Cercantes tinha então 58, ainda veria mais dezesseis edições espalhadas pela Europa, em várias línguas".

Nos séculos seguintes, XVIII e XIX, as aventuras e desventuras do Engenhoso fidalgo e de seu fiel escudeiro serviram como *corpus* de pesquisa para

---

[17] "desenvolver a completa personalidade do herói, movido por uma intenção puramente estética" (Tradução nossa)

[18] Personagens dotados de vida própria que evoluem de acordo com as características que definem sua personalidade ou seguem o ritmo imposto pelas leis que regem a existência humana". (Tradução nossa)

diversos campos do conhecimento e influenciaram a produção de grandes novelistas do século XIX como – Flaubert, Dickens, Tolstoi, Galdós...- que passaram a considerar Miguel Cervantes como o criador da novela moderna. (LÓPEZ, 1976).

A repercussão de Dom Quixote alcançou dimensões extraordinárias, sendo segundo Conejero (2009, p. 303), o "libro más editado y más traducido después de la Bíblia (…) Además, no existe ninguna obra en la literatura universal que haya sido admirada durante tanto tiempo y con tanta unanimidad"[19]. O resultado de tão expressivo sucesso pode ser comprovado nos mais de três mil edições dessa obra, em todas as línguas do mundo, existentes no acervo da Sala Cervantes da Biblioteca de Madrid. (ANGELI, 2008, p.7)

Em Portugal, Dom Quixote foi traduzido com 179 anos de atraso, visto que não havia necessidade de tradução, pois conforme Abreu (1997), os leitores lusitanos da época eram bilíngues (luso-castelhano), a língua espanhola, nesse contexto, representava *status* cultural.

Desse modo, somente em 1794, de acordo com Cobelo (2010), em pesquisa realizada sobre as traduções de Dom Quixote, é que surge a primeira tradução deste clássico publicada no Brasil, uma versão anônima em português vulgar. 59 anos depois, em 1830, surge a primeira reedição, impressa em Paris pela Pillet Aîné; a segunda é impressa em Lisboa pela Typografia Universal com outro título *História de D.Quixote de la Mancha* em Lisboa no ano de 1853. Conforme nota de Cañede (2007, p. 190) surge ainda uma terceira edição em Porto, em 1858.

Em terras brasileiras, o clássico cervantino (na versão original) segundo estudos realizados pelo escritor e historiador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), em ensaio *Com Dom Quixote do folclore brasileiro* (1954), mesmo não tendo o registro de sua entrada "não é crível o desconhecimento do Engenhoso Fidalgo para os olhos coloniais brasileiros", assim como relata:

> Desde quando é lido no Brasil o Dom Quixote? Rodrigues Marin apurou que a primeira remessa do Dom Quixote para a América foi em 1605, poucas semanas depois de publicar-se a primeira parte do El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Pedro Gonále Refolio apresentou à Inquisição para exame quatro caixas de livros em uma das quais viajariam cinco Don quixote de la mancha. Viajariam no navio São Pedro Nuestra Senora dei Rosario, de mestre

[19] "livro mais editado e mais traduzido depois da Bíblia (,..) Além disso, não existe nenhuma obra na literatura universal que houvesse sido admirada durante tanto tempo e com tanta unanimidade". (Tradução nossa)

> Juan de Alsusta, que devia tomar parte na frota de Tierra Firme de que ia como general Don Francisco dei Corral Toledo. Os livros iam para Puerto Belo. O exame é datado de 25 de fevereiro de 1605. Dom Quixote saíra cinco ou seis semanas antes. O indispensável mestre Rodrigues Marin informa que antes de terminar o ano da publicação (1605) a começos do seguinte, 1606, habia en las tierras americanas cerca de mil quinientos ejemplares de ella.

Revisando a produção literária brasileira daquele período, isto é, fim do século XVII, conforme destaca Ivan Juqueira, em ensaio *O salvador da ilusão* (2012), é possível constatar que, mesmo antes da primeira tradução do clássico cervantino para o português, Dom Quixote já exercia influência sobre poetas e escritores brasileiros. Sendo o poeta Gregório de Matos o primeiro a revelar tal influência, em poemas produzidos entre os anos de 1684 a 1687. Alguns anos depois, mais precisamente em 1733, o dramaturgo Antônio José da Silva, de codinome "Judeu", ao escrever a ópera jocosa intitulada *Vida de Dom Quixote de La Mancha,* apropria-se da obra prima de Cervantes como influxo para sua criação.

No início do século XVIII, conforme estudos de Abreu (1997, p.132) a entrada de toda espécie de livros no Brasil passava por um "rígido controle da instituição censória de Lisboa". Dessa forma, "até 1807, a única possibilidade de aquisição e transporte de livros e papéis aberta aos que viviam no Brasil era importá-los de Portugal". Dessa forma, entravam no Brasil apenas os livros requeridos conforme os trâmites burocráticos exigidos pela coroa portuguesa.

Um dos dados relevantes na pesquisa de Abreu (1997, p.136), com relação à obra Dom Quixote, reside no fato desta ter observado que as solicitações deste livro no Brasil mantiveram uma constância, antes e após a chegada da família real, sendo as edições traduzidas, as mais solicitadas, conforme relata:

> Quando não se optava pela tradução portuguesa, ainda assim se lia uma tradução, pois as obras compostas em inglês, espanhol, italiano ou grego foram mencionadas nas listas em versão francesa ou portuguesa e jamais na língua original. Se é possível entender a preferência por estas línguas em contraposição ao inglês ou italiano – pouco difundidos no período como línguas internacionais –, causa certo espanto o caso de *D. Quixote* não ser solicitado em espanhol sequer uma vez, e sim em francês ou português.

Diante disso, vale citar Cobelo (2010, p.7) ao considerar que "a recepção do *Quixote* no Brasil está relacionada com seus tradutores e suas traduções." Tal afirmação, de fato se sustenta à medida que, segundo informa Abreu (1997, p. 135),

a maioria dos livros que circularam no Brasil dos séculos XVIII e XIX eram traduções.

Em levantamento historiográfico realizado por Cobelo (2010), esta constata que a primeira tradução de Dom Quixote a circular no Brasil foi editada em Portugal e assinada pelos viscondes António Feliciano de Castilho (1800-1875) e Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho (1809-1876), mais conhecidos como os Viscondes Castilho e Azevedo. Haveria ainda, de acordo com Abreu (1997), um terceiro tradutor desta edição, Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) – tradutor do segundo livro e autor do prefácio. Esta edição traz ilustrações de um dos mais famosos ilustradores do século XIX, o francês Gustave Doré[20].

Em catálogo elaborado por Cobelo (2010) esta informa que das 72 traduções que passaram a circular no Brasil, entre os anos de 1942 a 2008, 48 delas eram dos Viscondes Castilho e Azevedo.

Essa e muitas outras traduções portuguesas fizeram parte do repertório de leitura de muitos brasileiros do fim do século XVIII e início do século XIX, dentre os quais estavam poetas, escritores, pintores, críticos literários, historiadores e etc. Ilustres leitores que souberam, há seu tempo, interpretar e revelar criativamente a influência de Dom Quixote em suas produções, construindo uma fortuna crítica de grande representação para a literatura nacional.

A Influência de Dom Quixote nas Letras do Brasil, surge no Barroco brasileiro, com a poesia de Gregório de Matos, como já foi dito, depois ressurge no Realismo através do ávido leitor cervantino, Machado de Assis, como mostra Ivan Junqueira (2012):

> Machado de Assis faz referência ao personagem de Cervantes num poema de 1856 e, por várias vezes, alude o autor e sua obra no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* de 1881, e nos contos *Teoria do medalhão,* de 1882, e *Elogio da vaidade,* de 1889.

Logo nas primeiras décadas do século XX surgem muitos estudos sobre Dom Quixote, como mostra Vieira (2006) no capítulo *A recepção crítica de Quixote no Brasil,* do livro Dom Quixote – *A Letra e os Caminhos*, uma coletânea de

[20] "Paul Gustave Doré nasceu em Estrasburgo em 1833 e morreu em Paris em 1883. Ilustrou mais de 200 livros, de que se destacam os desenhos efetivados para o Inferno de Dante (da Divina Comédia) de Dante (1861), o Dom Quixote de Cervantes (1863), Paraíso perdido de Milton (1866) e as Fábulas de La Fontaine (1866). Paralelamente dedicou-se à pintura e, também um pouco, à escultura". – Biblioteca Nacional de Portugal – disponível em: www.bnportugal.pt

ensaios organizados por ela. No referido capítulo, a autora afirma que a recepção crítica desse clássico, de maneira geral, variou entre leituras livres e interpretações sobre a estrutura do texto, dando-se ênfase ao envolvimento da obra com seu universo cultural. Assim, a autora destaca:

> um marco importante da história do *Quixote* em terras brasileiras foi, sem dúvidas, a comemoração realizada em torno do terceiro centenário da publicação da primeira parte da obra, cuidadosamente preparada pelo Gabinete Português de Leitura, em 1905, o que constituiu, segundo relato de José Carlos de Macedo Soares, um verdadeiro acontecimento na vida literária do Rio de Janeiro.

Na ocasião foram expostas 130 edições de obras cervantinas, entre elas: *editio princeps,* de 1605 e 1615. A mostra também contou com edições em diversas línguas. O responsável pelo catálogo foi o bibliotecário Antonio Jansen do Paço[21], que por notável dedicação e senso autocrítico com relação ao seu trabalho na exposição, Vieira (2006) diz que "não seria exagero dizer que Jansen foi o primeiro cervantista brasileiro."

No referido evento o poeta Olavo Bilac realizou a conferência intitulada — *Don Quixote*, que veio a ser publicada — Conferências Literárias, em 1906, pela Revista Kósmos do Rio de Janeiro. Sendo esse, conforme Vieira (2006), "pelo que se tem notícia, o primeiro estudo interpretativo da obra de Cervantes publicado no Brasil".

Nesta conferência, Bilac abusa de sua força expressiva e num discurso eloquente, utiliza-se de toda representação histórica, biográfica e estética que envolve a obra e mostrando muita intimidade com a leitura do clássico, constrói uma interpretação consistente e madura, o que revela, antes de tudo, ser Bilac um leitor ávido de Dom Quixote de La Mancha, conforme destaca Vieira (2006, p. 344).

> Antes da publicação da conferência, Bilac alude ao Quixote em algumas de suas crônicas, ao comentar, na Gazeta de Notícias, fatos da vida política e social do Rio de Janeiro. Essa Informação foi-me apresentada por Antonio Dimas de Moraes, a quem agradeço. Bilac escreveu também uma carta elogiosa sobre a publicação do primeiro

[21] Segundo pesquisa de Vieira (2006, p. 345), Antonio Jansen do Paço era bibliotecário da Biblioteca Nacional desde 1883, no posfácio diz ter consciência de que a "exposição passa mas o catálogo fica", por isso dedicou-se com afinco, na montagem no catálogo, no entanto o bibliotecário lamenta-se pela falta de tempo para organizar o catálogo e pouca vontade dos expositores em colaborar com a mostra, "pois pelo que tinha conhecimento, o Quixote contava com um total de 504 edições, números muito superior ao que a exposição ofereceria".

> número da revista Dom Quixote, dirigida pelo artista gráfico Angelo Agostini.

Com relação à interpretação dada por Olavo Bilac, na referida conferência, ao grande clássico cervantino, Vieira (2006, p. 345) diz que o texto de Bilac "se detém na criação de imagens para construir uma visão da obra", por isso parte de seu contexto histórico de produção, passeia pela biografia de Cervantes, fixa-se na relação entre Dom Quixote e Sancho Pança e por último propõe um diálogo entre essas imagens e a realidade do Brasil colônia. Diante disso, a autora chega à conclusão que a excelência do texto de Bilac está em dois sentidos:

> Por um lado, identifica-se com os pressupostos de leitura idealista: por outro, amolda-se à tendência interpretativa que explica a obra por meio de íntima conexão com circunstâncias históricas e biográficas. Sua conferência estrutura-se, portanto, em intensas correspondências entre autor, personagem e leitor, destacando a eternidade e a audácia do cavaleiro hostilizado e incompreendido pelo mundo da banalidade.

Diante do que foi dito, verifica-se que a Exposição em comemoração ao III Centenário da publicação da primeira parte de Dom Quixote, ocorrido em 1905, constitui-se como um marco na recepção crítica desta obra no Brasil, apresentando nesse cenário, dois iniciadores do cervantismo no Brasil, Antonio Jansen e Olavo Bilac.

No tópico "Fortuna crítica no âmbito brasileiro", Vieira (2006, p. 346) cita outras produções ao longo do século 20, que também tiveram como temática a obra Dom Quixote. Dentre elas destacam-se, alguns ensaios, como *Miguel de Cervantes e Dom Quixote* (1905), de José Veríssimo (1857-1916) e do advogado José Pérez, paraense que viveu por muito em São Paulo e dedicou-se com notável afinco aos estudos cervantinos, vindo a publicar *A Psicologia Social do Quixote* (1936) e *Sabedoria do Quixote* (1937), dentre outros.

Com relação aos ensaios de José Veríssimo e de José Pérez, a autora diz que Veríssimo defende que a universalidade e a projeção da obra ao longo dos anos, não decorrem de seu caráter satírico, mas, sobretudo "pela qualidade da loucura de Dom Quixote, que se transforma em valor heroico: o sublime do cavaleiro manchego se converte em sublime". Sobre Pérez afirma que são estudos que ora voltam-se para aspectos históricos e biográficos e ora concentram-se das temáticas

que saltam da obra, como amor, amizade, dando ênfase ao caráter pedagógico da obra. (Vieira, 2006).

A autora salienta ainda a presença de alguns textos de autoria de diplomatas e escritores, como *Heróis da Decadência*, de Vianna Moog (1906-1988), que faz um estudo mais analítico sobre a obra, algo semelhança a uma tese; Osvaldo Orico (1900-1981), que publica *Camões e Cervantes* em 1945 em Santiago do Chile, obra só veio a ser publicada no Brasil em 1980, e *Os Lusíadas e o Quixote,* texto que deu início aos estudos comparatistas da obra cervantina no Brasil.

Em virtude do IV centenário do nascimento de Cervantes (1947), o ano de 1940, marcará, no Brasil, o início de uma série de comemorações e homenagens ao célebre escritor espanhol, como foi o caso da exposição promovida pelo Centro Dramático Hispano-Americano, em São Paulo, que contou com a mostra de edições do *Quixote*, bem como também esculturas do personagem. No Rio de Janeiro ocorreram conferências, algumas promovidas pela Academia Brasileira de Letras e outras pelo Ministério da Educação e Cultura e da Embaixada Espanhola. (VIEIRA, 2006)

Nesse período, conforme Vieira (2006, p. 348) são publicados novos ensaios e obras, das quais destaca *Retrato de D. Quixote* (1948), do professor e jornalista Nelson Omegna, na qual o autor "estabelece uma íntima conexão entre Espanha, Cervantes e Dom Quixote, como se houvesse perfeita simbiose entre essas três instâncias, de modo que uma contém e, ao mesmo tempo, explica a outra". Cita ainda o nome de San Tiago Dantas (1911-1964), com a obra intitulada *D.Quixote: um Apólogo da Alma Ocidental (1977),* talvez o único estudo que sobreviveu dos que foram proferidos no ciclo de conferências ocorrido no Rio de Janeiro (no evento anteriormente citado). Neste ensaio, San Tiago faz uma verdadeira homenagem a Cervantes, mas também eleva a representação das personagens e a influência que exercem sobre a consciência ocidental, sendo "muitas vezes, um parâmetro de nossas próprias experiências e de nossas aspirações". (VIEIRA, 2006, p. 348)

Os estudos de José Perez, Nelson Omegna e San Tiago Dantas podem notadamente, assim como afirma Vieira (2006, p. 348), "ser vistos como representantes genuínos, no âmbito brasileiro, da orientação crítica centrada na interpretação motivada por percepções de leitura próprias do século XX." Ao lado desses, a autora dá ênfase ao estudo de Josué Montello (1917-2006) *Cervantes e*

Moinhos de Vento (1950), no qual apresenta clara orientação crítica com preocupação metodológica, igualando-se aos estudos de Américo Castro e Ortega e Gasset, que direcionaram os estudos cervantinos no século XX.

No meio crítico literário os estudos de José Brito Brocca, no artigo *O Engenhoso Fidalgo Miguel de Cervantes* (1951) e de Augusto Meyer (1986) em escritos dedicados a *Quixote* são uma mostra do amadurecimento teórico nas discussões literárias em âmbito nacional, pois ambos voltam-se para os estudos anteriores, e com uma metodologia dialógica e mais sistematizada, verificam os desdobramentos críticos sobre esta obra ao longo do tempo, e assim propõem a superação do olhar romântico de interpretação. (Vieira, 2006, p. 349-350)

Vieira (2006) inclui ainda a tese de doutorado de Luiz Fernando Franklin de Matos, — *O Leitor Quixotesco*: o Leitor de Dom Quixote (1979), que teve como objetivo verificar as práticas de leitura e os leitores representados na obra de Cervantes, buscando destacar os fios que entrelaçam realidade e imaginação, e as interfaces da história e da literatura. E o ensaio de Luiz Costa Lima — *A Preocupação Nacional como Forma de Controle*: o Caso do Quixote, (1987). Acrescenta-se ainda outro ensaio intitulado *De que troça o Quixote?* No qual, Luiz Costa Lima evidencia o posicionamento contrário de Cervantes, diante de algumas formas de controle social que permeavam a época de publicação de Dom Quixote.

Além desse levantamento da fortuna crítica de Dom Quixote no Brasil, a tese de doutorado de Maria Augusta da Costa Vieira, com o título de *O Dito pelo não Dito: paradoxos de Dom Quixote* (1993), estudo em que verifica que os estudos cervantinos foram radicalmente alterados a partir das ideias do Romantismo alemão.

Nesse contexto de produções surge também um considerável número de traduções e adaptações de Dom Quixote. Das traduções que circularam nesse período, segundo catálogo elaborado Cobelo (2010) estão as edições, reedições e reimpressões dos Viscondes Castilho e Azevedo; a primeira tradução editada no Brasil, de Almir de Andrade e Milton Amado, de 1952; a de Aquilino Ribeiro e a de Eugenio Amado, publicada trinta anos depois da tradução de seu pai Milton Amado, isto é, em 1983.

Dos livros classificados como tradução e adaptação, Carvalho (2006) registra 16 títulos publicados no século XX. Dentre estes títulos, destacam-se duas adaptações, a de Carlos Jansen, de 1901, e a de Monteiro Lobato, em 1936, por se configurarem como marcos relevantes na história da literatura infantil. A primeira por

representar o início da preocupação da sociedade brasileira em proporcionar, aos jovens leitores da época, o primeiro contato com a literatura universal, a segunda por oferecer ao público infantil uma leitura de fato mais condizente com a sua realidade linguística, social e cultural.

Segundo Coelho (1991, p. 230), as adaptações de Lobato atenderam um duplo objetivo, isto é, "por um lado levar, às crianças, o conhecimento da Tradição [...] e por outro lado questionar as verdades feitas, os valores e não-valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar". Lobato de fato alcança esses objetivos, visto que sua adaptação *Dom Quixote das crianças* atravessou todo o século XX, tornando-se um dos textos mais inovadores a interpretar as aventuras de Quixote ao leitor infantil.

Acrescenta-se ainda à relação de releituras de Dom Quixote, o livro de poemas *As impurezas de branco*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1973. Estes poemas foram, a priori, compostos para acompanhar os vinte e um desenhos executados por Cândido Portinari, que compõem o álbum *Dom Quixote* de Cervantes, Portinari, Drummond (CERVANTES, PORTINARI, ANDRADE, 1972/3). No livro Drummond, segundo Martha (2003, p.5)

> [...] a construção dos poemas revela, certamente entre outras, duas leituras do poeta: do texto de Cervantes (1605) e dos cartões da série *Quixote*, de Portinari. Sob essa ótica, a elaboração dos poemas pressupõe modos diferenciados de percepção do objeto de poesia pelo eu poético, um verbal e outro não-verbal, dinâmica que produz, no entrelaçamento de visões, um Quixote renovado, para deleite dos leitores de Cervantes, de Portinari e do próprio Drummond.

No início do século XXI, a presença de Dom Quixote se intensifica entre os leitores e escritores brasileiros, dada as festividades em torno da comemoração de seus 400 anos. Assim, entre os meses de maio e junho de 2001, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro fez uma exposição Cervantes & Dom Quixote, com 150 peças, entre as quais estão: Edições de Dom Quixote em variadas línguas; uma seleção de livros citados por Cervantes; e as gravuras que ilustraram muitas edições de Quixote. No mesmo ano foi lançado o catálogo sobre a exposição, contendo ainda três ensaios; *Cervantes na Biblioteca nacional*, de Francisco Weffort, *O Livro, O sonho, A evidência*, de Eduardo Portella; *Um Convite ao Dom Quixote*, de José Mario Pereira.

Em São Paulo, como parte das celebrações, foram realizados também muitos eventos culturais e acadêmicos, como por exemplo, a exposição da Escola Panamericana de Arte[22], “Dom Quixote: 400 anos depois”, com obras de 30 artistas plásticos brasileiros, organizada por Claudio Tozzi e Rubens Gerchman e o *Colóquio Cervantino* na Universidade Estadual de São Paulo, com palestras da professora Maria Augusta Costa Vieira e Robert Oakley, apresentações dramáticas e exibição de filmes.

No meio acadêmico uma variedade de leitores especializados, debruçaram-se sobre o clássico cervantino e produziram inúmeros artigos, monografias, dissertações e teses, o que resulta na presença de Dom Quixote em muitas conferências, palestras, colóquios, congressos, mesas redonda. Desses trabalhos destaca-se: os artigos de Antonio Olinto (2005) “Dom Quixote: 400 anos”; “O Rio e os 400 anos de Dom Quixote”, de Carla Branco (2005), gestora cultural do Instituto Cervantes; a coletânea da Revista Princípios, que conta com artigos de Ferreira Gullar (2005), “Quixote, um maluco beleza”, artigo que será amplamente discutido no próximo tópico deste estudo.

Vieira (2006, p. 350) destaca ainda os artigos de Otto Maria Carpeaux com “Cervantes, um homem entre séculos”; Afonso Romano de Sant’Anna, “Cervantes: O falso e o verdadeiro”; Romildo Mochiuti com “A realidade e seus simulacros” e Bernardo Joffily, “Sancho Pança tem razão: O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”.

O mercado editorial dos textos traduzidos também comemorou o quarto centenário de Dom Quixote, tendo editado, reeditado e reimpresso 22 títulos entre os anos de 2002 a 2008. Um número bastante considerável, diante das diversas possibilidades tecnológicas disponíveis ao leitor do século XXI, assim como afirma Cobelo (2006, p.36)

> Toda essa produção é apenas uma pequena amostra da imensa fortuna crítica desse clássico no Brasil. Uma obra que adentrou nas Letras brasileiras timidamente e com o passar dos séculos foi se avolumando, ocupando em cada época, o lugar preciso que lhe cabia e que hoje é notoriamente reconhecida como uma das mais fantásticas representações da natureza humana.

[22] Informação extraída da Folha de São Paulo: **ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS INTERPRETAM OS 400 ANOS DE DOM QUIXOTE.** São Paulo, 19 set. 2005.

O valor artístico de Dom Quixote, acabou transcendendo os limites do literário, inspirando diversas manifestações artísticas, em suas mais diversas linguagens, como por exemplo, a música, o cinema e as artes plásticas em geral. Assim, hoje é possível apreciar as aventuras do Cavaleiro da triste figura, através das gravuras de Gustavo Doré, nas telas de Pablo Picasso, Cândido Portinari, na literatura de Cordel, nas revistas em quadrinhos, em textos fílmicos, como o de Orson Welles ou através de muitas outras formas de releitura e/ou adaptações existentes.

2.2 Ferreira Gullar: o processo de adaptação de Dom Quixote de La Mancha

No final do século XX, a velha capital maranhense vê surgir, dentre uma nova geração de jovens poetas e escritores, José Ribamar Ferreira (1930), o Ferreira Gullar.

Gullar insere-se na tradição literária brasileira através da poesia. Sua lírica predominantemente de cunho social é reconhecida por seu caráter universal, pois trata da prática cotidiana, entendendo que o "objetivo da arte é precisamente mostrar que cada experiência particular é a história do homem, e que em cada homem está presente a humanidade" (GULLAR, 1989, p.75)

Essa premissa, sem dúvida, transita em suas experiências literárias, pois desde o lançamento de *Um pouco acima do chão* (1949), primeiro livro de poesia de Gullar, o poeta mostra-se consciente que a arte é uma construção do homem, emergindo desde e por este.

Acreditando nisso, muda-se para o Rio de janeiro, onde graças à indicação do amigo e jornalista João Condé, é contratado, em 1951, pela *Revista do Instituto de aposentadoria e Pensão do comércio,* local em que entra em contato com muitos intelectuais da época, como o crítico de arte Mário Pedrosa e o escritor Herberto Sales. Nesse período publica *Osíris come flores* (1953), pela Revista Japa, momento também em que trabalha com revisor na revista O Cruzeiro.

Alguns meses depois conhece Oswald de Andrade, através do jornalista Oliveira Bastos, que segundo a biografia de Gullar divulgada pelo IMS (Instituto Moreira Sales, 1998, p.11): "O escritor modernista já havia lido o então inédito e recém-concluído *A luta corporal* e leva para Gullar dois volumes teatrais de sua autoria".

A presença de Gullar no meio literário, cultural e intelectual do Rio de Janeiro já dava seus primeiros sinais, mas foi com o lançamento de *A luta corporal* em 1954, que esta se consolidou, chamando atenção dos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que logo entraram em contato com Gullar. Assim, em 1956, a convite desses poetas, Gullar expõe na I Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Vale ressaltar que Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari já haviam iniciado, nesse período, a articulação da chamada Poesia Concreta, forma de expressão poética caracterizada pela exploração de recursos gráficos e vocais das palavras. Nela os recursos tipográficos eram usados para estruturar e dar funcionalidade ao poema.

Gullar participa do grupo, mas sua permanência é breve, assim em 1959 cria juntamente com Lígia Clark e Hélio Oiticica, o neoconcretismo, que valorizava a expressão e a subjetividade. Um ano depois, ainda no início dos anos de 1960, também se afastou deste grupo, por acreditar que o movimento levaria ao abandono do vínculo entre a palavra e a poesia, passando a produzir uma poesia engajada e envolvendo-se com os Centros Populares de Cultura.

Nos anos seguintes ocupa vários cargos públicos, segundo é nomeado (1961) diretor da Fundação Cultural de Brasília. “Esse trabalho o faz reavaliar sua postura poética, muito marcada até então pelo experimentalismo”. Um ano depois ingressa no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, vindo a publicar *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer* e *Quem matou Aparecida?* Assumindo, desde então, uma nova atitude literária, de engajamento político e social[23].

Em 1964, inicia de fato sua inserção no meio político, elegendo-se presidente da CPC (Centro Popular de Cultura) - uma organização associada à União Nacional de Estudantes - UNE, criada em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". (GARCIA, 2004)

Todo esse período da década de 1960 foi fértil para Gullar, tanto no que se refere ao seu engajamento sócio-político, como sua produção no cenário crítico-literário. Desse modo, em 1964 lança o ensaio *Cultura posta em questão* e filia-se

[23] Dados biográficos retidos do caderno de Literatura Brasileira organizado pelo Instituto Moreira Sales

ao Partido Comunista, fundando junto com Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, armando Costa, Thereza Aragão e Pchin Pla o Grupo Opinião. O Grupo encena no Rio de Janeiro sua primeira peça, escrita por Gullar em parceria com Oduvaldo, *Se correr o bicho pega , se ficar o bicho come* (1966). A peça recebe os prêmios Molière e Saci. O Grupo ainda encena a peça *A saída? Onde fica a saída?* (1967), escrita por Gullar, agora em parceria com Antônio Carlos Fontoura e armando Costa. (FEITOSA, 1980, p.58)

Em 1968, publica ainda o poema *Por você, por mim*, sobre a guerra do Vietnã, assinando ainda o texto teatral *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória,* juntamente com Dias Gomes, com direção de José Renato. A peça de acordo com os próprios autores tinha como principal intenção questionar “Por que nos países sul-americanos, sempre que um Presidente tenta seguir um caminho nacionalista ou reformista é derrubado?”. (DIAS, GULLAR, 1968, p.64) Em decorrência desses e de outros questionamentos e posicionamentos de Gullar com relação ao governo da época, após a assinatura do Ato Institucional nº5, é preso.

A década de 1970 marca um período de clandestinidade e exílio na vida de Gullar, inicialmente passa a residir em Moscou (Russia) e depois em Santiago (Chile), Lima (Peru) e Buenos Aires (Argentina) e sob o pseudônimo de Frederico Marques passa a colaborar com o semanário "O Pasquim”. Quatro anos depois é absolvido no Supremo Tribunal Federal, por unanimidade, da acusação de pertencer ao Comitê Cultural do partido Comunista Brasileiro, mas só retorna definitivamente ao Brasil em 1977.

De volta ao Brasil, Gullar retoma suas atividades literárias e se faz presente em quase todos os tipos de manifestação da arte, publica sua Antologia poética e uma versão gravada pela Som Livre; continua escrevendo peças teatrais, como *Um rubi no umbigo*, dirigida por Bibi Ferreira; é indicado por Dias Gomes para escrever para o núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, onde inicialmente faz adaptações de clássicos do teatro (Série Aplausos); depois escreve *Carga pesada* (1980) e *Obrigado doutor* (1981); publica *Na vertigem do dia* e *Toda poesia,* ambas em 1980, sendo a última uma homenagem da Editora Civilização Brasileira em comemoração aos 50 de Gullar. Nesse mesmo ano estreia na Sala Sidney Miller, no Rio de Janeiro, *Poema sujo,* em versão teatral, dirigida de Hugo Xavier. Lança ainda numa coedição da Avenir e Palavra e Imagem, o livro *Sobre arte* (1982), uma coletânea de artigos. (Instituto Moreira Sales, 1998, p. 14)

A presença de Ferreira Gullar no meio cultural e intelectual brasileiro é crescente nos anos que seguem. As publicações não param sua participação no meio acadêmico também é intensa, profere palestras e conferências sobre arte e literatura.

Atualmente esse maranhense é um dos mais importantes poetas brasileiros vivos, e este ano foi eleito, em primeiro escrutínio, membro da Academia Brasileira de Letras. O mais novo "imortal" vai ocupar a Cadeira 37, que pertencia ao poeta e tradutor Ivan Junqueira, morto em julho deste ano. O valor artístico de sua obra é ovacionado com unanimidade entre os intelectuais, artistas e críticos literários, fato esse comprovado pela indicação que recebeu de professores titulares de Universidades do Brasil, Portugal e Estados Unidos, e ao prêmio Nobel de Literatura em 2002 e em dezembro deste mesmo ano recebe o Prêmio Príncipe Claus, da Holanda, dado a artistas, escritores e instituições culturais de fora da Europa que tenham contribuído para mudar a sociedade, a arte ou a visão cultural de seu país.

Outro prêmio que eleva ainda mais a força literária de Ferreira Gullar foi o **Prêmio Luís de Camões** recebido por este na edição de 2012. Sendo este o mais importante prêmio literário da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, criado em conjunto pelos governos do Brasil e de Portugal.

O olhar crítico e o espírito inquietante do poeta Ferreira Gullar diante da realidade transbordaram e atingiram, como se pode perceber em diversos segmentos das artes brasileiras, o que resultou na sua atuação como crítico de arte, biógrafo, tradutor, adaptador, memorialista, cronista, roteirista, pintor, ensaísta e um dos fundadores do neoconcretismo.

Mesmo diante de inegável notoriedade, segundo destaca Gabriela Luft (2007, p. 01), “a obra do poeta Ferreira Gullar ainda apresenta uma fortuna crítica relativamente exígua e plena de lacunas”. A grande maioria dos trabalhos críticos e acadêmicos, que compõem sua fortuna crítica, volta-se para a sua poesia. Sendo assim, pouco ou quase nada se sabe, por exemplo, sobre o Gullar tradutor e adaptador.

Esta “vertente” de sua produção, ou seja, suas traduções e adaptações apesar de serem em pequeno volume constituem-se também como matéria de expressivo valor literário, sendo reconhecida por meio de premiações nacionais e internacionais, o que valoriza ainda mais o fazer literário de Gullar, reafirmando a amplitude e dinamicidade de sua força criadora.

Diante da representatividade que essas obras alcançaram e dada à escassa produção crítica a respeito da produção de Ferreira Gullar como tradutor e adaptador, neste tópico aborda-se, de maneira geral, pontuando cronologicamente, alguns de seus trabalhos mais relevantes nessa área, dando maior destaque ao contexto de produção e as intenções que permearam a tradução adaptada de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes.

O labor tradutório se faz presente na obra Gullariana, não como impulso natural, mas decorre, muitas vezes, para atender uma carência deflagrada em determinados grupos de leitores. Assim, como relata o próprio Gullar em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, nº6, quando perguntado “Qual seria o papel da tradução propriamente dita em sua obra? Ferreira Gullar responde: “A maioria das traduções que fiz foi encomendada. Só Ubu rei é que fiz por minha espontânea vontade.” (1998, p. 50)

A referida obra, *Ubu rei,* de Alfred Jarry, foi sua primeira tradução/adaptação, publicada em 1972, pela Editora Civilização brasileira, contendo ilustrações de Isidro Ferrer. Nesta obra, Ferreira Gullar, segundo João Roberto Faria (1998, p.200) consegue traduzir “expressões consideradas intraduzíveis”. Através das análises feitas por Faria (1998), pode-se inferir que a tradução de Gullar constitui-se como uma tradução adaptada, uma vez que procura adequar-se ao contexto linguístico e cultural do público-alvo.

A preocupação com o leitor também se faz presente em *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, publicada pela José Olympio em 1985, no qual Gullar ajusta a forma do poema, fazendo alterações nos versos e nas rimas, para que o texto ganhasse fluidez e assim pudesse estar mais próximo do leitor daquele contexto, visto que o sistema de métrica e rima do original em francês, servia aos modelos estéticos daquela época (1897 – quando a peça foi encenada pela primeira vez), mas que na atualidade tornariam o “texto prolixo, duro, inespontâneo, teatralmente inviável”. Assim, como explica o próprio Gullar (2011, p. 10).

> Na tradução de Cyrano, por exemplo, não obedeci à forma original de versos dodecassílabos. Existe uma tradução famosa dessa peça, feita no início do século, que é um esforço admirável de imitar a forma. Mas o resultado é praticamente ilegível. O dodecassílabo não é um verso que se ajuste ao coloquialismo brasileiro. Preferi então os decassílabos e também decidi colocar rima onde ela soasse melhor e não apenas no fim do verso.

Em texto de abertura desta obra, intitulado *A tradução*, Gullar faz questão de explicar e justificar suas escolhas e estratégias. “Tudo isso decorre da atitude básica que tomei diante da tarefa que me foi solicitada por Flávio Rangel: realizar uma tradução que funcione teatralmente. Seria impossível conseguir esse resultado se me dispusesse a traduzir *ipsis literis* o texto de Rostand”. (GULLAR, 2011, p. 10)

Diante das colocações de Ferreira Gullar pode-se inferir que, dada a quantidade de modificações, supressões e demais procedimentos utilizados, seu processo de tradução é também um processo de adaptação, visto que, conforme Gambier (1992, p.422) a adaptação constitui-se como uma “prática de se acrescentar e/ou realizar supressões para que o texto de chegada tenha o mesmo efeito que o texto de partida, dando-se enfoque aos receptores”.

No entanto, a editora opta por classificá-la como uma tradução livre. Essa tradução rendeu a Gullar o Prêmio Molière de melhor tradução, premiação criada pela primeira vez para esta categoria.

A primeira tradução de Ferreira Gullar para o público infantojuvenil foi *Fábulas*, de La Fontaine, uma edição encomendada pela editora Revan, trazendo 14 fábulas selecionadas por Gullar e ilustradas por Gustave Doré.

Este trabalho coloca o poeta Ferreira Gullar diante de um público-leitor, do qual não estava acostumado. Daí optou novamente por uma tradução livre, empregando uma linguagem clara e com uma boa dose de humor, bem diferente das traduções do barão de Paranapiacaba, que segundo Ivan Junqueira (1999, p.7) traziam “uma linguagem rebuscada e pedregosa”.

Sobre o processo de tradução/adaptação desse clássico infantil Ferreira Gullar em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira (1998, p.50) diz que:

> Muitas das traduções que estão por aí nessa área são ilegíveis para crianças; tive então de novo, liberdade para traduzir, às vezes alterando até a moral da história. Por exemplo: Numa das fábulas um camponês sai de casa no inverno e vê uma serpente morrendo de frio no lado de fora. Cheio de pena, ele resolve colocar a cobra para dentro. Depois de se aquecer perto do fogão a serpente avança para picar o homem. Aí ele pega o facão a cobra em três. A moral dele é a seguinte: “Deve-se fazer o bem sem olhar a quem?” A minha ficou assim: “ fazer o bem está certo, mas tendo um facão por perto!” O que as crianças vão pensar disso, eu não sei...

A liberdade com que elabora esta tradução, alterando tanto o conteúdo (modificando muitas vezes a moral da história) quanto à forma (de prosa para

poesia) do texto fonte, confere a este trabalho muito mais um caráter de adaptação do que de tradução, visto que o texto sofre modificações com vistas a atender um determinado público-alvo, por isso verifica-se uma preocupação maior em adequá-lo linguisticamente e culturalmente.

Os procedimentos aplicados revelam a intenção de Gullar em tornar seu texto mais atual e inovador, buscando assim, ampliar os horizontes de expectativa do leitor mirim, a quem o texto está endereçado. Não esquecendo que sendo uma obra encomendada, a escolha de suas estratégias é fundamental para melhor aceitação desse público leitor e consumidor.

Esta tradução recebeu da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) o prêmio Monteiro Lobato de “A melhor tradução para crianças” em 1998. Atualmente está em sua 5ª edição.

Partindo para sua segunda encomenda da editora Revan, Gullar traduz, em 2000, *As mil e uma noites*, de Antoine Galland, obra que recebe três anos depois (2003) o prêmio *International Board on Books for Young People,* na categoria de melhor tradução infantojuvenil.

Nos anos que se seguem, Gullar traduz três ensaios pela Editora José Olympio: *Rembrant*, de Jean Genet, em 2002; *Van Gogh*, de Antonin Artud, em 2003 e *O paraíso de Cézanne*, de Phlippe Sollers, em 2004.

O primeiro é um livro pequeno, contendo menos de cem páginas. Trata-se de um texto que fora publicado pela revista francesa L’ Express, em 1958, sobre a pintura de Rembrant (1606-1669), acrescido ainda de dois fragmentos de Genet sobre o mestre flamengo (COELHO, 2003); o segundo ensaio, que tem sua primeira edição em 1947, é reeditado em comemoração aos 150 anos de Van Gogh, com 104 páginas, dentre as quais estão ilustrações com obras do pintor. A orelha do livro traz a seguinte nota: “Na tradução de Ferreira Gullar, o questionamento da noção de loucura ficou ainda mais enfático”; o último ensaio, *O Paraíso de Cézanne,* encerra essa pequena coleção, dedicada ao debate sobre as artes plásticas.

Neste mesmo período, ou seja, em 2002, Ferreira Gullar publica a tradução de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, com ilustrações de Gustavo Doré. Essa tradução também foi encomendada pela Editora Revan, conforme afirma Gullar em Nota do tradutor, na apresentação do livro (2002).

> Esta que você tem em mãos é uma tradução adaptada de Dom Quixote que aceitei fazer por solicitação da Editora Revan, visando a um público jovem e menos disposto a encarar uma obra bastante volumosa, escrita em estilo e linguagem de outra época.

Nesse trecho, Gullar deixa claro ao leitor que o livro trata-se de uma tradução adaptada. No entanto, esta denominação não consta na capa do livro, vindo classificado apenas como tradução. Na orelha do livro também não há nenhuma descrição a esse respeito, tal paratexto enaltece o trabalho de Ferreira Gullar, mas não o define como tradução ou adaptação. Esses termos são substituídos por outras formas de expressão como, "Gullar extraiu o melhor sumo do conteúdo literário e humanista dos cinco volumes da edição original da obra e, a tornou mais acessível aos leitores de nosso tempo". (Grifo nosso).

Somente na contracapa é que o paratexto editorial menciona ser esta uma tradução e adaptação, conforme se verifica: "DOM QUIXOTE DE LA MANCHA chega ao Brasil em tradução e adaptação de Ferreira Gullar, considerado o maior poeta brasileiro vivo." (grifo nosso)

Nas outras edições da Revan, anteriormente mencionadas, isso também ocorre. Em *Fábulas,* por exemplo, não há nenhuma indicação que o texto seja uma adaptação, apesar das notórias modificações, feitas por Gullar, na forma e no conteúdo do texto.

Esta camuflagem editorial pode estar associada a algumas noções preconceituosas sobre a classificação de um texto como adaptação, visto que segundo Amorim (2005, p. 40),

> a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à 'integridade' dos textos originais e que, portanto, deveriam ser consideradas uma prática distinta da tradução.

Desse modo, o rótulo de Tradução utilizada pela Revan nas traduções adaptadas de Ferreira Gullar, seria uma estratégia de marketing, uma vez que tal termo representaria maior legitimidade, autenticidade, dada a ideia de que estaria mais próximo ao texto-fonte.

Outro fator que endossa essa suposta intenção da editora é que no ano anterior à publicação da tradução adaptada de Ferreira Gullar, o livro *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, havia sido escolhido como o melhor livro de todos os

tempos. Diante disso, nada mais apropriado do que colocar no mercado um livro que trouxesse a ideia de aproximação com o original.

Ainda em Nota do Tradutor (2002), que bem poderia se chamar Nota do tradutor/adaptador, Gullar revela a intenção de tornar seu texto mais atualizado linguisticamente, favorecendo, assim o primeiro contato do jovem leitor do século XXI com o clássico cervantino. Conforme explicita (ibidem):

> [...] fica evidente que não foi nossa intenção realizar uma tradução *ipis verbis* do original de Cervantes, cheio de arcaísmos e construções sintáticas fora do uso, que guardam certamente um sabor especial, mas que também dificultam a leitura para um público menos sofisticado.

Gullar manifesta o desejo de manter um equilíbrio comunicativo em sua tradução adaptada, pois, ao mesmo tempo, que considera necessário preservar a essência do texto-fonte, ressalta também a importância de adequar este texto ao contexto linguístico do público-alvo. Deste modo complementa em outro trecho da mesma nota anteriormente citada:

> Evitando trair as intenções do autor e buscando preservar ao máximo possível a essência dos diálogos e dos personagens, resumimos muitas falas e discursos, frequentemente longos e cheios de alusões literárias, históricas e mitológicas, que na época enriqueciam os diálogos, mas hoje requereriam sucessivas notas esclarecedoras que pesariam na leitura.

Diante dessas palavras, vale citar Bastin (1993, p.477, grifo do autor) visto que o procedimento adotado por Gullar em seu processo de tradução muito se assemelha com a definição deste teórico sobre adaptação, como se vê:

> A adaptação é o processo, criador e necessário, de expressão de um sentido geral e visa a restabelecer, em um dado ato da fala interlinguístico, o equilíbrio comunicacional que teria sido rompido caso tivesse sido feita simplesmente uma tradução, ou, mais simplesmente: adaptação é o processo de expressão de um sentido e visa a estabelecer um equilíbrio comunicacional rompido pela tradução.

A denominação tradução adaptada utilizada por Gullar confere a seu trabalho uma dupla noção, por um lado prende-se aos limites impostos pelo ato

tradutório, mantendo certa fidelidade ao texto fonte e por outro lado desprende-se através da licença comunicativa concedida pelo sentido do termo adaptação.

Esta tradução adaptada recebeu em 2003 o prêmio FNLIJ, na categoria de Tradução/Jovem. Entrou para o acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE/2009, passando a circular nas escolas públicas a partir dessa época.

Depois da tradução/adaptação de Dom Quixote, Gullar publica, em 2009, pela editora FTD, a tradução e adaptação *de Eros e Psiquê*, de Apuleio, com ilustrações de Fernando Vilela. Em sua versão Gullar preserva o texto integral e elege a forma de narrativa. O livro apresenta várias notas de rodapé, o que instrui e amplia a leitura. O livro conta ainda com apresentação de Ligia Cademartori, que "contextualiza a obra de maneira ampla e objetiva, sendo de grande valia para o leitor". Em 2010, esta foi premiada pela FNLIJ, na categoria tradução e adaptação para jovem, sendo classificada como altamente recomendável.

A mais recente tradução/adaptação de Ferreira Gullar é *O pequeno príncipe*, de Antoine de Sant-Exupéry, editada pela Agir, em 2013, com ilustrações do original, da 1ª edição norte-americana. Este trabalho, segundo o poeta Ferreira Gullar, "foi um convite da editora [Agir], nunca tinha pensado em traduzir este livro porque já tem uma tradução, que eu li quando era jovem". A intenção era homenagear o clássico que em 2013 completara 70 anos. Segundo Gullar, a ideia era atualizar a história, "para que o leitor de hoje se sinta mais identificado com o modo de narrar do livro e das falas".

Esta tradução também se encontra disponível no volume *A Bela História do Pequeno Príncipe*, contendo depoimentos de vários amigos do autor, bem como um dossiê sobre a obra, todo organizado pelos editores da Gallimard, com base em pesquisa na Biblioteca Nacional da França e em outras instituições.

Através deste panorama, é possível afirmar que a produção de Ferreira Gullar na vertente tradução/adaptação constitui-se como matéria importante para os estudos literários e em particular para ampliar as discussões sobre as limitações que sustentam as relações entre tradução e adaptação.

2.3 Dom Quixote de La Mancha de Ferreira Gullar: recepção crítica

Dentre as múltiplas formas de manifestação da arte, pelas quais Ferreira Gullar já transitou, verifica-se um verdadeiro silenciamento da crítica com relação à produção gullariana voltada para suas traduções e adaptações. O que, sem dúvida, não decorre da falta de valor literário dessas obras, mas sobretudo, pela pouca atenção que os leitores especializados tem dado a esse tipo de produção no Brasil.

O olhar da crítica sobre as adaptações literárias reveste-se e sustenta-se, muitas vezes, sobre a noção de que "a obra literária é um todo indispensável, resulta do amálgama conteúdo-forma, que não pode ser decomposto em seus elementos constituintes sob pena de perderem a sua verdade ou autenticidade literária." (COELHO, 1996, p. 10-11)

Esse posicionamento ultrapassado desconsidera que a sociedade vive em constante processo de transformação. O vocabulário empregado no texto literário sofre, de uma geração para outra, defasagem linguística e semântica considerável, assim como relatado pelo próprio Gullar ao justificar as adaptações. O que leva uma obra produzida no século XVIII, cheia de arcaísmos ser desinteressante para o leitor moderno, acostumado com a dinamicidade do mundo virtual.

Sendo assim, a literatura para continuar viva entre seus leitores precisa manter um diálogo com o leitor atual, ela precisa se renovar, uma vez que segundo Monteiro (2010, p. 57):

> Os clássicos não são eternos. Como tantos deuses antigos, podem ser esquecidos, pois dependem de adoradores para existir ou ser relevantes. (...) dizer que um clássico é eterno ou que um escritor é imortal não passa de um elogio pretensioso, que de modo algum encontra respaldo na realidade.

Para Monteiro (2010, p.57), os clássicos são obras artísticas fecundas, capazes de fomentar e gerar, por sua substância literária, sempre novas leituras, assim "conservam-se pelo que criam." Nessa perspectiva, as adaptações, por serem reescrituras, configuram-se como interpretações, capazes de renovar os grandes clássicos literários através de gerações.

Vista desse modo, Amorim (2005, p.120), discorrendo sobre o pensamento de Ceccantini (1997) diz que "a adaptação seria um processo de transformação que, se realizado com rigor, possibilitaria veicular imagens e estilos que poderiam ser considerados 'fiéis' ao texto de referência."

Com base nessa noção, não há sentido em desqualificar a adaptação, somente por ser uma forma de reescritura, renegando seu valor como recriação literária e também como texto, que desde sua gênese até a contemponaneidade, exerce fundamental importância na formação do jovem leitor. O que ocorre, no entanto, bem como destaca Carvalho (2006, p. 47) é que "muitos estudiosos desconsideram que o leitor infantojuvenil brasileiro vem sendo exposto, ao longo do tempo, a um conjunto de textos adaptados que circulam, principalmente, na escola."

A adaptação de Ferreira Gullar, por exemplo, atualmente circula nas escolas públicas de todo país, como um dos livros do acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE/2009. Passando a ser, desde então, uma referência para esse público leitor, sobre a narrativa cervantina.

Diante dessas considerações, objetiva-se nesse tópico, fazer, mesmo consciente da escassa produção sobre esta vertente da obra gullariana, um levantamento da fortuna crítica da adaptação de Ferreira Gullar da obra *Dom Quixote de La Mancha,* de Miguel de Cervantes, publicada em 2002, pela Editora Revan.

No ano em que a referida obra foi publicada, alguns jornais do Brasil noticiaram essa empreitada de Gullar. No *O Estado* de São Paulo, no Caderno 2, na seção Variedades, têm-se a manchete: "Ferreira Gullar adapta D.Quixote: *A triste figura do cavaleiro solitário que luta contra os moinhos de vento ganha uma versão infanto-juvenil pelas mãos do poeta Ferreira Gullar.*

Esta notícia foi encontrada na versão online de O Estadão[24]*.* O texto, a princípio, preocupa-se em apresentar o livro ao leitor. "A triste figura do cavaleiro solitário que luta contra os moinhos de vento ganha uma versão infantojuvenil pelas mãos do poeta Ferreira Gullar. Dom Quixote de La mancha (Revan, 224págs. R$ 29)". Em seguida, o texto mostra de que forma Ferreira Gullar aceitou o desafio de traduzir e adaptar o clássico de Cervantes. O editor diz que a obra foi um convite que partiu da editora Revan e que Gullar "ficou meio ressabiado para aceitar o projeto", pois conforme relata o próprio tradutor/adaptador "não estava interessado, não sabia qual seria o resultado. Mas decidi reler o clássico. Fiquei fascinado como da primeira vez que o li."

[24] Publicada em: O Estado.com.br/ 20 de setembro de 2012, 16:59 / online – sessão Arte&Lazer- Acesso em: 22/09/2014

O texto vai apresentando Gullar como um adaptador atento às necessidades do público leitor a quem o livro seria dirigido, pois de acordo com trecho exposto, para Gullar, “O livro guarda as características de uma época distante, com um vocabulário próprio, cheio de descrições, com muitas notas, que o tornam complicado para o jovem leitor.” Diante disso, diz que a solução encontrada foi retirar ou resumir as histórias intercaladas, buscando aproximar a linguagem ao máximo do contexto atual.

O texto traz ainda as primeiras impressões de Gullar ao ler Dom Quixote de La Mancha, “Cervantes criou um anti-herói, porém inseriu as histórias para atrair os leitores. Desde a primeira vez que li achei estranho, resolvi me deter na narrativa central. Os diálogos longos e as considerações foram enxugados”. Esse depoimento registra a recepção inicial de Gullar enquanto leitor deste clássico, experiência esta, que sem dúvida, reflete-se em sua reescrita, uma vez que como leitor adaptador mostra a preocupação em anular as dificuldades linguísticas e estruturais do texto fonte, optando por uma narrativa baseada nos protagonistas Dom Quixote e Sancho Pança.

Com relação ao processo de adaptação, segundo o texto, Gullar afirma também que para se atingir o público de hoje é preciso estabelecer uma identidade. “Creio que é importante manter o espírito da obra ao mesmo tempo em que a possibilidade de comunicação com leitor.”

Na Gazeta de Alagoas, Karla Dunder (2002) em seu texto, “Poeta Ferreira Gullar adapta o clássico D.Quixote”, apresenta alguns trechos semelhantes aos contidos na notícia de O Estadão, já exposto, como no trecho em que Gullar diz ter ficado ressabiado para aceitar o projeto, mas acrescenta ao descrever o livro dizendo que este “chega em linguagem moderna, compacta e acessível ao jovem leitor”. A autora do texto também informa que Gullar conheceu a obra de Cervantes aos 12 anos, através de uma coleção infantil, editada pela Melhoramentos, mas que considera importante a leitura do original.

No final da reportagem Karla Dunder (2002) lança a perguntar: O que é original? E Gullar polemiza com aqueles que são contra as adaptações, ao responder:

> Creio que, quando falam na leitura do original deve ser em espanhol arcaico, porque em português o texto já foi transformado, é uma tradução. Eu não escrevo para museu, o fundamental está em não

> trair o escrito no livro. Muitos não lerão o texto na íntegra, apenas essa versão, e não perderão o que há de fundamental na história.

A opinião de Gullar coaduna com a de muitos outros estudiosos e escritores, como é o caso de Monteiro Lobato, Nelly Novaes Coelho e Ana Maria Machado, que em seus escritos defendem a adaptação como uma modalidade de texto que não pretende substituir o original, mas torná-lo acessível, "descomplicado" ao leitor menos proficiente, sem, contudo perder a sensibilidade e a estética literária da obra-fonte.

Karla Dunder (2002) diz ainda que, segundo Gullar, para atingir o público de hoje, é preciso estabelecer uma identidade, assim como afirma, "creio que é importante manter o espírito da obra, ao mesmo tempo em que, ao mesmo tempo em que a possibilidade de comunicação com o leitor".

Nas demais reportagens e notícias encontradas sobre a adaptação de Ferreira Gullar têm-se apenas breves comentários e indicações desse livro para o público jovem, como é o caso do jornal a *Folha de São Paulo*, no qual a publicação da adaptação de Gullar é apenas mencionada no texto "Esqueça a reverência ao abrir Dom Quixote", escrito pela professora Maria Augusta da Costa Vieira, especialmente para a Folha. Neste texto, a autora faz menção às novas traduções disponíveis no mercado editorial, dentre as quais destaca a de Gullar: "Além disso, o poeta, tradutor e ensaísta Ferreira Gullar escreveu uma adaptação do romance para o público jovem".

Denise Góes (2005) em seu texto "Cervantes: uma vida de tinta e sangue" destaca duas traduções de *Dom Quixote de La Mancha*, entre elas a de Ferreira Gullar, que segundo Góes, "procurou manter o espírito da obra ao mesmo tempo criar um canal de comunicação com o leitor."

Roberta Bencini (2005) em texto "Dom Quixote: a aventura de ler um romance", após levantar algumas questões didático-pedagógicas sobre como trabalhar a leitura do clássico cervantino em sala de aula, chamando a atenção dos professores com frases do tipo: "Sua turma precisa conhecer a obra de ficção mais importante da humanidade, escrita há mais 400 anos!". Afirma que há inúmeras adaptações no mercado, e que esta forma de reescrita é a mais adequada para iniciar as crianças e jovens na leitura dos clássicos. A tradução adaptada de Gullar é uma das obras recomendadas por Bencini aos professores para ser lida em sala de aula.

No âmbito acadêmico foram encontrados alguns trabalhos que fazem referência à adaptação de Gullar. Dentre eles estão os artigos, de Ariane Oliveira e Alisson Porfírio (2008), intitulado *"Educação estética, texto e imagem na Literatura Infantil de Ferreira Gullar"* e "Joyce para crianças brasileiras" de Dirce Waltrick do Amaranto (s/d). No primeiro os autores debruçam-se sobre os livros *Um Gato chamado Gatinho* (2000) e *Dr. Urubu e Outras Fábulas* (2005), no entanto os autores evidenciam a produção de Gullar como tradutor e adaptador de clássicos para o público infantil, dando destaque a *Dom Quixote de La Mancha* (2002). O segundo discorre sobre a importância das adaptações dos clássicos voltadas para o público infantil, a autora menciona, entre outras, a adaptação de Gullar:

> certamente nenhuma criança se sentiria tentada a ler espontaneamente um romance com mais de seiscentas páginas, escrito num estilo e numa linguagem intrincada, que afasta até mesmo os leitores mais preparados e interessados em experimentos linguísticos dessa natureza. Portanto, Finnegans Wake ficaria longe do público brasileiro jovem, se não fosse a sua "tradução adaptada", termo usado por Ferreira Gullar para se referir à sua adaptação de Dom Quixote, a qual, como afirma o poeta, "não pretende obviamente dispensar a leitura do texto original e, sim, pelo contrário, induzir o leitor a buscá-lo mais tarde, com tempo e disposição, para usufruir-lhe toda a riqueza de ideias [...].

No artigo intitulado *Um clássico e suas adaptações: D.Quixote em diferentes linguagens*, Maria Lilia Simões de Oliveira (2005) tem como objeto de análise uma obra integral - Castilho e Azevedo – e quatro adaptações, dentre elas a de Ferreira Gullar. Nesse estudo Oliveira (2005) percorre os caminhos léxico-semânticos, focando sobre o capítulo em que D. Quixote é sagrado cavaleiro.

Com relação à seleção vocabular ao analisar as adaptações diz que: "percebe-se um processo de atualização, de adequação; instaura-se a marca estilística de uma época, de um autor; usa-se maior ou menor grau de formalidade (coloquialismo: provérbio, gírias, palavrões)" No caso dos procedimentos de Gullar exemplifica: "*canalhas, esquisito, fideputa"*. Destaca ainda a sintaxe empregada pelos adaptadores, mostrando a preferência de Gullar pela utilização de gerúndios: *"desfazendo injustiças, enfrentando perigos."* (OLIVEIRA, 2005, p. 26)

Com base em suas análises Oliveira (2005, p.26) diz que a intenção de Gullar, enquanto adaptador seria:

> Contar, de maneira simplificada, numa linguagem mais próxima do leitor, a novela central da obra de Cervantes, [...] para isso atualiza a linguagem, sem reduzi-la, sem subestimar a competência do leitor. Para Gullar, a inserção de histórias românticas e mitológicas seria uma estratégia usada por Cervantes para seduzir o público, pois provavelmente o autor não acreditasse na capacidade de as aventuras de Quixote e Sancho manterem o interesse dos leitores.

Em “Dom Quixote na pena de Gullar”, outro estudo de Maria Lilia Simões de Oliveira, publicado pela Revista Matraga da UFRJ, em 2007. A autora inicia seu texto situando Gullar como mediador entre a obra fonte e o público leitor, dando ênfase ao reconhecimento de Gullar, enquanto escritor renomado e experiente em seu fazer literário. Conforme descreve no trecho abaixo:

> Ao ser convocado a apresentar o livro de Cervantes para um público-leitor em formação, Gullar assume o papel de mediador entre o clássico universal e os leitores da contemporaneidade. Sem dúvida, tarefa desafiadora para autores iniciantes, mas não para o experiente escritor maranhense, cuja obra tem recebido inúmeros prêmios ao longo de quatro décadas.

A autora (2007, p. 203) fundamenta seu texto com base nos postulados da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, apoiando-se na ideia de que Ferreira Gullar

> co-participa da elaboração da obra, não só como leitor descompromissado como também no papel de leitor crítico, aquele que vai selecionar, cortar, atualizar a linguagem...Enfim, que vai vestir à nacional a obra canônica, dando-lhe uma “roupagem” moderna. Ele faz o movimento de autoradaptador, pois transita entre o dado (a obra original-integral) e o novo (a adaptação).

Destaca ainda que, para alcançar e despertar o interesse no leitor moderno e iniciante, Gullar traz à cena a essência do texto cervantino, marcado por temáticas como “a leitura, a amizade, a utopia, a essência humana e sua dialética”, optando por suprimir as narrativas enxertadas presentes no texto integral, que para Gullar seriam “acessórios”, centrando-se apenas nos diálogos dos protagonistas, Dom Quixote e Sancho Pança.

Segundo a autora (2007, p. 204), esse percurso narrativo eleito por Gullar, ou seja, estruturado sobre o pilar cavaleiro/escudeiro, retira do leitor a possibilidade de conhecer as “histórias contadas nas tabernas e estalagens e partilhadas nos encontros com personagens do povo”. A pesquisadora acredita que

através desse recurso discursivo, “o gênero literário que circulava naquela época é divulgado, o que levaria o leitor a assumir uma atitude crítico-reflexiva”.

Maria Lilia Oliveira (2007, p.205), no entanto, reconhece que o adaptador dispõe de certa liberdade na construção do seu texto, e que o procedimento utilizado por Gullar não diminui o valor de sua obra, uma vez que, “A adaptação de Gullar não pretende substituir o texto integral.” Finaliza indicando a leitura dessa adaptação ao jovem leitor que deseja adentrar no universo de Cervantes: “A tradução adaptada da obra de Cervantes, realizada por Ferreira Gullar, contribui com a literatura brasileira juvenil e deve constar de acervos voltados para leitores iniciantes”.

Conforme explicitado no início desse tópico infelizmente a vertente do trabalho de Gullar, voltado para suas traduções e adaptações, ainda é pouco estudada. Diante dessa realidade, vê-se que a fortuna crítica da adaptação de Ferreira Gullar de Dom Quixote de La Mancha ainda se encontra em processo de construção, no qual o presente trabalho também faz parte.

3 DOM QUIXOTE DE LA MANCHA PARA LEITORES JUVENIS: adaptação literária e horizontes de expectativas

> *Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado: mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva à sorte de lê-los pela primeira vez nas condições para apreciá-los.*
>
> Ítalo Calvino

3.1 A estética de Dom Quixote: estratégias narrativas e o diálogo com o leitor juvenil

Os desatinos e as desventuras do *viejo hidalgo* e de seu fiel escudeiro, vem ao longo dos séculos encantando os mais diversos leitores, dentre eles, os especializados, que, em sua maioria, fizeram deste clássico, uma de suas principais referências literárias. Ferreira Gullar (2005, p. 1) é um desses, e enquanto leitor diz que "cada um de nós, gente de muita ou pouca idade, terá sempre alguma coisa a lembrar ou a contar a propósito de Dom Quixote."

Ao aceitar o desafio de traduzir esta obra para o público juvenil, Gullar, que já tinha suas primeiras impressões sobre o livro, trata de reler a obra, pois segundo ele "ler para traduzir é diferente de ler por ler, claro"[25], principalmente em se tratando de uma tradução direcionada a um público "menos disposto a encarar uma obra bastante volumosa, escrita em estilo e linguagem de outra época." (2005, Nota do tradutor) Levando em consideração o perfil desse público-leitor, o escritor faz, conforme sua própria classificação, uma tradução adaptada, isto é, uma tradução que não traduz *ipsis verbis* o original de Cervantes, mas se vale de procedimentos adaptativos para aproximar o texto-fonte do contexto atual.

Esta forma de classificar o texto pode estar, segundo Amorim (2005, p.120) relacionada à noção de "licença" que o termo adaptação confere ao adaptador para modificar o texto-fonte, já que o termo tradução é entendido como um procedimento menos flexível, sobretudo em se tratando das transformações estruturais. Desse modo, ao unir os termos, Gullar justifica as adequações realizadas em seu trabalho, conferindo-lhe dois aspectos: de preservar a obra fonte, mantendo-se fiel ao autor e à sua essência estética e de atualizar e simplificar tal

[25] Comentário extraído de artigo escrito por Ferreira Gullar, intitulado Quixote, um maluco beleza, de 06/março/2005, disponível em: www1.folha.oul.com.br acesso em: 06/09/2014

obra às novas exigências sociais e culturais em que estão inseridos os leitores. Diante dessas considerações, porém, vale citar Pereira (2005, p.19) ao lembrar que.

> Quando falamos em simplificação da linguagem, não falamos em banalização. Um texto pode manter-se vigoroso com palavras que pertencem ao vocabulário comum, dispensando as eruditas ou utilizando-as apenas num contexto que as exija.

Neste ponto da pesquisa o foco recai sobre a análise das estratégias literárias utilizadas por Gullar na composição de sua narrativa, na qual, serão consideradas as anotações de Zilberman (1987) sobre o ângulo da adaptação da forma proposto por Göte Klimberg. Desse modo, verificar-se-á de que maneira este maneja os elementos da narrativa-fonte com vistas a possibilitar ao seu público-alvo o primeiro contato com Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes.

Para tanto, durante a análise de tais elementos, utilizou-se como parâmetro a obra-fonte, que no caso trata-se de uma edição espanhola, da editora Debolsillo, ano 2013, sob a responsabilidade de Florencio Sevilla Arroyo. Desse modo, sempre que necessário, foram transcritos alguns trechos de ambas as obras, para melhor ilustrar os procedimentos tradutórios e adaptativos usados por Gullar, e assim compreender o propósito deles.

O clássico cervantino apresenta-se estruturalmente dividido em três partes: a primeira saída de Dom Quixote de sua terra em busca de aventuras-narrativa em forma de novela curta; a segunda é desenvolvida graças a incorporação de Sancho Pança, do manuscrito árabe e da invenção de Cide Hamete – apresenta uma sequência de loucuras quixotescas. E por fim, a terceira saída (que está na segunda parte do livro) que, consoante Arroyo (2013, p.30), "se fundamenta, ante todo, en el hecho de que la primera haya sido ya publicada. De resultas, el conjunto queda perfectamente homogeneizado y, asombrosamente, Alonso Quijano el Bueno acaba muriendo al final.[26]"

Gullar segue a mesma estrutura da narrativa de Cervantes, no entanto, reduz o enredo, preservando apenas os episódios cujo percurso narrativo é conduzido por Dom Quixote e Sancho Pança, optando, dessa forma, pela omissão

[26] Fundamenta-se, antes de tudo, no feito de que a primeira já havia sido publicada. Dessa forma, o conjunto fica perfeitamente homogeneizado e, assustadoramente, Alonso Quijano o Bom, acaba morrendo no fim. (Tradução nossa)

das passagens que segundo suas próprias palavras “não pertencem organicamente à narrativa” (Nota do tradutor).

Para manter o equilíbrio entre preservar e transformar, Gullar tanto conserva a linearidade e a lógica interna do texto de Cervantes, como subtrai desta os trechos que considera a mais na estrutura, exatamente por acreditar que seriam obstáculos à leitura. Sendo assim, dispensa do texto-fonte, qualquer outra informação que quebre o ritmo de sua narrativa e prejudique o diálogo com seu público-alvo. O adaptador, portanto, centra sua descrição inicial na ambientação do espaço físico e familiar habitado pelo velho fidalgo.

> Num lugar da **Mancha**, cujo nome não desejo lembrar, vivia, não faz muito tempo, um desses fidalgos de lança no cabide, escudo antiquado, cavalo magro e galgo corredor. **Morava numa fazenda com uma ama que passava dos 40, uma sobrinha que não chegava aos 20 e um criado** que tanto selava o cavalo como empunhava a podadeira. (GULLAR, 2005, p.11 grifo nosso)

No decorrer da exposição, Gullar dá destaque aos trechos que ajudam a compor a caracterização física de Dom Quixote. Nesta parte o adaptador elimina poucos trechos, o que evidencia a importância dessa caracterização para a construção do imaginário do leitor com relação à figura de Dom Quixote.

Obra fonte	Obra adaptada
(...) Frisaba **la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que eso hay de alguna diferencia en los autores que de este caso escriben; aunque**, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. **Pero esto no importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad.** (CERVANTES, 2013, p. 69 –	(...) **A idade no nosso fidalgo beirava os 50 anos: era de complexão rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo de caça. Dizem uns que levava o sobrenome de Quixada, outros o de Quesada, segundo os diferentes autores que sobre ele escreveram. Mas isso pouco importa, desde que não nos afastemos da verdade.** (GULLAR, 2005, p. 11- grifo nosso)

grifo nosso)	

Ainda na parte expositiva do enredo, Gullar descreve de que forma Dom Quixote entra em contato com os livros de cavalaria e de como essas leituras o levaram a loucura. Na descrição, o texto centra-se nos trechos que envolvem Dom Quixote e os livros e suprime as referências a outros autores e personagens de histórias de cavalaria, como a Feliciano de Silva e Amadís de Gaula.

Obra fonte	Obra adaptada
Es pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran lo más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballería en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hablaba escrito: *La razón de la sinrazón que a mi razón se hace , de tal manera mi razón enflaquece, con que con razón me quejo de la vuestra fermosura.* Y también cuando leía: *los altos cielos que de vuestra divindad divinamente con las*	**O importante é saber que nos momentos de ócio – que eram muitos – o referido fidalgo se punha a ler livros de cavalaria com tanto empenho e prazer, que quase se esquecia por completo da caça e da administração da fazenda; e tanta era sua paixão por essas histórias que chegou a vender partes de sua terra para comprar livros de cavalaria, levando para casa todos os que pôde comprar. Encantado com a clareza da prosa e os volteios do estilo, o pobre cavaleiro foi perdendo o juízo.** (GULLAR, 2005, p.11 – grifo nosso)

estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza. **Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio** (...) (CERVANTES, 2013 p. 70 – grifo nosso)	

No trecho excluído pelo adaptador, Cervantes faz referência à clareza da prosa de Feliciano e para exemplificá-la, transcreve um fragmento, em que apresenta um texto redundante e confuso. O paradoxo criado revela a ironia construída para, dentre outras intenções estéticas, satirizar a novela de cavalaria, que tinha sido popular na Europa, mas que em sua época enfrentava a decadência, sobretudo pelo exagero dos rodeias e exageros na linguagem.

Para os leitores do século XVII, a referência de Cervantes a essas novelas de cavalaria é justificável, já que o sistema de referência histórico-literário vigente, bem como a familiaridade desse leitor com as convenções do gênero fazem com que esse acione seu repertório de leituras e reconheça no estilo e na forma do texto de Cervantes, traços de uma estética que lhe é familiar. A ironia, desse modo, é empregada como uma estratégia do autor para confrontar esse horizonte de leitura, levando o receptor a ampliar e reconstruir sua percepção estética.

Diante das novas expectativas do leitor do século XXI, e levando em consideração a distância estética entre as obras, Gullar retira os elementos que inviabilizam a fusão dos horizontes, compreendendo que a manutenção das histórias intercaladas não seria atraente, dada a necessidade de situar o leitor por meio de constantes notas esclarecedoras. Por isso, preserva os trechos-chave, nos quais estão contidos os “sinais visíveis e invisíveis” que preparam o público para entrar no mundo ficcional em que Dom Quixote emerge.

A preservação desses “sinais” é fundamental, pois são eles que fornecem, segundo Jauss (1994, p.28), pistas essenciais para despertar no receptor.

> [...] a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculada, ao qual se pode, então – e não antes disso - , colocar a questão acerca da subjetividade a interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

Dessa maneira, ao longo da exposição do enredo, Gullar dá indicações ao leitor sobre a composição da personagem protagonista, baseado na conjunção de três elementos, que no decorrer da narrativa tornam-se indissociáveis: os livros de cavalaria, a leitura e consequentemente a loucura. E para orientar essa percepção, o adaptador, ora imprimindo seu modo de dizer e ora recorrendo à voz de Cervantes, aponta ao leitor o que de fato este precisa conhecer e/ou reconhecer sobre a trama que a ele se apresenta.

> O importante é saber que nos momentos de ócio – que eram muitos- o referido fidalgo se punha a ler livros de cavalaria [...]
> E tanta era sua paixão por essas histórias que chegou a vender parte de suas terras para comprar livros de cavalaria [...]
> Enfim, envolveu-se tanto na leitura que passava as noites em claro e os dias a cochilar [...]
> De tanto ler e pouco dormir se lhe secou de tal maneira o cérebro, que perdeu a razão. (GULLAR, 2005, p.11)

A referência aos livros, à leitura e à loucura vai surgindo no texto de forma encadeada, numa sequência linear, tendo como ponto de partida o contato do velho fidalgo com os livros, posteriormente, o encantamento desse pelo gênero e por fim a loucura, que surge como um efeito catártico, resultante das leituras que fizera das disparatadas histórias de cavalaria, que conforme dissera Cervantes *"*ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello" (CERVANTES, 2013, p.70).

A paixão do protagonista pelos livros de cavalaria é anunciada ao leitor, como o motivo que leva o velho fidalgo a evadir-se da realidade e mergulhar no mundo ficcional dessas histórias. Vale ressaltar, que em várias outras partes do livro, o narrador retoma essa questão, com o intuito de lembrar ao leitor que o comportamento do protagonista deriva das alusões que este faz às aventuras contidas nas novelas de cavalaria, que um dia lera.

> Sua imaginação foi tomada por tudo o que nos livros lia - feitiçarias, contendas, batalhas, desafios, ferimentos, amores, tormentas e disparates inacreditáveis; de tal modo lhe pareceu plausível toda trama das sonhadas invenções nele contidas que, para ele, nada no mundo havia de mais verdadeiro [...]
> Foi assim que, já fraco do juízo, acudiu-lhe a mais estranha ideia que jamais ocorrera a outro louco neste mundo (...). Fazer-se cavaleiro andante, sair pelo mundo [...] (GULLAR, 2005, p.11)

Para concluir a composição do protagonista, o adaptador suprime outras referências contidas no texto-fonte, como os nomes de Cid Ruy Días, Amadís de Gaula e Bernardo del Caprio – personagens usados por Cervantes para ilustrar a habilidade e bravura desta figura medieval – dirigindo-se unicamente para a caracterização do Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, agora como cavaleiro andante.

> [...] pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o aumento de seu prestígio como para serviço de sua pátria, fazer-se cavaleiro andante, sair pelo mundo com armas e cavalo, em busca de aventuras e viver tudo o que havia lido sobre cavaleiros andantes, desfazendo injustiças e enfrentando perigos, para assim conquistar fama e eterno renome.
> [...] Primeiramente limpou as armas que haviam pertencido aos bisavós e que, cobertas de ferrugem e mofo, jaziam esquecidas num canto da casa. Em seguida, examinou seu cavalo e, embora fosse magro e pouco elegante, julgou-se à altura do cavalo de Alexandre, o Grande. (GULLAR, 2005, p.11)

Antes, porém, através da voz do narrador, são expostas as razões que levaram Quixote a querer armar-se cavaleiro.

> [...] pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o aumento de seu prestígio como para serviço de sua pátria, fazer-se cavaleiro andante, sair pelo mundo com armas e cavalo, em busca de aventuras e viver tudo o que havia lido sobre cavaleiros andantes, desfazendo injustiças e enfrentando perigos, para assim conquistar fama e eterno renome. (GULLAR, 2005, p.11)

Como se vê, Gullar preserva a visão romantizada e idealizada de Dom Quixote à respeito do ofício da cavalaria, bem como apresenta anedoticamente a forma com que o protagonista se caracteriza, enfatizando o total desequilíbrio deste.

Mas ainda faltava um elemento para completar o quadro ficcional da cavalaria, a dama. O adaptador, encerra a parte expositiva apresentando Dulcinéia de Toboso, dizendo ser esta uma figura fundamental para o enredo, visto que um “cavaleiro andante sem amores é como corpo sem alma” (p.12)

> Foi então que lembrou-se de uma jovem lavradora (...) Chamava-se Aldonza Lorenzo e era necessário dar-lhe outro nome, que melhor se ajustasse à condição de princesa e grã-senhora. Pôs-lhe então nome de Dulcinéia de Toboso, já que em Toboso nascera. (GULLAR, 2005, p.12)

Após apresentar o leitor ao universo cavaleresco em que o velho fidalgo passa a habitar, Gullar inicia a narração da primeira saída de Dom Quixote, fazendo uma retomada ao capítulo anterior, “Tomadas essas providências [...]” (p.13). Essa retomada leva o leitor a recordar os elementos do universo quixotesco - a aldeia da Mancha, os livros, as armas, o cavalo Rocinante e a dama Dulcinéia de Toboso. Estando, portanto, mais familiarizado com o entorno cavaleresco.

Assim, a narrativa prossegue, o adaptador descreve as ações do protagonista de forma sequencial, sem interrupções, dando mais dinamicidade e fluidez à leitura do que a obra-fonte que traz algumas informações e detalhes que pouco ou nada acrescentariam para o entendimento do enredo, bem como, é possível notar na comparação entre os trechos a seguir:

Obra fonte	Obra adaptativa
(...) **una mañana, antes del día**, que era uno de los calurosos del mes de julio, **se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante**, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, **tomó su lanza y**, por la puerta falsa de un corral, **salió al campo** con gradísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. (CERVANTES, 2013, p. 75 – grifo nosso)	**“(...) certa manhã, antes de romper o dia, se armou com todas as armas, montou em Rocinante, empunhou a lança e escapou da fazenda às escondidas** (...) (GULLAR, 2005, p.13 - grifo nosso)”.

Baseando-se na falta de lucidez de Dom Quixote, Gullar seguindo os passos de Cervantes executa um desenho paródico[27] das novelas de cavalaria. Nesta parte do enredo (que inicia no capítulo II e vai até XXI) o adaptador otimiza as ações do protagonista concentrando-as em micronarrativas, nas quais evidencia as alucinações do velho fidalgo, como a mola propulsora que desencadeia os conflitos.

Tais micronarrativas apresentam características estruturais semelhantes, sendo formadas de uma breve exposição, seguida de conflito e de um desfecho

[27] O sentido paródico aqui empregado está baseado no conceito de paródia usado por Bóriev, quando diz que “A paródia consiste num exagero cômico na imitação, numa reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais de forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo.” In: Propp (1992, p.84)

provisório, visto serem partes de uma macronarrativa. Esse tipo de narrativa configura-se como uma típica novela curta[28], modalidade na qual segundo Estébanez, (1996, p.573) [...] se han señalado algunos rasgos característicos que las conforman y diferencian: los héroes, escenarios y planteamientos de las novelas cortas son fantásticos o idealistas, con poca relación con la realidad[29].

Conforme registra o adaptador a loucura de Dom Quixote provoca estranheza e perplexidade às outras personagens, sobretudo, pela veemência com que este acredita ser uma personagem dos livros de cavalaria, em consequência disso, Dom Quixote é ridicularizado pelas outras personagens, que passam a zombar de seu comportamento.

> Em seguida, entregou-lhe o cavalo dizendo que tivesse muito cuidado com ele, pois se tratava de um animal precioso, o que deixou o vendeiro surpreso. [...]
> O vendeiro, que era um tanto velhaco e já percebera a maluquice de seu hóspede, concordou com a tal cerimônia, já prevendo o quanto ia se divertir com aquilo. (GULLAR, 2005, p.14)

A zombaria provoca o riso nas personagens, o que segundo defende Propp (1992, p. 170), é o único tipo de riso que efetivamente deriva do cômico, isto porque "a comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso".

Diante disso, vale lembrar Henri Bérgson (1980), ao dizer que o riso constitui-se como um produto dos costumes e das ideias de uma dada sociedade, possuindo também um papel social. Por isso, é necessário que a obra literária leve em consideração o contexto de seu público-alvo, pois o que é risível para alguns, pode não ser para outros.

---

[28] Según Demetrio Estébanez (1996, p.573) en la crítica literaria española, la expresión novela corta se utiliza para hacer referencia a una clase de relato que en estructura narrativa y en extensión se diferencia del cuento y de la novela extensa. Procedente del término italiano "novella", en su incorporación al español, mantuvo en su inicio el sentido dado en su lengua de origen: relato breve, en relación con la narración larga conocida como "romanzo" ("roman" en francés), término no presente en el español.

[29] Foram identificados alguns traços característicos que as ajustam e as diferenciam: os heróis, cenários e a composição das novelas cortas são fantásticos ou idealistas, com pouca relação com a realidade. (tradução nossa)

Essa observação é válida, à medida em que, a transposição do conteúdo humorístico[30], eleva a capacidade intuitiva e o domínio literário do adaptador por extrair do texto-fonte a matéria-prima da paródia cervantina e fazê-la ressurgir em outro contexto estético, histórico e cultural.

Para trazer o conteúdo cômico presente no texto-fonte e torná-lo um conteúdo atrativo para seu público leitor, Gullar extrai a essência da paródia cervantina, isto é, o que há de mais engraçado na figura daquele cavaleiro às avessas – um homem velho, esquelético, feio, fraco e lunático –. A forma física e psicológica de Dom Quixote mostra-se, portanto, afastada das noções estéticas que normalmente os jovens leitores possuem sobre a figura do herói, principalmente porque durante toda a infância, tais leitores tiveram contato com fábulas, contos de fadas, histórias em que os heróis não apresentam defeitos, muito menos provocam riso em seus leitores.

Nesse sentido, verifica-se que a ausência dos atributos físicos e psicológicos próprios dos heróis, leva o leitor a reconhecer Dom Quixote como um anti-herói, fato esse realizado através do confronto das ideias pré-existentes em seu imaginário sobre a figura do herói, que geralmente protagoniza cenas de bravura e heroísmo bem sucedidas e não cenas ridículas que fatalmente conduzem o leitor ao riso. Como bem ilustra a passagem a seguir:

> E assim gritando arremeteu contra o homem com tanta fúria que só não acabou com ele porque Rocinante tropeçou e caiu, levando-o consigo. Dom Quixote quis levantar-se mas não conseguiu. Foi quando um dos tropeiros aproximou-se dele, tomou-lhe a lança, quebrou-a e começou a bater nele com um pedaço dela e com tanta força que deixou o pobre fidalgo estendido no chão. Os amos lhe gritaram que não batesse tanto, mas o sujeito, irritado, continuou a sová-lo até satisfazer sua raiva. Finalmente todos se foram, deixando Dom Quixote prostrado e sem forças. (GULLAR, 2005, p.18)

Diante do exposto, observa-se que nessa primeira saída de Dom Quixote, o adaptador destaca três aspectos importantes do perfil do protagonista: a bravura (imitada dos cavaleiros), a loucura e a sua fragilidade física. Sendo os dois últimos aspectos os que mais pesam sobre o anti-herói cervantino, exatamente por serem os elementos que o coloca em situações embaraçosas.

Na segunda saída, a narrativa apresenta consideráveis alterações, com

[30] Empregado com base no conceito de Vladimir Propp (1992, p. 152): “O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva.

relação à insanidade de Dom Quixote, bem como pontua, um redimensionamento do papel desempenhado por Sancho Pança ao lado de seu amo. Gullar dá velocidade à narrativa, por meio de textos resumidos, pela presença do discurso direto (diálogos entre Dom Quixote e Sancho), pela supressão de termos redundantes, conforme se observa nos trechos:

Obra-fonte	Obra adaptada
Había ya vuelto en este tiempo de su parasismo don Quijote, y, con el mismo tono de voz con que el día antes había **llamado a su escudero**, cuando estaba tendido en el val de las estacas, le comenzó a llamar: - **Sancho amigo ¿duermes?** ¿Duermes, amigo Sancho? **-¡Qué tengo de dormir, pesia a mí** – respondió Sancho, lleno de pesadumbre y de despecho -; **que no parece sino que todos los diablos han andado conmigo esta noche**! (...) (CERVANTES, 2013, p. 182)	**A esta altura, Dom Quixote, que já voltara a si do desmaio, chamou o escudeiro:** **-Sancho amigo, estás dormindo?** **-Que dormindo que nada! Coitado de mim – respondeu ele. – Parece até que os diabos decidiram me atormentar esta noite.** (GULLAR, 2005, p.39)

O enredo, então, apresenta-se “enxuto” sem rodeios, sendo estruturado em conflitos, ora advindos da loucura de Dom Quixote, ora das armadilhas do destino, de uma forma ou de outra, verifica-se um forte confronto entre imaginação e realidade. Esse confronto ocorre devido à evolução da loucura do protagonista, que passa a vincular a realidade ao mundo cavaleresco. Conforme se verifica no episódio em que Dom Quixote completamente alucinado confunde moinhos de ventos com gigantes.

> - Ali estão Sancho, trinta desaforados gigantes, ou pouco mais, aos quais vou dar combate e tirar-lhes a vida. Tomarei deles os bens que possuam e assim começaremos a enriquecer.
> - Que gigantes? – indagou Sancho Pança.
> - Aqueles que estão ali, de braços enormes. (GULLAR, 2005, p. 24)

Os episódios seguem uma única sequência narrativa, assim terminada uma aventura imediatamente Dom Quixote anuncia outra “- Ou muito me engano ou

teremos uma aventura jamais vista [...]" (GULLAR, 2005, p.26). Essa continuidade das ações atrai e desperta a curiosidade do leitor em saber qual será o próximo conflito que o velho fidalgo irá protagonizar. A realidade, portanto, se acomoda com mais intensidade ao universo cavaleresco. Desse modo, frades tornam-se feiticeiros e tropeiros em malfeitores. Gullar mostra ao leitor que não há limites para a imaginação de Dom Quixote, nem tão pouco para a de seu criador, que surpreende seu público ao interromper abruptamente a narrativa (justo no momento em que Dom Quixote enfrentava o escudeiro biscainho), dizendo "[...] mas não se sabe o que aconteceu depois, porque, neste ponto, o narrador interrompeu a narrativa." (GULLAR, 2005, p.27)

Essa ruptura na narrativa provoca uma breve quebra na linearidade do enredo e coloca o leitor diante de uma técnica narrativa que lhe causa estranheza, por levantar a dúvida sobre a identidade do narrador, já que este até então, comportara-se como um observador, relatando apenas o ocorrido, sem maiores envolvimentos com os personagens ou os acontecimentos.

Nesse momento, o narrador é incorporado à narrativa, exercendo também função de personagem, uma vez que passa a atuar no enredo, conforme é possível notar através do uso da primeira pessoa em alguns trechos.

> **Estava eu** um dia no Alcaná de Toledo quando **vi** um rapaz vendendo cadernos e papéis velhos a um trapeiro (...). **Perguntei-lhe** de que ria e ele disse que à margem de uma das páginas estava escrito: "Dulcinéia del Toboso, tantas vezes referida nessa história, tinha melhor mão para salgar porcos do que qualquer outra mulher de Mancha". (GULLAR, 2005, p.28 grifo nosso)

Nos episódios que seguem, isto é, do capítulo IX ao XXI, Gullar realiza muitas conflações[31], o capítulo IX, por exemplo, estão fundidos três capítulos do da obra-fonte (X, XI, XII). A seleção do enredo mostra a preferência pelos episódios em que predomina três características: são narrativas curtas, carregadas de ação (lutas, golpes, batalhas) e de uma boa dose de comicidade. Ingredientes que, sem dúvidas, são atrativos para o jovem leitor. Conforme se verifica no trecho abaixo:

> Capítulo XV
> -Defende-te, cativa criatura, ou entrega-me voluntariamente o que de direito me é devido – bradou ele.

[31] Técnica adaptativa conceituada por Mário Feijó B. Monteiro (2010, p. 123) como uma forma de fundir personagens, objetos ou episódios

> O barbeiro, ao ver avançar em sua direção aquele cavaleiro armado de lança, levou tamanho susto que caiu do jumento; mal tocou no chão, levantou-se e, mais ligeiro que uma lebre, saiu disparado veloz como o vento. Largou ali a bacia que Dom Quixote, dando-se por satisfeito, pediu a Sancho que recolhesse e lhe entregasse. Tomando-se a nas mãos, disse o escudeiro:
> -A bacia é boa e deve valer de um real a oito maravedis.
> Entregou-a ao amo, que a colocou sobre a cabeça, rodando-a de um lado a outro, à procura da parte rendilhada que há nos elmos; como não a encontrou, disse:
> - sem dúvida que o pagão, para quem foi feito sob medida este elmo, devia ter uma cabeça descomunal. E o pior que esta é só uma parte dele.
> Sancho, quando o ouviu chamar a bacia de elmo, não conteve o riso mas logo se lembrou da cólera do amo e tratou de calar-se.
> - De que estás rindo, Sancho?
> - Estou rindo só de pensar no tamanho da cabeça do pagão que foi dono deste elmo, que mais parece uma bacia de barbeiro, sem tirar nem pôr. (GULLAR, 2005, p.51)

Verifica-se que progressivamente Gullar mostra ao leitor que o protagonista, mesmo tomado pela loucura, passa a compreender que no mundo da cavalaria, assim como, no mundo “real” existe uma relatividade nos acontecimentos, muitas vezes condicionada pela intersecção de fatores externos, fato esse que leva o fidalgo a perceber a realidade além dos ideais cavaleresco. Como mostra o este fragmento: - “Mas te dou minha palavra de cavaleiro andante que, no máximo em dois dias, se a sorte não determinar outra coisa, hei de tê-la em meu poder”. (GULLAR, 2005, p.32)

Nos episódios finais, dessa segunda saída, o adaptador evidencia os trechos em que Dom Quixote começa a esboçar mudanças no comportamento. Tal indício é percebido pelo leitor, à medida que há uma alteração na forma com que Dom Quixote se posiciona diante de uma situação que reprova, alterando o tom autoritário que costumava usar, por uma forma branda e mais prudente, ao manter contato com possíveis inimigos de batalha.

Episódios iniciais	**Episódios finais**
Capítulo XIV - Parem, cavaleiros, ou quem quer que sejam vocês, e digam-me quem são, de onde vêm, aonde vão e o que levam na liteira. Devo sabê-lo para se necessário, castigá-lo pelo mal que fizeram ou vingá-	Capítulo XVI Nisto se aproximou o grupo de prisioneiros e Dom Quixote pediu polidamente aos guardas que lhe dissessem a causa ou as causas pelas quais levavam aquela gente daquela

los da afronta que acaso tenham sofrido. (....) -Parem e sejam mais bem-educados. Respondam ao que lhes perguntei ou vão todos sofrer as consequências. (GULLAR, 2002, p. 47)	maneira. (p. 53) . Sou cavaleiro andante de profissão e fiz voto de favorecer os necessitados e oprimidos. (...) rogo a estes senhores que soltem os presos e os deixem ir em paz. Peço isso com mansidão e cordura (...). (GULLAR, 2005, p.56)

No texto, verifica-se também o destaque dado à evolução de Sancho Pança no decorrer da narrativa, uma vez que passa de “um lavrador [...] homem de bem, mas de muito sal na moleira” (GULLAR, 2005, p.22) a amigo, confidente e conselheiro de Dom Quixote.

Nos trechos que seguem, por exemplo, o escudeiro, que no início dessa segunda saída, é um tanto desprezado por Dom Quixote por não ser versado em histórias de cavalaria, potencialmente, vai assumindo lugar de prestígio ao lado de seu amo, sendo muitas vezes a voz que aparece, no intervalo entre o conflito e o desfecho, alertando o amo de seus recorrentes enganos.

Episódio inicial	**Episódio final**
Capítulo VII (...) Veja bem, meu amo, aquilo não são gigantes e sim moinhos de vento. E o que vosmecê pensa que são braços, na verdade são as pás dos moinhos (...) Já se vê que não és versado nestas aventuras – disse Dom Quixote. – E se estás com medo afasta-te e te põe a rezar (...)(GULLAR, 2002,p.24)	Capítulo XVII - Proíbo-te de falar de agora em diante e de citar esses malditos refrãos!! Sancho nada respondeu de imediato, mas depois de algum tempo, manifestou seu descontentamento: - Se é pra ficar mudo, prefiro voltar para minha mulher e meus filhos, com os quais, pelo menos, poderei falar tudo o que deseje. Dom Quixote reconsiderou e prometeu suspender a proibição (...) (GULLAR, 2002,p.59)

Segundo Vieira (2006, p. 21), essa visibilidade ao escudeiro foi uma

estratégia encontrada por Cervantes para tornar seu texto distinto das paródias publicadas em sua época. O texto precisava trazer uma novidade para que o leitor, diante das sucessivas desgraças e perdas de Dom Quixote, pudesse produzir mais do que gargalhadas.

Nesse sentido, conforme se verifica, Gullar, mesmo não tendo efetivamente o mesmo objetivo de Cervantes, demonstra a mesma preocupação, isto é, procura fornecer ao seu leitor mais que uma paródia burlesca, exatamente por entender que, assim como a obra-fonte, seu texto poderia desgastar-se pela repetição constante de feitos cômicos, resultando numa monotonia estética.

Assim, a evolutiva participação da figura do lavrador no enredo leva o leitor, por exemplo, a entender que o escudeiro, tanto sofre influência de seu amo, como também o influencia, o que gera em ambos uma consequente mudança de comportamentos.

Compreendendo, portanto, que a terceira saída como uma continuação da segunda, Gullar não faz divisão entre elas, mas as integra num todo. O adaptador não utiliza na introdução desta parte, nenhuma nota ou prólogo esclarecendo ao leitor do que esta irá tratar. A divisão é feita na própria narrativa quando este diz “Conta Cid Hamete Benengeli, na segunda parte desta história [...]” (GULLAR, 2005, p.80). Esta opção dá ao leitor a sensação de sequência, não sendo possível a este reconhecer que ali começa a segunda parte de um livro que tem um afastamento temporal de dez anos do primeiro.

A narrativa gullariana é contínua, o que faz a distância entre as ações das personagens sejam ainda menor. Do capítulo XXI (que narra o segundo retorno de Dom Quixote para casa) ao capítulo XXII (que dá início a terceira saída), o que situa o leitor do distanciamento entre as narrativas é o tempo cronológico marcado logo no início do capítulo “[...] padre e barbeiro passaram quase um mês sem ver Dom Quixote” (GULLAR, 2005, p.80).

Seguindo a mesma linearidade inicial e aplicando os mesmos procedimentos adaptativos, o adaptador reduz e simplifica o enredo, no entanto, conserva a presença de novos elementos introduzidos por Cervantes. Dentre os quais estão à loucura menos aguda de Dom Quixote, a ascensão de Sancho e a introdução do bacharel Sansão Carrasco, personagem que irá ocupar, em certa medida, o lugar do padre e do barbeiro. A manutenção e a ampliação desses elementos permitem o desenvolvimento e a concretização de aventuras que foram

planejadas na primeira parte.

Gullar prossegue sua narrativa localizando as personagens em torno de Dom Quixote. A ama e a sobrinha cuidam da saúde do velho fidalgo, que segundo elas “continuava dando provas de estar em seu perfeito estado” (GULLAR, 2005, p.80). Tudo parecia caminhar bem, até que o padre e o barbeiro em uma visita a Dom Quixote constatam que este ainda delirava quando o assunto era a cavalaria andante.

> A sobrinha e a ama, ali presentes, davam graças a Deus por vê-lo raciocinar com tal equilíbrio. Mas o padre, mudando a decisão anterior de não tocar em coisas de cavalaria, quis testar a sanidade de Dom Quixote [...]
> - Cavaleiro andante hei de morrer, suba ou desça o Turco e com a força que puder. (GULLAR, 2002, p.81)

Por meio desse fragmento o leitor logo percebe que Dom Quixote, mesmo dando sinais de melhora, ainda não recobrara o juízo, sobretudo quando recorda seu ofício de cavaleiro. No trecho também nota-se que outras personagens tentam desconstruir a fantasia de Dom Quixote, apresentando a ele justificativas plausíveis para que este compreendesse que as histórias de cavalaria não passavam de ficção.

> - Se me permite, caro amigo, devo dizer-lhe que não me entra na cabeça toda essa caterva de cavaleiros andantes e os feitos que vosmecê lhes atribui, pois nunca forma pessoas de carne e osso e que tudo o que se diz não passa de ficção, fábula e mentira, sonhos contados por homens acordados, ou melhor, semi-adormecidos. (GULLAR, 2005, p.81)

Por meio do confronto entre realidade e ficção, o adaptador garante a verossimilhança em seu texto, visto que a fala das personagens reflete a voz da razão (presença do real), alertando Dom Quixote que tais histórias pertencem ao universo literário e que, portanto, são ficcionais. Em outro trecho Sancho Pança é ainda mais enfático com Dom Quixote, relatando, a pedido do próprio amo, o que as pessoas comentavam a seu respeito.

> [...] Que pensam de mim o homem comum, os fidalgos e os cavaleiros? Que dizem de minhas façanhas e de minha valentia?
> -Contarei tudo o que vosmecê me pede, desde que não se zangue com o que ouvir.
> -De modo algum – afirmou Dom Quixote. – Podes falar livremente e sem rodeios.
> -Pois a primeira coisa que digo é que as pessoas comuns acham que

> vosmecê é um grandíssimo louco e eu, não menos maluco. Os fidalgos dizem que vosmecê, não se contendo nos limites da fidalguia, atribuiu-se o título de Dom, enquanto os cavaleiros acham que se fez cavaleiro sem o merecer. No que se refere à valentia e suas façanhas, as opiniões diferem: “louco, mas engraçado”, dizem uns; “valente, mas desgraçado”, ou “cortês, mas impertinente”, dizem outros. E assim vão discorrendo de tantos modos que nem de vosmecê, nem de mim sobra um osso inteiro. (GULLAR, 2005, p.83)

Assim, o entrelaçamento entre realidade e ficção vai ficando cada vez maior, chegando ao limite, pois o que parecia ser realidade, de uma hora para outra converte-se em ficção e vice-versa. Como é possível verificar no trecho em que Sancho descobre que as aventuras que vivera com seu amo foram registradas no livro intitulado *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha,* escrito por Cid Hamete Benengeli.

> - À noite passada, chegou o filho de Bartolomeu Carrasco (...); ele disse que foi publicada em livro a história de vosmecê com nome *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, e que a mim põe o mesmo nome de Sancho Pança e à sua dama o de Dulcinéia de Toboso. Fiquei surpreso, sem entender como pôde saber disso o escritor que o escreveu. (GULLAR, 2005, p.83)

Para o leitor, o aparecimento do livro não é uma novidade, visto que o narrador na primeira parte, já havia informado ter encontrado o resto do livro que contava as histórias da dupla, mas de qualquer forma, o jogo de espelhos que ora reflete a realidade e ora a ficção, constitui-se como uma estratégia literária nova para o leitor inexperiente, sobretudo, pela reação de Sancho, por ser um elemento ficcional, surpreender-se ao se vê incorporado ao universo literário.

Diante do choque de “realidade”, Dom Quixote, a priori, crê que tudo não passa de calúnias e feitiçarias, no entanto, depois se põe a refletir curioso, tentando compreender como aventuras tão recentes já tenham ido parar num livro. Nesse momento do enredo é introduzida a personagem Sansão Carrasco trazido por Sancho para esclarecer as dúvidas de seu amo a respeito do tal livro.

> - É então verdade que há uma história minha e que foi escrita por um mouro? – perguntou o fidalgo.
> -Tão verdade é, senhor, que acredito já terem sido impressos até o dia de hoje mais de doze mil exemplares de tal história, em Portugal, Barcelona e Valência, sem falar dos que, segundo se diz, estão sendo impressos na Antuérpia. A impressão que tenho é que não haverá nação ou língua em que não seja a sua história traduzida.

(GULLAR, 2005, p.84)

Dom Quixote pergunta ainda quais de suas aventuras ganharam maior destaque, ao que Sansão Carrasco responde:

> -Nisto – respondeu o bacharel -, há diversas opiniões. Como há gostos diferentes: uns preferem a aventura dos moinhos de vento, outros a descrição dos dois exércitos que depois se revelaram manadas de carneiros; aquele episódio do morto que levavam a Segóvia; uns dizem que a melhor de todas é a história dos galés, outros a dos beneditinos. (GULLAR, 2005, p.85)

As aventuras descritas pelo bacharel foram todas preservadas pelo adaptador, procedimento que automaticamente aguça a memória do leitor, levando-o a se reportar aos episódios da primeira parte. Além de responder às indagações do fidalgo, Sansão Carrasco também faz referências à presença de uma espécie de crítica literária, tecendo alguns comentários a respeito das questões não respondidas pelo texto.

> É certo que alguns criticam o livro por sentir falta de alguns detalhes, como ter esquecido de dizer quem furtou o asno de Sancho Pança, e também como ele o recuperou, pois de repente aparece montado nele sem se explicar como apareceu. Também dizem que esqueceu de contar o que Sancho fez dos cem escudos de ouro que achou na maleta na Serra Morena, pois nunca mais a eles se refere e muitos são os que desejam saber o fim que tiveram. (GULLAR, 2005, p.85)

No capítulo seguinte (capítulo XXIV), Sancho esclarece a Sansão e ao leitor o que na narrativa não havia ficado claro, acerca do furto do jumento e sobre os cem escudos que ganhara.

> Acerca do furto do jumento, disse que não sabia quem o furtara pois estava dormindo sobre ele quando o fato ocorreu. (GULLAR, 2005, p. 86)

A explicação de Sancho traz a magia, o fantástico dos contos de fadas, quando coisas inimagináveis acontecem sem nenhuma explicação plausível, pois como poderia o jumento ter sido furtado se o escudeiro dormia sobre ele? Mas esse, no entanto, não era o erro que Sansão comentara, ele se referia ao trecho em que o narrador diz que Sancho ia montado no asno, muito antes dele ter sido encontrado. Com relação a este equívoco o adaptador usa a mesma explicação contida na obra-fonte

> -A isso – disse Sancho – não sei responder, senão que o historiador se enganou ou foi descuido do impressor. (GULLAR, 2005, p.86)

A estratégia de usar o próprio discurso das personagens para explicar equívocos, lacunas e esquecimentos deixados na primeira parte do livro, é mantida por Gullar, por ser um recurso que vai exigir do leitor um retorno ao já lido, a partir do qual obterá novas respostas.

Assim, logo no capítulo XXVI, o leitor é conduzido a retornar ao episódio da Serra Morena, no qual Dom Quixote, totalmente encolerizado de paixão, havia incumbido Sancho de entregar uma carta a Dulcinéia. Sancho, porém, perdera a tal carta, mas mentiu a seu amo dizendo que havia entregado conforme sua ordem. Nesse capítulo o leitor, através de movimentos de *flashback*, recorda as ações das personagens e as projeta para o contexto que se apresenta. Esse entrelaçamento entre passado e presente, preservado pelo adaptador, faz com que o leitor encontre as respostas que ficaram obscuras do texto ou que por falta de uma leitura mais atenta tenham ficado soltas, pois segundo Coelho (1993, p. 67) a utilização do *retrospecto* constitui-se também como um recurso usado para prender a atenção do leitor.

Outro momento da narrativa que também induz o leitor a comparações é quando Dom Quixote avista uma carreta cheia de personagens fantasiados, e pensa ser seres enfeitiçados, acredita, desse modo, que estava diante de uma nova e perigosa aventura. A comparação ocorre quando o leitor já habituado com os disparates de Dom Quixote, logo espera que dali saia uma grande confusão. Mas para surpresa do leitor, ao ser informado por um dos componentes da carreta, que se tratava de comediantes fantasiados, Dom Quixote reage de forma diferente.

> -Por minha fé de cavaleiro andante – disse Dom Quixote-, quando vi esse carro imaginei que alguma nova aventura me surgira, mas vejo que não. Sigam, pois, seu caminho e façam sua festa. (GULLAR, 2005, p.98)

As mudanças de comportamento, tanto de Dom Quixote quanto de Sancho, levam o leitor de Gullar a uma mudança de horizonte, visto que o enredo que se apresenta, ao poucos rompe com as referências que este construíra na leitura da primeira e segunda saída do Cavaleiro e de seu escudeiro. A alteração comportamental da dupla, causa ao leitor a sensação de novidade, motivada unicamente pela narrativa, pois como já fora dito, no texto gullariano não há nenhum

paratexto informando ao leitor do distanciamento entre as obras, nem tão pouco há uma divisão explícita das duas partes. Dessa forma, a quebra de horizontes ocorre durante a leitura sequencial dos capítulos, à medida que, a cada episódio lido, novos elementos surgem, opondo-se à expectativa inicial do leitor, que seria a de apenas continuar se deleitando com os devaneios de Dom Quixote e as peripécias de Sancho.

O enredo da terceira saída de Dom Quixote e Sancho Panza rompe com qualquer ideia de obviedade, em comparação às duas outras saídas. Pois as aventuras passam também a serem arquitetadas por outras personagens e não somente pela loucura de Dom Quixote. Como é o caso do episódio em que Sansão Carrasco, a mando do padre e do barbeiro, disfarça-se de cavaleiro e desafia Dom Quixote a um duelo, acreditando que facilmente o venceria e o levaria de volta para casa. Conforme mostra o trecho a seguir:

> - Raciocinemos, Sancho – ponderou Dom Quixote. – Na cabeça de quem pode caber que o bacharel Sansão Carrasco tenha se metido a cavaleiro andante para vir pelejar comigo? Sou porventura seu inimigo? Tudo isso só pode ser obra dos malignos magos [...] (GULLAR, 2005, p.110)

A ideia do encantamento reaparece por diversas vezes na narrativa, sendo manifestada com duplo objetivo, por Dom Quixote é usada para explicar aquilo que por ele é incompreensível, enquanto para Sancho é uma forma de ludibriar seu amo, quando necessário. De uma forma ou de outra, a feitiçaria é um elemento que assegura a verossimilhança da narrativa, pois através dela tanto Dom Quixote quanto Sancho justifica suas ações ao leitor. Conforme mostra o trecho.

> - De que pessoas falas homem sem juízo? – disse um dos moleiros.
> Basta – respondeu Dom Quixote. – Aqui é como pregar no deserto. Nesta aventura fui vítima de dois feiticeiros: um me trouxe de barco e o outro me jogou fora dele, Não posso mais, estou cansado disso. (GULLAR, 2005, p.131)

Após o capítulo em que Dom Quixote derrota o suposto Cavaleiro dos espelhos, seguem-se ainda um conjunto de micronarrativas, que vão do capítulo XXVIII ao XXXV, nos quais, Dom Quixote e Sancho retornam ao mundo das disparatadas histórias de cavalaria. Nesses oito capítulos selecionados pelo adaptador as aventuras quixotescas trazem de volta o tom humorístico da trama, ocorrido devido ao retorno mais acentuado dos picos de insanidade do fidalgo. Conforme se destaca

LOUCURA	LUCIDEZ
Capítulo XXXV -Estás vendo ali, amigo? Trata-se de uma cidade, castelo ou fortaleza em que deve estar prisioneiro algum cavaleiro, alguma rainha ou princesa desamparada, para cujo socorro fui aqui trazido. - De que diabo de cidade, fortaleza ou castelo está vosmecê falando? Não vê que aquilo são moinhos de rio, onde se mói o trigo? - Cala essa boca, Sancho. Embora pareçam moinhos, não são. (GULLAR, 2002, p.130)	Capítulo XXXV NENHUMA MANIFESTAÇÃO DE LUCIDEZ

No capítulo XXXVI, surge outra referência ao livro *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, que contém as primeiras aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança. Novamente a narrativa transforma-se num jogo de espelhos. A ficção reflete-se e consolida-se pelo movimento mimético, construído da seguinte forma: A duquesa e o duque – tendo lido a primeira parte do livro escrito por Cid Hamete Bengeneli, sendo, pois conhecedores das desventuras do velho fidalgo e de seu amo materializam uma "realidade" baseada nos sonhos e devaneios da dupla. Dom Quixote reconhecendo os elementos próprios do universo da cavalaria e Sancho vendo ali a possibilidade de tornar-se governador da tão sonhada ilha, não percebem a farsa, na qual são conduzidos a viverem.

Para que o leitor perceba a tal farsa, o adaptador envia pistas, como no episódio (capítulo IXL) em que o duque e a duquesa convidam Sancho e Dom Quixote para uma caçada. Quando estão no meio do bosque surge um demônio. Ao descrever a reação das personagens, o adaptador sugere que alguns sabiam do que aquilo se tratava.

> Com essas e outras interessantes conversas, a noite chegou. Logo se ouviram, daqui e dali, sons de cornetas e outros instrumentos de guerra como se o bosque estivesse sendo atravessado por tropas de cavalaria. Em seguida soaram trombetas e clarins, retumbaram tambores e soaram pífaros, quase todos a um só tempo.O duque ficou pasmo, a duquesa também, Dom Quixote admirou-se, Sancho Pança estremeceu **e mesmo aqueles que sabiam qual era a causa daquilo se espantaram**. (GULLAR, 2005, p.143 – grifo nosso)

Somente no final do capítulo IXL é que o adaptador revela explicitamente a farsa, na qual estava Dom Quixote e Sancho Pança completamente envolvidos.

> Nesta altura já vinha despontando a aurora. Foi então que os duques, satisfeitos com a caçada e com o bom resultado da farsa que haviam montado, voltaram para o castelo em companhia de Dom Quixote, Sancho Pança, seus caçadores e criados. (GULLAR, 2005, p.148)

Nesse momento do enredo, verifica-se que as aventuras de Dom Quixote sofrem uma redução, o foco agora recai sobre as peripécias de Sancho Pança, no entanto, não deixam de ser divertidas ao leitor.

No capítulo XLI, no qual Sancho Pança é admitido governador da ilha Barataria, o leitor, que ao longo da narrativa, vinha percebendo a conduta materialista e ambiciosa do indolente escudeiro, surpreende-se com o desempenho deste, diante das decisões que toma como governador, pois demonstra bom senso e o espírito de justiça. Como bem mostra o caso em que uma mulher diz ter sido molestada por um pastor de porcos:

> Sancho perguntou ao homem o que tinha a dizer
> - (...) Esta manhã, depois de vender quatro porcos, voltava para minha aldeia quando topei no meu caminho com esta mulher; e o diabo, que tudo arma e costura, fez com que folgássemos juntos. Paguei-lhe o que me pareceu justo e ela, descontente, agarrou-se a mim e me fez vir a este tribunal. Acusa-me de tê-la forçado (...)
> Sancho perguntou-lhe se trazia consigo algum dinheiro em moeda. Ele disse que trazia consigo vinte ducados e Sancho mandou que os entregasse à mulher. Ele obedeceu (...) e ela feliz da vida retirou-se (...). Mal saíra com a bolsa nas mãos, Sancho disse ao pastor de porcos que fosse atrás dela e lhe tomasse o dinheiro.
> O pastor não se fez de rogado. (...) Daí a pouco voltaram os dois, mais agarrados que da primeira vez: ela de saia erguida e bolsa metida no regaço; ele, forcejando para tomá-la. Depois de muito, ele desistiu.
> Então disse Sancho Pança:
> -Dê-me aqui a bolsa, honrada e valente mulher.
> Ela a entregou e o governador a devolveu ao pastor, dizendo à mulher:
> - Mana, se a mesma disposição e bravura, que demonstraste defendendo esta bolsa, tivesses mostrado para defender tua virgindade, nem Hércules te teria forçado. Vai embora e não volta mais a esta ilha, sob pena de levares duzentas chibatadas. E anda logo, sua embusteira sem-vergonha!
> (...) O homem agradeceu a Sancho e se foi, enquanto os demais ali ficaram admirados com o discernimento e as sentenças de seu novo

> governador. (GULLAR, 2005, p. 157)

Durante a descrição das ações de Sancho Pança, Gullar destaca ainda os trechos que mostram ao leitor que esse, sem saber que o seu governo não passava de uma farsa, começa a se desiludir diante das exigências do cargo que ocupara, sobretudo porque ameaçavam a satisfação do seu estômago e sua perfeita condição física. Diante disso, Sancho faz muitas ponderações o que leva o leitor a perceber que o plano dos Duques vai se concretizar e Sancho desistirá do cargo. Conforme revela o trecho em que Sancho é tolhido de comer o que quisesse pelo doutor Pedro Rijo

> Ao que respondeu Sancho, encolerizado:
> -Pois senhor doutor Pedro Rijo de Mau Agouro, natural de Ti
> rafora, graduado em Osuna, saia de minha frente antes que quebre esta cadeira em sua cabeça e me diga que fiz um bem acabando com a vida de um mau médico, carrasco da república. E me deem de comer ou tomem de volta seu governo, pois emprego que não serve nem para matar a fome de quem o exerce não vale dois vinténs furados. (GULLAR, 2005, p.162)

No final do capítulo XLV, episódio que narra outros casos resolvidos por Sancho, a suspeita do leitor é confirmada explicitamente pelo narrador, ao dizer que "assim terminou a ronda daquela noite e, dois dias depois, o próprio governo de Sancho Pança, conforme se verá adiante." (GULLAR, 2005, p.171) O que de fato foi concretizado no capítulo XLVII quando Sancho é posto em batalha para defender uma enganosa invasão à sua ilha.

Nesse mesmo capítulo, em trecho anterior ao da falsa batalha enfrentada por Sancho, o narrador paralelamente mostra ao leitor que Dom Quixote também já estava enfadado, em se vê adormecido naquele castelo, longe de suas aventuras.

> Conta Cid Hamete que já tendo Dom Quixote se curado dos arranhões, achou que a vida que levava naquele castelo era contrária à ordem da cavalaria e por isso decidiu pedir licença aos duques para dirigir-se a Saragoça, cujas festas estavam próximas. (GULLAR, 2005, p.176)

Com base nos fragmentos, o leitor percebe que a narrativa vai se encaminhando para seu desfecho, indicando a possibilidade de um reencontro entre Sancho Pança e seu amo.

> De manhã, Sancho se despediu deles, pois tinha pressa em voltar

> para junto de seu amo, Dom Quixote, cujo convívio lhe dava mais prazer do que ser governador de ilhas. Sucedeu que, a certa altura da viagem, Sancho e seu asno caíram num buraco muito fundo, cujas paredes não podiam escalar. Por isso, decidiu explorar o lugar à procura de uma saída e assim foi caminhando por uma espécie de caverna até chegar a um ponto em que começou a gritar para ver se alguém o acudia.
> E quem o acudiu foi o próprio Dom Quixote que, à espera do duelo que travaria naquela manhã, saiu para espairecer e ensaiar a luta. Ouviu gritos que reconheceu serem de Sancho Pança foi resgatado dizendo que ia buscar ajuda. Foi assim que Sancho pança foi resgatado (...). (GULLAR, 2005, p. 181)

No capítulo L, o adaptador preserva a passagem em que o narrador da obra-fonte faz referência ao livro de Avellaneda, livro que surgiu em 1614, cujo autor dizia ser uma continuação da primeira parte do Dom Quixote de Cervantes. Para mostrar ao seu leitor que aquela não era a continuação legítima do texto cervantino, a narrativa, por meio da voz do protagonista, contesta algumas construções realizadas pelo falsário, como bem ilustra o trecho a seguir:

> - Do pouco que pude ver, percebi que a linguagem é aragonesa e que o nome da mulher de Sancho Pança está errado. Ela não se chama Mari Gutiérez e sim Teresa Pança. Se erra nisto, imagino o resto! (GULLAR, 2005, p. 189)

Para evitar as notas de rodapé usadas no texto-fonte para situar o leitor sobre a continuação apócrifa de Avellaneda *(Dom Quixote de la Mancha)*, Gullar opta em concentrar-se nos diálogos e nas conclusões mais concisas sobre o tema. Dessa forma, consegue transmitir ao seu leitor somente as informações necessárias para que este não perca o fio condutor da narrativa.

Nesse capítulo (L), o adaptador suprime muitas aventuras vividas pela dupla, durante a permanência desta em Barcelona, referindo-se a elas de forma extremamente resumida.

> Muitas outras coisas ocorreram durante os dias em que Dom Quixote e Sancho passaram como hóspedes de Dom Antônio Moreno, desde a festa em que algumas donzelas se mostraram encantadas com a figura de Dom Quixote (...) até as aventuras que viveram embarcados nas galeras. (GULLAR, 2005, p.192)

Gullar preocupa-se em manter apenas as passagens que efetivamente fariam falta para que o leitor compreendesse o que leva Dom Quixote à Barcelona, visto que a narrativa da segunda saída já havia informado que este se dirigia à

Saragoça. Para explicar a mudança de percurso, o adaptador mantém resumidamente o episódio do encontro de Roque bandoleiro com Dom Quixote, pois é através dele que o fidalgo chega até Dom Antônio Moreno, anfitrião que recebe Sancho e seu amo em Barcelona. A presença de Dom Moreno é imprescindível, pois é ele quem desvenda, no capítulo seguinte, a farsa de Sansão Carrasco, que disfarçado de cavaleiro da Branca Lua propõe duelo ao fidalgo. Duelo no qual Dom Quixote acabou derrotado e tendo que cumprir com o que tinha ficado determinado ao perdedor – voltar para sua cidade e afastar-se da cavalaria por um ano.

O enredo passa a desenrolar-se em torno do desfecho. São realizados retomadas e ampliados episódios anteriores, como o caso do desenfeitiçamento de Dulcinéia, o caso de amor de Altisidora por Dom Quixote e o episódio em que surge a segunda parte do livro escrita por Avellaneda.

Nos capítulos que compõem o desfecho (L, LI, LII, LII, LIV, LV, LVII e LVII), apesar das recorrentes pitadas de humor, advindas sobretudo das tolices de Sancho, verifica-se predominantemente o tom melancólico desencadeado pela desilusão de Dom Quixote diante da derrota que sofrera.

> Capítulo L
> -Estás vencido, cavaleiro, e morto estarás de não admitires cumprir as condições de nosso desafio!
> Dom Quixote, sem erguer a viseira, respondeu como se falasse do fundo de uma tumba:
> -Dulcinéia de Toboso é a mais formosa mulher do mundo. Enfie a lança e tire-me a vida, já que a honra já me tirou. (GULLAR, 2005, p.193)
> Capítulo LI
> (...) Após a luta, Dom Quixote ficou seis dias na cama, doente e triste, amargando a sua derrota. (GULLAR, 2005, p.195)

Dom Quixote passa por um processo de desconstrução de sua imagem de cavaleiro, desfazendo-se pouco a pouco dos elementos que a princípio lhe agregaram tal imagem, a começar pelas vestimentas e armas.

> Passaram-se os dias, Dom Quixote se restabeleceu e finalmente chegou a data da partida. Despediram-se e foram-se os dois, Dom Quixote, desarmado e em trajes comuns; Sancho a pé, porque as armas iam no lombo do asno (...). (GULLAR, 2005, p.195)

O leitor acompanha essa descaracterização e, quanto mais avança na leitura, mais é conduzido a perceber que a imagem inicial de Dom Quixote, vai se

esvaindo progressivamente. Desse modo, evadido do universo cavaleresco, o fidalgo sugere a Sancho tornarem-se pastores. Essa referência preservada por Gullar fora realizada por Cervantes como uma alusão às novelas pastoris[32], uma espécie de metáfora, que representa o retrocesso de Dom Quixote, ao deixar de viver as aventuras cavalerescas para se entregar á pacífica vida do campo. O leitor de Gullar certamente não perceberá a ironia, nem tão pouco o propósito de Cervantes, analisando a passagem como uma reação de Dom Quixote diante de sua desilusão.

A partir do prenúncio da morte do protagonista, anunciada no início do último capítulo, a narrativa gullariana evidencia o processo de transformação pelo qual o protagonista passa ao se ver diante da morte. Tal processo marca, por exemplo, a mudança de opinião do fidalgo com relação aos livros de cavalaria, que agora os reconhece como causadores de toda sua desgraça, conforme se verifica.

> O juízo agora o tenho claro e livre sem as sombras escuras da ignorância que sobre ele pôs a leitura dos livros de cavalaria.
> (...) Agora sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infinita caterva de sua linhagem; agora odeio todas as histórias profanas da andante cavalaria; agora reconheço minha estupidez e o perigo a que me expus por tê-las lido; agora, graças à misericórdia de Deus, escarmentando-as em minha própria mente, as abomino. (GULLAR, 2005, p.217)

Quanto mais próxima a morte está de Dom Quixote, mais relatos de sua lucidez são registrados pelo adaptador. A morte vai sendo cada vez mais associada à ideia de transformação, pois por meio dela, o velho fidalgo passa de louco a ajuizado e de Dom Quixote a Alonso Quijano. E, assim chega-se ao fim do ciclo de aventuras de Dom Quixote.

> -Senhores – disse Dom Quixote -, vamos passo a passo, pois nos ninhos de outrora já não há pássaros agora. Eu estive louco e já estou no meu juízo perfeito, fui Dom Quixote e agora sou, como já disse, Alonso Quijano. (GULLAR, 2005, p. 220)

Com base na leitura realizada, infere-se que o percurso narrativo eleito por Gullar centra-se nas três saídas de Dom Quixote. Na primeira saída mantém a

[32] “Novela pastoril - principales características del género es la perfecta adecuación de todos estos elementos. El paisaje, las figuras humanas y su elevado concepto de amor responden a una misma visión idealista, del mismo modo que la acción y hasta el ritmo de la prosa ofrecen una apacible longitud que armoniza perfectamente con la quietud del ambiente descrito” LÓPEZ (1979, p. 242).

essência da novela curta de Cervantes e evidencia a incorporação do velho fidalgo ao universo cavaleresco; na segunda faz a inclusão do escudeiro e amplificação das aventuras de Dom Quixote e na terceira e última saída inclui novos elementos a narrativa, bem como apresenta uma considerável alteração no comportamento de Dom Quixote e Sancho Pança.

Verifica-se que os procedimentos adaptativos aplicados (supressões, condensações e conflações) têm, dentre outras intenções, a de construir uma narrativa capaz de tornar legível o clássico, e assim abrir as portas do universo quixotesco ao leitor, colocando-se não só como mediadora, mas acima de tudo como um texto que provoque a emancipação do sujeito leitor e que o instigue à leitura do original.

3.2 Leitura, estilo e ilustração em *Dom Quixote*: cruzamento de horizontes pelo viés da adaptação

Neste tópico, busca-se verificar de que modo Gullar altera os elementos estruturais da obra cervantina, levando em consideração a mudança de contextos socioculturais, com vistas a favorecer sua recepção. Para tanto, dialoga-se ainda com noções de horizonte de expectativa e distância estética tratadas por Hans Robert Jauss (1994), e pelo o aporte teórico proposto por, Göte Klimberg, que descreve os ângulos de adaptação, que podem orientar a identificação das alterações realizadas na obra-fonte, o referido teórico é referenciado por Regina Zilberman (1987) em *A literatura na escola*. Os estudos de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Monteiro (2010), Maria Lilia Oliveira (2007), Azevedo (2001), Nilce Maria Pereira (2003), dentre outros, também são de fundamental importância para esta pesquisa.

Para orientar a análise das transformações realizadas por Gullar no texto de Cervantes, parte-se das colocações de Zilberman (1987) ao considerar que a própria natureza dos livros infanto-juvenis já traz o sentido de adaptação, uma vez que tais obras também são criadas pressupondo a imaturidade de seu público-alvo. Dessa forma, a autora dialoga com a teoria de Klingberg, que diz que os textos voltados para o leitor infantojuvenil apresentam quatro ângulos de adaptação: assunto, forma, estilo e meio.

Neste tópico, no entanto serão analisados apenas três desses quatro ângulos, o assunto, o estilo e o meio, pois a adaptação da forma já fora analisada no tópico anterior, no qual tratou-se das estratégias literárias de Gullar.

A adequação do assunto refere-se à seleção que o adaptador faz dos temas que devem permanecer ou que devem ser suprimidos por não serem apropriados ou não estarem no nível de entendimento e de interesse do leitor. Já a adaptação do estilo ocorre quando a estrutura linguística dos leitores é limitada e exige que o adaptador deixe seu discurso mais acessível, fazendo, por exemplo, alterações na sintaxe, transformando períodos longos em frases curtas e diretas. Por fim, a adaptação do meio, na qual os paratextos e toda a parte tipográfica do livro são construídas a partir do perfil do leitor, por isso configuram-se como recurso importante nas estratégias do adaptador ou da editora para seduzir seu público alvo.

Feitas essas iniciais considerações, passa-se a verificar primeiramente as adequações do assunto realizadas por Gullar. Para isso, é imprescindível lembrar que o adaptador centrou seu texto unicamente sobre as aventuras de Dom Quixote e Sancho, dessa forma, os temas identificados giram em torno da dupla.

Gullar (2005, Nota do tradutor) exclui as histórias intercaladas, dentre as quais a da pastora Marcela (capítulo XII), da Dama Dolorida e da Ana Félix e Dom Gregório, histórias em que repousam temas como o desengano amoroso, amor, a vingança, mas que segundo o adaptador são:

> [...] histórias muito românticas, parecem refletir uma preocupação de Cervantes: a de que seus anti-heróis não fossem capazes de manter, por si sós, o interesse do leitor. Arrisco-me a afirmar que elas não pertencem organicamente à narrativa e, a rigor não fazem falta ao livro.

O episódio da pastora Marcela, por exemplo, trata-se da história de uma jovem de grande beleza e única herdeira da fortuna de um tio. Esta teve a infelicidade de ser desejada por Grisóstomo, um jovem pastor, por quem não sentia nenhum apreço. Não suportando a rejeição de Marcela, este se suicida, deixando uma narrativa acusando Marcela de sua morte. Os amigos do jovem pastor querem vingar a morte do amigo, punindo Marcela. Mas quando eles estão reunidos contando a Dom Quixote como a personagem é má e destruidora, ela aparece e se defende dizendo que o fato de ser amada por Grisóstomo, não a faz ter que ceder aos seus desejos, nem muito menos por ser mulher ter que casar-se para buscar

proteção. Diz ser uma mulher livre para ir e vir, desimpedida, e capaz de cuidar de seus afazeres, de sua fazenda, sem ter que estar com um homem ao seu lado.

Apesar do distanciamento temporal, Cervantes aborda uma temática, como se vê, muito atual, isto é, a condição feminina, tema que se expandiu e que ao longo dos anos, mobilizou revoltas, movimentos feministas, gerando a criação de leis em defesa e de apoio à mulher na luta por igualdade social.

Ao excluir este episódio, Gullar deixa de explorá-lo enquanto recurso discursivo de grande valor e que poderia levar o jovem leitor a adotar uma postura crítico-reflexiva diante da temática em questão.

Ao contrário da estratégia usada por Cervantes para atrair seu leitor, Gullar prefere centrar-se nos diálogos e nas aventuras vividas por Dom Quixote e Sancho Panza, visto considerar que é essencialmente sobre elas que a narrativa cervantina se sustenta. Assim como relata.

> Dom Quixote ficou famoso pelas loucuras que praticou como lutar contra moinhos de vento julgando que fossem gigantes ou atacar rebanhos de carneiros por achar que se tratassem de um Exército inimigo. São episódios divertidos, cheios de humor. No entanto, onde de fato se apreende o sentido profundo daquelas bravatas, as lições de vida e a sábia insensatez do cavaleiro andante, é nos **diálogos**. (GULLAR, 2005, p. 1 - grifo nosso).

Gullar parece seguir os passos do mestre Monteiro Lobato (1882-1948), que em sua adaptação, *Dom Quixote das Crianças* (1936), conforme Prado (2008, p.5), “resume drasticamente o clássico, prendendo-se apenas às aventuras mais famosas da dupla cervantina. Suprime as descrições, as digressões e os relatos de novelas ou outros episódios que alongam o original”.

A supressão e condensação de assuntos é muito comum quando o adaptador ou a editora preveem o público alvo, principalmente se este público é o escolar, pois segundo lembra Monteiro (2010, p. 45) existem regras para compor uma adaptação, sobretudo para aquelas que são adotadas pela escola, conforme enumera.

> 1. Selecionar o quanto do enredo do texto primeiro deve permanecer;
> 2. Produzir um texto novo – uma nova narrativa – com linguagem acessível ao perfil do aluno;
> 3. Não desrespeitar os valores éticos e morais recomendados pelo sistema educacional vigente na atualidade.

Ferreira Gullar mostra-se um adaptador atento a tais regras, visto que em sua adaptação este opta pela redução do volume da obra, preocupa-se em adequar a linguagem, bem como aborda temas pertinentes aos interesses do seu público-leitor.

Vale ressaltar, que a adaptação foi aprovada pelo PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola[33], passando a circular nas escolas públicas de todo Brasil, desde 2009. Para fazer parte desse Programa essa adaptação passou por um processo de avaliação, que no Edital/2009, anexo II, prevês os critérios de seleção, pelos quais a adaptação de Gullar foi submetida, dentre esses critérios estão: a qualidade do texto, a adequação dos temas aos interesses do público-alvo, a representatividade das obras e a qualidade dos aspectos gráfico-editoriais.

Com relação à adequação do texto o edital/2009, anexo II (p.13) diz que:

> Serão selecionadas obras com temáticas diversificadas, que contemple diferentes contextos sociais, culturais e históricos. A linguagem e a **temática dessas obras deverão estar adequadas à faixa etária e aos interesses dos alunos do ensino fundamental e do ensino médio.** Entre suas características, **será observada a capacidade de ativar o interesse pela leitura, o potencial para incitar outras leituras, a adequação às expectativas do público alvo, as possibilidades de ampliação do repertório dos jovens para além do que já conhecem e o desenvolvimento da percepção estética dos leitores.** Não serão selecionadas obras que apresentem didatismos, moralismos, preconceitos, estereótipos ou discriminação de qualquer ordem. (grifo nosso)

Esses critérios são comuns tanto para os livros voltados para o leitor- aluno do Ensino fundamental quanto do Ensino Médio. A adaptação de Gullar concorreu e foi selecionada para o acervo do Ensino Médio, que é formado por adolescentes e jovens.

Dessa forma, ao escolher o que vai cortar e preservar, o adaptador está aplicando estratégias de controle do discurso, necessárias para adequar a narrativa, transformando e ao mesmo tempo conservando características da obra fonte imprescindíveis para ativar os interesses do leitor e ampliar sua percepção estética.

---

[33] O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), desenvolvido desde 1997, tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. O atendimento é feito em anos alternados: em um ano são contempladas as escolas de educação infantil, de ensino fundamental (anos iniciais) e de educação de jovens e adultos. Já no ano seguinte são atendidas as escolas de ensino fundamental (anos finais) e de ensino médio. Hoje, o programa atende de forma universal e gratuita todas as escolas públicas de educação básica cadastradas no Censo Escolar. In: http://portal.mec.gov.br/ - acesso em 21/07/2014

Nesse sentido, pode-se dizer que Gullar adota a postura de mediador entre a obra-fonte e o leitor juvenil. Está prática segundo descreve Carvalho (2012, p. 55), recai sobre duas implicações: fazer com que suas estratégias textuais possam propiciar “o cruzamento dos horizontes de expectativas da obra e do leitor”, não deixando de considerar que existe uma “distância estética entre a obra na sua textualidade primária e o leitor infantojuvenil, o que pode impedir uma interação entre obra/leitor”. A outra implicação destacada por Carvalho (2012, p. 55) trata do:

> estabelecimento de uma reorganização do sistema literário, constituído, inicialmente, por autor/obra/leitor, para um novo formato ou desenho formado por autor/obra/leitor-adaptador/obra adaptada/leitor infantojuvenil, objetivando, posteriormente, retornar organização primeira do sistema literário (autor/obra/leitor) por meio do encontro do leitor já formado/maduro com a obra literária não mais mediada pelo adaptador.

Gullar é, pois, o autor-adaptador-mediador, que ao tomar a responsabilidade de apresentar a estética de Dom Quixote ao leitor juvenil, preferiu dar destaque as questões que considerou mais próximas aos interesses de seu público e ao universo a que este pertence. Dessa forma, preserva temas como a leitura, a amizade, a utopia, a essência humana, que povoam a narrativa cervantina, e que, segundo as estratégias de Gullar, são mais evidentes, nos episódios vividos por Dom Quixote e seu fiel escudeiro.

O primeiro tema que surge na narrativa é a leitura. Esse tema é introduzido por Dom Quixote que revela, desde o princípio, ser um profundo conhecedor da literatura e da cultura de sua época. Ao longo da narrativa o adaptador ressalta o amplo conhecimento do fidalgo, preservando trechos em que este se reporta a autores e a personagens dos livros de cavalaria e também da mitologia grega.

> Ao se ver sozinho, Dom Quixote deixou a posição um tanto vexatória em que se encontrava, subiu ao topo de um penhasco e ali se pôs a meditar; perguntou a si mesmo **se seria melhor imitar o cavaleiro Rolão, também chamado Orlando, em suas loucuras, ou Amadis de Gaula, que nunca perdeu o juízo e nem por isso deixou de se tornar famoso e admirado** (...) (GULLAR, 2005, p.60 – grifo nosso)

> - Carreiro, cocheiro ou o diabo que sejas, não tardes a dizer-me quem és, aonde vais e que gente levas nessa tua carroça, que mais parece **a barca de Caronte** do que **carreta comum**. (GULLAR, 2005, p. 98 – grifo nosso)

Ao fazer referência aos cavaleiros Rolão e Amadis de Gaula nota-se que o adaptador destaca apenas as características essenciais dos cavaleiros, sintetizando ao máximo o texto-fonte, evitando inclusive o uso de notas de rodapé. A informação preservada é suficiente, no entanto, para que o leitor perceba que Dom Quixote não só conhece tais personagens das histórias de cavalaria, como também se espelha neles.

Para o leitor mais experiente, que tem em seu repertório, leituras mais complexas, com é o caso dos clássicos da mitologia grega, perceber e compreender o sentido que a referência a Caronte tem no texto, certamente não é dificuldade, mas para o leitor juvenil, que geralmente não é exposto a esse tipo de leitura, a apreensão do sentido é realizada por meio do contexto.

O adaptador deixa pistas, como no trecho em que se refere às pessoas que iam na carreta “O homem que guiava a mula era feio como o demônio. A primeira figura que se destacou aos olhos de Dom Quixote foi a da própria morte.”(GULLAR, 2005, p. 97), levando o leitor a deduzir que a personagem mitológica tratava-se de uma figura diabólica. Dispensando, dessa forma o uso de nota esclarecedora, como a usada na obra-fonte, em que Cervantes explica que Caronte “es el barquero infernal encargado de transportar las almas de los muertos al inferno”. (2013, p. 622).

A manutenção dessas referências reforça a temática sobre a leitura, apresentando-a como uma prática que amplia a experiência humana, dada seu caráter mimético.

No entanto, Dom Quixote não é o único que manifesta a prática da leitura, quer também se faz presente na vida de outras personagens. Assim como é possível constatar no capítulo VI, quando o padre e o barbeiro são chamados para atear fogo nos livros de cavalaria, a pedido da sobrinha de Dom Quixote. Antes de atenderem ao pedido, começam uma espécie de julgamento, no qual vão expressando certa relação de intimidade com alguns daqueles livros.

> E assim foram examinando um por um: o primeiro que o barbeiro lhe passou foi Os Quatro de Amadis de Gaula, o primeiro livro de cavalaria que se imprimiu na Espanha.
> -Vamos queimá-lo – disse o padre, mas o barbeiro discordou, alegando que era também o melhor de todos os livros do gênero.
> Decidiram poupá-lo. Assim passaram em revista livro por livro (...)

> (...) Já cansado, o padre opinou que se deveria encerrar o exame e pôr fogo em todos os demais livros, mas o barbeiro já havia aberto um outro que se chamava Lágrimas de Angélica.
> - Eu é que as choraria se tivesse mandado queimar este livro, porque seu autor foi um dos mais famosos poetas do mundo e não apenas da Espanha, além de ter traduzido muito bem algumas fábulas de Ovídio. (GULLAR, 2005, p. 21)

Notadamente o padre mostra-se mais favorável à queima dos livros do que o barbeiro, tal fato será explicado no capítulo XIX, quando o padre revela o porquê de sua rejeição aos livros de cavalaria.

> -Na verdade – disse o cônego -, de minha parte penso que os livros de cavalaria são prejudiciais à sociedade. São contos disparatados que só visam a divertir, ao contrário das fábulas moralizantes que deleitam e ensinam ao mesmo tempo (GULLAR, 2005, p. 70)

Através do relato o padre também se mostra um ávido leitor, tendo conhecimento suficiente tanto para condenar um gênero por seu conteúdo evasivo, quanto para exaltar outro por trazer lições de comportamento ético e moral.

A leitura é, pois, representada como uma prática que provoca efeitos sobre seus leitores, levando-os a manifestar as mais diversas reações. O cura e o barbeiro, por exemplo, ora esboçam apreço, ora rejeição diante dos livros, reações que se alternam ao se reportarem a autores, obras e personagens.

Apesar do trecho trazer apenas parte resumida do capítulo, ele é suficiente para que o leitor perceba também os horizontes de leitura da época da publicação de Dom Quixote, pois ao referenciar outras histórias de cavalaria, o adaptador envia ao leitor pistas sobre o gênero em questão, viabilizando a fusão dos horizontes da obra-fonte e do receptor.

No capítulo XVII, o tema novamente é referenciado, agora pelo vendeiro, no episódio em que o padre e o barbeiro encontram Dom Quixote e Sancho e os leva à venda.

> Depois da ceia, puseram-se a comentar sobre os livros de cavalaria, por ter o vendeiro dito que guardava vários deles e que lia com os amigos, em período de entressafra, quando havia pouco trabalho no campo. (...) Gardênio escolheu um deles, que se chamava Novela do curioso impertinente, e sugeriu lê-lo em voz alta para todos. (GULLAR, 2005, p.65)

É importante frisar que este tema foi menos explorado do que na obra-fonte, pois no episódio acima transcrito a esposa do vendeiro também se mostra uma admiradora dos livros de cavalaria e da prática de leitura.

> - No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres de ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores , y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeándonos del más de treinta, y estándole escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas; a lo menos, de mi sé decir que cuando oyó decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días. (CERVANTES, 2005, p. 344)

Esse trecho fora suprimido pelo adaptador, exatamente por não fazer parte diretamente das ações entre Dom Quixote e Sancho. Sua manutenção requereria a ampliação do tema e, consequentemente, levaria o enredo a se desviar do seu foco central. Isso porque, a partir desse trecho exposto, surgem outras personagens fazendo referências a livros, autores e personagens das histórias de cavalaria, exigindo o uso de várias notas de rodapé para situar o leitor sobre as referências utilizadas.

Com base nessas colocações, pode-se dizer que o adaptador reduz o tema tendo como objetivo tornar o texto mais compreensível para seu receptor. Por isso, molda seu texto para que este se torne mais funcional, pois conforme lembra Umberto Eco (1993, p. 57):

> Um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia.

Apesar dos cortes realizados, a leitura constitui-se como o principal tema na narrativa gullariana, pois é a partir dele que surgem outros assuntos, dentre eles: o heroísmo, a bravura, o amor - como exemplaridade do gênero - e a violência, a morte, a maldade, a prostituição, etc. como resultado das desenganosas aventuras do protagonista.

Com relação aos temas polêmicos (violências, morte, maldade, prostituição) Gullar não se esquiva de tratá-los, aborda-os com maturidade, pressupondo que esses assuntos são discutidos de forma natural na atualidade, pelos mais diversos seguimentos sociais, nos quais o seu público leitor está inserido. Dessa forma, não caberia suprimi-los.

Preservando ao máximo o estilo Cervantino, Gullar ao fazer a adaptação de estilo, também faz do diálogo um dos seus maiores acertos estilísticos, pois através desse recurso, as personagens são individualizados por sua forma de falar.

A voz de Dom Quixote alterna entre variante formal e a coloquial da língua, de uma forma ou de outra é notadamente culta, elegante, pomposa e solene. Uma linguagem na qual Quixote procura imitar as falas dos antigos cavaleiros. Por isso, utiliza palavras em desuso, bem como construções frasais comuns aos textos Medievais, conforme demonstra o quadro:

Linguagem Formal	**Linguagem Coloquial**
“(...) Estás mentindo diante de mim, vilão covarde? – bradou Dom Quixote. – Desata a corda que prende o rapaz, antes que te traspasse com esta lança.” (GULLAR, 2005, p.16) -Creia formosa senhora, que pode considerar-se venturosa por ter alojado neste castelo a minha pessoa, de cujos méritos não falarei por modéstia, mas meu escudeiro lhe dirá que sou. (GULLAR, 2005, p. 36) -Não chorem, minha boas senhoras, pois estas desditas são próprias de minha profissão. Se tais calamidades não me acontecessem, não seria eu um famoso cavaleiro andante, porque aos cavaleiros de pouca fama nunca lhes acorrem desditas semelhantes. (GULLAR, 2005, p.69)	Tenho tido esse desejo muitas vezes e neste instante mesmo o estou sentindo de novo. Tira-me daqui antes que me borre todo. (GULLAR, 2005, p.71) -Vem cá, herege! – reagiu Dom Quixote. – Quantas vezes te disse que nunca vi a incomparável Dulcinéia (...) (GULLAR, 2005, p. 94) - Em má hora aprendeste a zurrar, Sancho! Onde já se viu falar de corda em casa de enforcado? (GULLAR,2005, p.128)

Sancho Pança, por sua vez, apresenta um modo de falar direto, expressivo e simples, usando uma linguagem caracteristicamente rural e rústica.

> -Mas afinal das contas – perguntou Dom Quixote -. O que disse Teresa?
> -Teresa disse que eu punha com vosmecê **os pingos nos ii**, que **fique tudo preto no branco** e que mais vale um "**toma lá" do que "te darei**." (Gullar, 2005, p.90 – grifo nosso)
>
> -**Valha-me Deus**! Vosmecê não é Tomé Cecial, meu vizinho e compadre? (Gullar, 2005,p. 108 – grifo nosso)

Mesmo quando o escudeiro é nomeado governador da ilha Baratária, verifica-se que seu modo de falar não se altera na narrativa. O adaptador preserva sua linguagem originária, marcada pelo uso constante de refrãos e provérbios. Empregando-os com a finalidade de aconselhar, demonstrar opinião ou enfrentar uma situação. Conforme, explica as próprias palavras de Sancho "(...) - Sim, eu os digo, mas na ocasião certa, pois provérbio, dito na hora errada, é disparate" (GULLAR, 2005, p.198)

Para garantir o sentido dos provérbios ou parêmia[34] utilizados, o adaptador faz uso de adequações linguísticas e culturais, para isso, substitui, quando necessário, os provérbios da obra fonte, por correspondentes ou equivalentes na língua-alvo.

Texto fonte	**Texto adaptado**
- Pues así es – respondió Sancho -, y vuestra merced quiere dar a cada paso en estos que no sé si los llame disparates, no hay sino obedecer y bajar la cabeza, atendiendo al refrán <**haz lo que tu amo te manda, y siéntate con él a la mesa**> (CERVANTES, 2013, p. 756)	Já que assim manda – disse Sancho -, t enho de obedecer, atendendo ao refrão que diz: **"amarra-se o burro à vontade do dono",** embora nesse caso o burro seja meu. (GULLAR, 2005, p.129 – grifo nosso)

Esse recurso adaptativo é recorrente na composição da fala de Sancho, porque o provérbio está diretamente associado ao dizer popular, sendo apreendido e

[34] Parêmia: consiste no emprego de um ditado ou sentença para designar uma coisa a que desejamos.

reproduzido por comunidades linguísticas específicas. Por isso, pode provocar estranheza em não-falantes daquela dada comunidade.

Apesar das falas de Dom Quixote e de Sancho Pança marcarem a distância social e cultural entre eles, o adaptador consegue aglutiná-las por meio do narrador, desse modo o resultado é uma narrativa, na qual o leitor consegue reconhecer as individualidades de cada personagem e ao mesmo tempo perceba a uniformidade do discurso literário em torno das novelas de cavalaria. A voz do narrador, portanto, tem um papel fundamental na narrativa gullariana, pois é através dela que o estilo e as intenções do adaptador mais se fazem presentes.

A voz que narra é a de alguém que conhece o universo cavaleresco. Os termos utilizados são próprios das histórias da cavalaria (donzelas, castelo, malfeitosos, valentes, venturosos), o que evidencia a familiaridade do narrador com o gênero narrado.

Dessa forma, o adaptador, por meio da voz do narrador, busca aproximar o leitor desse contexto, para isso continua fazendo adequações de termos e expressões, bem como aplica técnicas de conflação e de condensação, deixando o texto mais simplificado e a linguagem mais acessível.

Vale ressaltar, no entanto, que o adaptador não moderniza demais seu texto, exatamente para não correr o risco de vê-lo concebido como uma substituição do original, o que o levaria a perder sua função propedêutica de mediador. Além desse aspecto, verifica-se também a preocupação Gullar em mantém o distanciamento estético entre a obra e leitor e assim gerar novas expectativas em seus leitores. Assim como lembra Azevedo (2001, p.29):

> Quando um adaptador decide criar uma obra muito colada ao horizonte de expectativa de sua época, o leitor não é confrontado com algo diferente de si mesmo, e têm diminuídas (não anuladas, apenas reduzidas) as suas chances de emancipação.

As adequações de termos e expressões realizadas por Gullar, geralmente, são feitas por meio de substituição de termos e expressões equivalentes na língua fonte. Conforme é possível notar no quadro que segue

Texto fonte	Texto adaptado
(...) se llegó a la puerta de la venta, y vio a las dos **distraídas mozas** que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas (...) (CERVANTES, 2013, p. 77 – grifo nosso)	À porta da venda estavam duas **moças de vida fácil** que lhe pareceram ser damas gracio sas ou formosas donzelas. (GULLAR, 2005, p. 13 – grifo nosso)

A adequação de *destraídas mozas* por *moças de vida fácil* é uma substituição equivalente, pois no contexto linguístico da língua fonte a expressão é explicada na nota de rodapé 173 como: *fulanas, sinvergüenzas*. O primeiro termo segundo o dicionário Señas (2010, p.597) significa *"mujer que mantiene relacionamento a cambio de dinero → prostituta"* contendo, portanto, a mesma conotação da língua-alvo.

Em outro trecho, o adaptador realiza substituição, dessa vez, para atender uma necessidade de adequação cultural.

Texto fonte	Texto adaptado
El barbero, que, tan sin pensarlo ni temerlo, vio venir aquella fantasma sobre si, no tuvo otro remédio, para poder guardarse del golpe de la lanza, si fue el dejarse caer del asno abajo; y no hubo tocado al suelo, cuando se levanto **más ligero que un gamo** y comenzó a correr por aquel llano, que no le alcanzara el viento. (CERVANTES, 2013, p. 222- grifo nosso)	O barbeiro, ao ver avançar em sua direção aquele cavaleiro armado de lança, levou tamanho susto que caiu do jumento; mal tocou no chão, levantou-se e, **mais ligeiro que uma lebre**, saiu disparado veloz como o vento. (GULLAR, 2005, p.51- grifo nosso)

As expressões em destaque têm o mesmo sentido em seus contextos de atuação, pois os animais referidos (gamo e a lebre) são conhecidos por serem hábeis corredores. No entanto, não seria viável a tradução integral, pois a substituição equivalente do termo *gamo* por um correspondente em Português seria

gazela ou *veado,* o que, sem dúvida, causaria estranheza ao leitor, dada a conotação que tais termos exercem na língua-alvo.

Ainda comparando os textos é possível notar que o texto adaptado sofre condensação, pois há uma simplificação no léxico e na sintaxe do texto. Nos termos sublinhados, verifica-se uma alteração lexical de *aquella fantasma* para *aquele cavaleiro armado de lança.* O termo *fantasma* mostra-se deslocado, fora da cadeia semântica que o leitor vem sendo exposto, por isso, o adaptador opta por alterá-lo.

Nos trechos anteriormente expostos, verifica-se que a voz do narrador é marcada pela variante coloquial da língua, apresentando-se muito próxima da fala. Em outras partes do texto essa variante chega a registrar a presença de narrador-contador de histórias, que percebe seu público não só como leitor, mas também como ouvinte.

> **O brincalhão resolveu levar na gozação** adiante dizendo que, mesmo que o cavaleiro lhes mostrasse o retrato de uma mulher com um olho torto vertendo enxofre, ainda assim concordariam com o que ele afirmava (...) (GULLAR, 2005, p.17 – grifo nosso)
>
> Agora, Tomé Cecial, ao ver que haviam dado **com os burros n´água** (...) (GULLAR, 2005, p.109 – grifo nosso)
>
> **Foi dito e feito**. Sacou a espada, subiu no palco e começou a dar cutiladas (...) (GULLAR, 2005, p.124 – grifo nosso)
> **Como o diabo nem sempre dorme**, ali estava pastando por coincidência uma manda de éguas (p. GULLAR, 2005, p. 32– grifo nosso)

O uso de conectivos nos início dos parágrafos, ora para retomar um assunto já tratado, ora para situar o leitor diante das novas ações que surgem também se revela como uma estratégia estilística que reforça o tom oral na narrativa gullariana. Tal recurso configura-se ainda como uma maneira de manter atenção e o interesse de seu leitor. Exemplifica-se abaixo alguns desses conectivos.

> **Foi assim** que (p.11)
> **Em seguida**, entregou-lhe o cavalo (p.13)
> **Diante disso**, o fidalgo prometeu que (p. 15)
> **De repente**, ouviu vozes que vinham do bosque....(p.16)
> **E assim** gritando arremeteu contra o homem 9p. 18)
> **Foi quando** se ouviu a voz de Dom Quixote (p. 21)
> **Ao escutar isso**, o quadrilheiro (p.40)
> **Depois que** se foram, dom Quixote quis saber (p.49)
> **Ao tomar** conhecimento de que seria preso (p.67)
> **Logo após** se separarem do guia (p.121)

Apesar desse coloquialismo, o adaptador mantém o equilíbrio com a tradição e com o estilo de Cervantes, preservando termos de entendimento mais complexo, tais como: alcaide, alcácer, arcabuzes, alcoviteiro, alforjes, areeiros galegos, etc, que certamente implicará num esforço de interpretação maior por parte do leitor.

As notas esclarecedoras só foram utilizadas nos casos dos termos que exigiriam do leitor um conhecimento mais profundo sobre questões históricas, literárias ou culturais do contexto de produção da obra-fonte. Nesse sentido, o uso das notas é imprescindível, uma vez que a ausência delas causaria uma interruptação na fluência do texto, levando o leitor a buscar auxílio de dicionários ou outras fontes de pesquisa, para que o sentido do termo seja apreendido. Por serem em número reduzidos, ilustra-se, a seguir, as notas de rodapé usadas por Gullar.

> **Reais** – Na época, na Espanha, as moedas de prata circulavam como reales (reais) e as de ouro como ducados e escudos (p.17- grifo nosso)
> **Mandrino** – Personagem lendário, rei mouro cujo elmo tornava quem o usava. (p. 50 - grifo nosso)
> **Maravedis** – Maravedis, moeda espanhola da época (p. 51 - grifo nosso)
> **Teleiga** - Saco comprido e estreito (p. 105 - grifo nosso)
> **Palafrém** – Cavalo de porte elegante, especial para montaria feminina (p.132- grifo nosso)
> **Barato** – A palavra barato, em espanhol, não significa apenas preço baixo, mas também trapaça, embuste. (p. 153 - grifo nosso)
> **Justa** – Combate entre dois cavaleiros medievais armados de lança. (p. 189 - grifo nosso)
> **Essa** – Estrado de madeira que havia nas igrejas para se pôr o cadáver numa missa de corpo presente. (p. 202 - grifo nosso)
> **Écloga** – Poesia pastoril, em geral dialogada; bucólica, pastoral (p.216 – grifo nosso)

Outro aspecto que merece destaque é o tratamento dado por Gullar em alguns nomes próprios. O adaptador conserva a intenção de Cervantes, isto é, combina a veemência cavaleresca de Dom Quixote com a ironia de seu criador, mantendo, assim, o sentido burlesco dos nomes e sobrenomes. Assim como nota-se em *Alifanfarrão, Pentapolin, o Manga Arregaçada e Pedro Rijo do Mal Agouro.*

No emprego desses nomes, Gullar utiliza-se de adequações fonológicas e de substituições terminológicas equivalentes. *Alifanfarón,* por exemplo, apenas sofre um ajuste no último fonema, passando a *Alifanfarrão*. Já *Pedro Rijo do Mal Agouro* apresenta alterações somente no sobrenome de *Recio* para *Rijo* e *Agüero* para *Mal Agouro*, no qual Gullar acrescenta o termo *Mal* para enfatizar a má previsão ou sinal

de desgraça. Com relação a essas adequações, Eugene Nida (1964, apud Azevedo, 2001, p. 33) “explica que os nomes próprios devem ser ajustados ao sistema fonológico da língua receptora, para não criar problemas ao leitor”.

Conforme a leitura empreendida, a adaptação de estilo realizada por Gullar teve, dentre outras finalidades, a de dialogar com o jovem leitor. A estilística empregada, respeitando o limite permitido pelo gênero e pela obra fonte, dirige-se a um receptor em fase de transição que não tem a maturidade do leitor adulto e nem a ingenuidade do público infantil. Ciente disso, o adaptador buscou, através de procedimentos tradutórios e adaptativos, proporcionar a esse jovem uma leitura mediadora, na qual este pudesse tanto se surpreender pela novidade estética, quanto se reconhecer nas marcas linguísticas e culturas deixadas pelo adaptador.

Passa-se, portanto, a análise da adaptação do meio, momento em que este tópico volta-se para o objeto livro. Desse modo, serão discutidos aspectos relacionados a composição gráfica da adaptação gullariana, tendo como objetivo verificar de que modo os recursos gráficos colaboram para a recepção do texto adaptado. Para isso, considerou-se por bem expor as imagens da capa, mensagem ao leitor, sumário e de algumas ilustrações presentes ao longo da narrativa.

A adaptação de Gullar apresenta[35] impressão e acabamento em papel couche 90g, corpo 13/15, contendo 224p. divididas em 57 capítulos, que também trazem ilustrações de Gustave Doré.

O primeiro contato do leitor com o livro inicia-se com a visualização da capa. Este elemento funciona como uma espécie de embalagem, na qual constam algumas informações primárias sobre o produto. Dependendo da forma como se apresenta, a capa tem o poder de seduzir ou não o leitor a continuar a leitura, pois, segundo Ramos e Pannozo (2005, p.166),

> A capa e a contracapa são limites materiais das histórias ou poemas contidos no interior do livro, ambas desencadeiam informações e fazem emergir hipóteses do que se pode esperar do texto. O efeito desta apresentação é semelhante ao de uma embalagem que, por suas características suscita o desejo da posse, guarda um mistério, ativa a curiosidade e, ao mesmo tempo, sinaliza algumas possibilidades à mente de quem se aproxima desse objeto.

[35] Conforme informações contidas nos dados técnicos exposto na mesma página da ficha catalográfica da adaptação em análise.

Os elementos que compõem a capa da adaptação de Gullar dialogam com o gênero cavaleresco. O título, por exemplo, é grafado com letras que lembram a escrita medieval e a ilustração impressa no centro da capa traz a imagem de Dom Quixote e Sancho Panza. A presença desses elementos o leitor pode inferir que se trata de uma história de cavalaria.

Na composição do título verifica-se uma acentuada distinção no tamanho das letras que grafam o nome Dom Quixote. O termo “Dom” vem na cor preta e de tamanho reduzido em relação *Quixote*, que vem em destaque na cor branca, o resto do título *de la Mancha* está logo abaixo, com letras ainda mais reduzidas. Conforme observa-se na imagem seguinte:

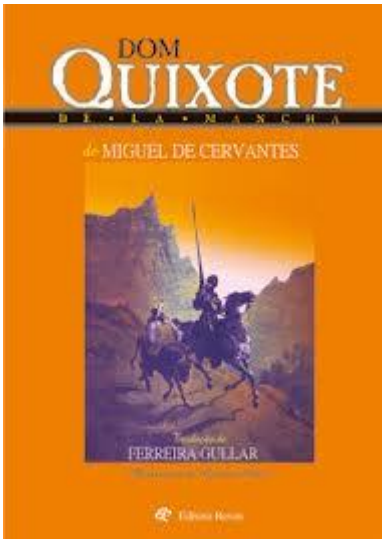


Figura 1 – Capa do livro Dom Quixote
Fonte: GULLAR, 2005

A disposição gráfica deixou o título mais conciso e centrado no nome do protagonista. Esta forma de apresentação revela-se como uma estratégia editorial, à medida que conduz e concentra a atenção do leitor para um único foco. O destaque dado ao nome QUIXOTE, pode ter sido usado por causa da popularidade da personagem ou apenas para evidenciá-lo como o elemento central da história, de uma forma ou de outra o uso não foi arbitrário.

Depois do título, vem o nome do autor da obra fonte, Miguel de Cervantes. Após a ilustração da tela de Gustave Doré vem em letras cursivas e minúsculas o termo “Tradução” e logo depois o nome de Ferreira Gullar em caixa-alta. Conforme se verifica, o nome do Cervantes é mais evidenciado do que o de Gullar. Diante

dessa observação, Carvalho (2012, p.68) diz que “se o autor e o adaptador são conhecidos e legitimados pela crítica literária, o nome do adaptador não pode sobrepor-se ao do autor, uma vez que a finalidade é colocar em primeiro plano a obra adaptada.”

Outro aspecto relevante e que não poderia deixar de ser tratado é a classificação do livro impresso na capa como uma Tradução. De fato o texto não deixa de apresentar técnicas tradutórias, mas a classificação contradiz com o texto contido na contracapa:

> Escolhido recentemente como o melhor livro de todos os tempos por uma comissão de escritores notáveis de 54 países, DOM QUIXOTE DE LA MANCHA chega agora às livrarias do Brasil em **tradução e adaptação** de Ferreira Gullar, considerado o maior poeta brasileiro vivo. (grifo nosso)

Gullar, em Nota do tradutor, também vai de encontro à classificação impressa na capa, quando diz: “Esta que você tem em mãos é uma tradução adaptada.” Com base nessas contradições, verifica-se que o emprego do termo *tradução* tem por finalidade conferir ao texto de Gullar uma noção de fidelidade com relação ao texto-fonte. Essa classificação mostra-se como mais uma estratégia editorial para garantir maior status ao livro apresentado, pois no meio literário o termo adaptação é, geralmente, associado à simplificação ou empobrecimento dos textos originais (AMORIM, 2005).

Na adaptação de Gullar, verifica-se que os procedimentos (tradução e adaptação) caminham juntos, porque ao tomar o conceito de adaptação, proposto por André Levefere (2007), ambas as modalidades de texto tem o sentido de “enquadrar” ou “adequar” um texto a um determinado receptor, levando em consideração, sobretudo os aspectos culturais. Lefevere (2007) nomeia esse processo como refração. Conforme Pereira (2003, p. 3), o que causa a distinção entre os termos, nas traduções brasileiras, é o fato desse termo está vinculado à integralidade do texto fonte, enquanto a adaptação relaciona-se à reescrita.

Apesar da tentativa editorial de afastar o termo adaptação da obra, os procedimentos adaptativos sobrepõem-se aos tradutórios. Na adaptação do meio em diversos aspectos nota-se que as alterações revelam a preocupação do adaptador em facilitar a vida de seu leitor. A redução do volume do texto fonte, por exemplo, é uma das mais notórias modificações, pois a narrativa de Cervantes é

composta por dois volumes. A primeira parte, conforme a edição usada nesta pesquisa possui 52 capítulos e a segunda conta com 74 capítulos. Os dois volumes somam o total de 126 capítulos, distribuídos em 1057 páginas.

Já o texto de Gullar apresenta um único volume, no qual aglutina as duas partes de forma contínua. O texto completo é formado por 57 capítulos e 222 páginas. Os capítulos são marcados apenas por números romanos, não contendo subtítulo, como no texto fonte, em que o subtítulo resume o que será tratado do capítulo. Exemplo: Texto-fonte – CAPÍTULO II - *Que trata de la primera salida de su tierra hizo el ingenioso don Quijote* (CERVANTES, 2013 p. 75).

A manutenção dessa síntese anteciparia o conteúdo da narrativa e consequentemente levaria o público a se conformar com a informação e interromper a sequência narrada. Dessa forma, a supressão do subtítulo na adaptação é justificável, à medida que aguça a curiosidade do leitor e o estimula a prosseguir na leitura.

Para tornar os capítulos ainda mais atraentes ao leitor juvenil, Gullar faz uso de ilustrações da obra cervantina feitas por Gustave Doré. Tais imagens contribuem para o entendimento do leitor, uma vez que a relação dialógica estabelecida entre texto e imagem, o conduzem a participar do jogo narrativo, no qual acaba também sendo um participante ativo, pois segundo diz Pereira (2003, p. 59) ao lembrar Riitta Oittinen (1993):

> O leitor é também participante do diálogo, e forma com o texto e a imagem uma relação dialógica, ao visualizar a “forma”
> e o “cenário” da história verbal, de modo a construir, não apenas o ritmo, como as relações de inseparabilidade, igualdade e diferença entre as duas narrativas.

As ilustrações de Gustave Doré foram vistas pela primeira vez numa edição francesa de Dom Quixote lançada em 1863, que continha trezentos e setenta e cinco desenhos, desde então, a imagem de Dom Quixote e seu escudeiro passaram a circular pelo mundo em muitas traduções e adaptações. O valor artístico e estético das ilustrações de Doré popularizou a imagem das personagens cervantinas de maneira tão singular, que, segundo as palavras de Gonçalo Jr. (2005, p.12):

> Quase um século e meio depois de publicar a primeira edição com seus desenhos, o francês mantém uma marca tão forte em relação ao personagem que os dois são hoje, indissociáveis. Não é possível mais idealizar um imaginário popular outra figura de D. Quixote senão a de Doré. Talvez seja esse um acontecimento único no

> mundo da literatura, uma vez que não houve uma composição combinada e os dois autores viveram em tempos diferentes, com dois séculos de espaço de tempo.

A escolha de Gullar pelas ilustrações de Doré pode estar relacionada a esse fato. Além disso, a aproximação estética entre o texto e a imagem fornece à narrativa gullariana um tom épico, o que consequentemente gera no leitor do século XXI um cruzamento de horizontes, já que o mesmo é normalmente exposto a animações, carregadas de cores, movimentos e abstrações de toda ordem, ou seja, a uma arte gráfica cada vez mais ligada ao mundo da tecnologia.

No texto literário ilustrado, consoante discorre Pereira (2003, p. 60), “o leitor realiza uma leitura estética, sem preocupações em performar instruções corretamente, mas fundamentado na experiência humana com a literatura e considerando suas razões, gostos e reações individuais.”

Na narrativa gullariana, o encontro das palavras com as imagens ocorre de forma interativa. As ilustrações estão dispostas no texto com o objetivo de ampliar as possibilidades de percepção do leitor, que por meio delas, visualiza, concretiza e até mesmo acrescenta o que está representado pelas palavras.

A adaptação apresenta 107 ilustrações, 23 são de página inteira, 47 encabeçam os capítulos, 37 intercalam a narrativa. Nas 23 ilustrações de página inteira verifica-se uma característica comum, configuram-se como gravuras emblemáticas que dão ênfase a uma cena ou característica que foi destacada no episódio, na maioria das vezes aparecem intercaladas no texto. As 47 ilustrações que encabeçam os capítulos constituem-se como sínteses dos episódios, as imagens dialogam com o texto verbal de forma complementar e correspondente. As ilustrações que intercalam a narrativa contribuem com o sentido do texto, geralmente apresentando-se como uma informação que não fora explícita no texto, constituindo-se assim, como um recurso de ampliação de sentido.

Diante da grande quantidade de ilustrações presentes na adaptação selecionou-se algumas dessas gravuras, buscando verificar de que maneira elas dialogam com o texto de Gullar, bem como compreender que função exercem na narrativa. Para orientar esta leitura, utilizou-se como base os estudos de Nilce Maria Pereira (2003) que aponta algumas formas de interação entre as gravuras e o texto traduzido.

Antes mesmo da narração do primeiro capítulo, a adaptação traz a gravura de Dom Quixote sentado numa poltrona lendo um livro, empunhando sua espada e cercado de elementos imaginários. Na sequência o adaptador apresenta o protagonista ao leitor, destacando suas características físicas e psicológicas, bem como evidencia a imaginação e a loucura que o arrebatara.



Figura 2 – Quando o velho fidalgo enlouquece de tanto ler
Fonte: GULLAR, 2005

> A idade de nosso fidalgo beirava os 50 anos: era de complexão rija, seco de carnes, enxuto de rosto (...)
> De tanto ler e pouco dormir, se lhe secou de tal maneira o cérebro, que perdeu a razão. Sua imaginação foi tomada por tudo o que nos livros lia – feitiçarias, contendas, batalhas, desafios, ferimentos, amores, tormentas e disparates inacreditáveis. (GULLAR, 2005, p. 11)

Como se observa a ilustração corresponde ao texto, pois a figura que o leitor visualiza condiz com a descrição textual. Na imagem a personagem é apresentada exatamente com as mesmas características físicas descritas textualmente. Além disso, é possível também observar livros, cavaleiros andantes, donzelas, espadas, escudos, elementos que aludem às histórias de cavalaria, representando a imaginação do velho fidalgo.

No capítulo II, a correspondência entre texto e imagem é ainda mais evidente. Gullar parece descrever a cena ilustrada. Os elementos textuais e imagéticos interagem no mesmo ritmo. Essa é uma característica recorrente às ilustrações que encabeçam os capítulos, bem como esta que segue.



Figura 3 – O que aconteceu a Dom Quixote quando saiu da venda
Fonte: GULLAR, 2005

> Puxou as rédeas e fez Rocinante entrar no bosque na direção de onde vinham as vozes e logo se deparou com a seguinte cena: um rapaz de 15 anos, amarrado a uma árvore de barriga, era espancado por um lavrador de bom tamanho, que empunhava um cinturão. (GULLAR, 2005, p. 16)

No capítulo VI, a ilustração que encabeça o episódio não corresponde às ações que são narradas, mas aos movimentos descritos no capítulo anterior, isto é, no capítulo V. A localização da imagem mostra-se como um manejo gráfico, para não deixar espaços ociosos no livro. Essa escolha acabou dando a ideia de continuidade, pois a imagem retoma o já narrado e o texto impulsiona o leitor para a leitura de novas ações.

> Capítulo V – (...) Era já noite quando chegaram à casa do fidalgo, que se encontrava agitada, estando ali o padre e o barbeiro, grandes amigos dele. A razão do alvoroço era que havia três dias que Dom Quixote desaparecera sem dar notícias nenhuma. (GULLAR, 2005, p. 19)



Figura 4 – Dom Quixote retorna de sua primeira saída
Fonte: GULLAR, 2005

> Capítulo VI – Dom Quixote ainda dormia quando o padre chegou à sua casa, acompanhado do barbeiro, e pediu à sobrinha a chave da bibilioteca. (GULLAR, 2005, p. 20)

No final do capítulo VI tem-se a primeira imagem de Dom Quixote e Sancho Pança. Ilustração que marca a segunda saída do protagonista, agora na companhia de seu escudeiro. Nela o leitor é capaz de visualizar o aspecto físico de Sancho, já que em nenhum momento do texto são descritas as características dessa personagem, dessa maneira a imagem tem a função de acrescentar uma informação.



Figura 5 – A segunda saída: Dom Quixote e Sancho Pança
Fonte: GULLAR, 2005

As ilustrações também são utilizadas para marcar a passagem do tempo da narrativa, no capítulo IX, por exemplo, o céu, o jogo de sombras e luzes mostram que é noite.



Figura 6 – Dom Quixote e os cabreiros
Fonte: GULLAR, 2005

> [...] Não o conseguindo, detiveram-se junto a umas choupanas onde moravam criadores de cabras, para ali passarem a noite. Os cabreiros os acolheram com simpatia, lhes deram de comer enquanto conversavam e contavam histórias. A certa altura, porém Sancho lembrou a seu amo que era hora de dormir, pois aqueles homens tinham que acordar cedo para cuidar de suas cabras. (GULLAR, 2005, p. 30)

Algumas imagens também exercem a função de antecipar os acontecimentos narrados. No capítulo XXXI, a ilustração mostra o carreiro levantando a grade da jaula onde se encontra um leão. Na imagem aparece Dom Quixote com escudo e espada pronto para enfrentar a fera. Sancho e o outro cavaleiro retirando-se do lugar. A imagem só será descrita na página seguinte, quando finalmente o leitor compreenderá a ilustração.



Figura 7 – Dom Quixote desafia os leões
Fonte: GULLAR, 2005

> [...] Depois disso, o carreteiro ainda tentou convencer o cavaleiro andante a não defrontar-se com os leões, mas isto nada adiantou; o mesmo tentou o fidalgo de Capa Verde, inutilmente. Diante disso, ele, Sancho e os demais trataram de se afastar, antes que os leões fossem soltos. (...) Enquanto o tratador dos leões se aprestava para abrir as jaulas, Dom Quixote achou que melhor seria enfrentá-los a pé, já que Rocinante poderia assustar-se com eles. Desmontou e desembainhou a espada, postando-se em frente da jaula à espera dos leões. (GULLAR, 2005, p. 114)

Muitas ilustrações complementam o texto dando maior destaque as cenas em que é possível visualizar as desventuras de Dom Quixote e Sancho. Elas geralmente registram os desparates do Cavaleiro e a perplexidade do escudeiro diante de tais desaparates. Conforme é possível notar na imagem que intercala o capítulo VII, em que Dom Quixote confunde moinhos de vento com gigantes.



Figura 8 – Dom Quixote e os moinhos de vento
Fonte: GULLAR, 2005

> Como começasse a soprar um forte vento, as enormes pás começaram a mover-se. (...) Dom Quixote precipitou-se contra um dos moinhos e bateu com a lança numa das pás que o sopro do vento fazia girar: a lança se partiu em pedaços enquanto o cavalo e o cavaleiro foram lançados para o alto e depois atirados no chão aos trambolhões.
> - Não disse a vosmecê que eram moinhos e não gigantes? Falou o escudeiro. (GULLAR, 2005, p. 24)

As ilustrações que seguem também apresentam a função anteriormente destacada. As imagens enfatizam o efeito de movimento e ação, correspondendo com a dinamicidade do ritmo narrativa.



Fig. 9 – Dom Quixote enfrenta os galegos
Fonte: GULLAR, 2005



Fig.10 – Dom Quixote e Maritornes
Fonte: GULLAR, 2005

As ilustrações também colaboram com a representação da loucura de Dom Quixote. As ações, os traços faciais e gestuais apresentadas nas gravuras fornecem ao leitor um número maior de informações sobre o protagonista, ampliando, dessa forma, a rede de possibilidades interpretativas.



Figura 11 - Dom Quixote na Serra Morena
Fonte: GULLAR, 2005

Nesta imagem Dom Quixote aparece dando cambalhotas sem as calças, enquanto Sancho espantado observa. Esta ilustração se corresponde com o texto que diz

> -É necessário que, pelo menos, me vejas nu em pelo, a praticar uma ou outra loucura – argumentou o amo.
> Sancho concordou, Dom Quixote, mais que depressa, tirou as calças, deu cambalhotas no ar e ficou de cabeça para baixo, deixando à mostra as coisas que Sancho, para não vê-las, deu volta a Rocinante e partiu. (GULLAR, 2005, p.60)

Em duas outras imagens a loucura de Dom Quixote é marcada através de sua expressão facial. O olhar do protagonista mostra-se evasivo, cansado e desiludido, diante de tantas aventuras fracassadas.



Fig. 12 - Dom Quixote e Doña Rodrigues
Fonte: GULLAR, 2005



Fig. 13 - Dom Quixote é capturado
Fonte: GULLAR, 2005

Diante do exposto, pode-se dizer que as ilustrações contidas na adaptação de Gullar seguem uma sequência cronológica de ações, relacionadas ao tempo dos episódios narrados na obra fonte. A escolha das gravuras, não é arbitrária, visto que, conforme (FREITAS; ZIMMERMANN, 2006), “A ilustração é um artifício peculiar utilizada nos livros para chamar atenção das crianças, além de também ser uma imagem que pode substituir um texto, ampliá-lo, adicionar a ele informações ou também questioná-lo”

Dessa forma, a construção da narrativa traz entre outras, duas leituras possíveis: a do texto de Cervantes (1605) e das imagens de Gustave Doré. O verbal e o não-verbal dialogam proporcionando ao leitor modos diferenciados de percepção. Essa dinâmica eleva o entrelaçamento de visões, e apresenta um Quixote renovado, para deleite dos leitores de Cervantes, de Doré e de Gullar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptar uma obra como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, para o perfil do jovem leitor contemporâneo, não se constitui numa tarefa simples: o rebuscamento na linguagem, os exageros nas descrições e o excesso de referências a personagens e histórias, alongaram a narrativa e tornaram-se, com o passar dos anos, obstáculos para o leitor inexperiente.

Para superar essas dificuldades e aproximar a obra fonte do leitor juvenil, cada adaptador elege seus procedimentos. Nesta pesquisa, buscou-se conhecer as estratégias utilizadas por Ferreira Gullar na adaptação do clássico cervantino, com vistas a torná-la uma leitura atrativa e acessível ao seu público-alvo.

Partindo desse objetivo, utilizou-se, no primeiro capítulo **LITERATURA, LEITOR E TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: perspectivas teóricas** do aporte teórico da estética da recepção, de Hans Robert Jauss (1994), por indicar que a leitura tem como principal finalidade promover a emancipação do sujeito leitor. Essa emancipação configura-se como resultado dos questionamentos provocados pela leitura e por meio do cruzamento dos horizontes do receptor e da obra.

Através desses pressupostos foi possível verificar que, no *corpus* em análise, o adaptador promove a quebra do horizonte de expectativa do leitor, baseando-se sobre dois objetivos: fornecer ao seu público um texto com características das histórias de cavalaria, mantendo-se mais próximo possível do estilo cervantino e adequar (mas não modernizar) tal estilo à dinamicidade e ritmo do leitor juvenil contemporâneo.

Para se chegar a essa inicial constatação utilizou-se, sobretudo, dos conceitos discutidos por Levefere (teoria da refração), Even-Zoar (teoria de Polissistemas), pois esses estudos nortearam a análise na compreensão dos procedimentos tradutórios e adaptativos.

Para encerrar este capítulo buscou-se, com base nos estudos de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006), Regina Zilberman e Marina Lajolo (1991), Nelly Novaes Coelho (1991), Monteiro (2010), Lauro Amorim (2005), Ceccantini (1997) dentre outros, ampliar as discussões conceituais relacionadas à adaptação literária enquanto modalidade de texto que desempenhando importante função na formação dos leitores infanto-juvenis.

No segundo capítulo, **DOM QUIXOTE DE LA MANCHA: do texto fonte ao texto adaptado,** o estudo foi divido em três tópicos, no primeiro foi realizado um levantamento cronológico da fortuna crítica de Dom Quixote no Brasil. Para compreender os fatores externos e o contexto histórico em que Dom Quixote surgiu, recorreu-se a José Garcia López (1976), Julio Ariza Conejero (2009), Jean-Marie Goulemot (2001) e para auxiliar na delimitação desta fortuna, foi de fundamental importância os estudos de Maria Augusta da Costa Vieira (2006) e de Silvia Cobelo (2010). No segundo tópico, a priori, buscou-se situar as traduções e adaptações já realizadas por Ferreira Gullar. Nesse estudo verificou-se ser esta uma vertente em crescimento no conjunto de sua obra. Posteriormente a análise centrou-se sobre adaptação de Dom Quixote, momento em que foram apresentados os fatores que interferiram na composição deste texto.

Na análise da adaptação incorreu-se aos apontamentos de Regina Zilberman (1987) sobre a teoria de Göte Klingberg, na qual aponta que os textos voltados para jovens leitores estruturam-se com base na adaptação de quatro ângulos: forma, assunto, estilo e meio. Através dessa perspectiva e entendendo a adaptação, antes de tudo, como um texto mediador entre a obra fonte e um determinado público-alvo, analisou-se a narrativa de Gullar a partir desses quatro ângulos.

A adaptação da forma foi abordada no primeiro tópico do último capítulo intitulado **DOM QUIXOTE DE LA MANCHA PARA LEITORES JUVENIS: adaptação literária e horizontes de expectativas**. Nele verificou-se que Gullar reduz o enredo consideravelmente. O enredo é linear e estrutura-se sobre as três saídas de Dom Quixote, não apresentando a divisão entre primeira e segunda parte, como a narrativa fonte.

Na parte inicial do enredo, o adaptador faz a caracterização física e psicológica do protagonista, bem com localiza o tempo e o espaço em que este está inserido; na segunda saída introduz Sancho Pança, e dinamiza a narrativa, por meio de episódios curtos, carregados de ação, intercalados por discursos direto e indireto e acompanhados de ilustrações que dão mais movimento às cenas. Na obra fonte a terceira saída está na segunda parte do livro, que fora lançado dez anos depois do primeiro, no entanto, observou-se que Gullar manteve a mesma linearidade inicial, entendendo-a como uma continuação da segunda saída.

No segundo tópico analisou-se a adaptação do assunto, do estilo e do meio. Na adaptação do assunto viu-se que o adaptador priorizou a temática da leitura. E

para tratar deste tema, Gullar preservou trechos em que se percebe diferentes reações provocadas pela leitura das novelas cavalerescas. Através das vozes do narrador e de algumas personagens, o adaptador apresenta o horizonte de leitura da época de Cervantes, mostrando aos leitores que as histórias de cavalaria eram lidas por pessoas de diferentes classes sociais, uns revelando apreço e outros, profunda rejeição.

Para fazer a adaptação do estilo, Gullar cortou todos os volteios narrativos, deu mais espaço aos diálogos, simplificando a sintaxe e alternando entre o uso da variante formal e a coloquial. Na manutenção de expressões e provérbios, o adaptador ora as preservou, ora as substituiu por termos equivalentes na língua-alvo, elegendo sempre a opção mais familiar ao contexto cultural do leitor. Na adaptação do meio, Gullar realizou muitas alterações, dentre as quais se destaca a redução do volume da obra, por meio da aplicação de condensações, conflações e supressões, deixando, assim, o texto mais “enxuto”.

Com base no estudo empreendido, constatou-se que as estratégias utilizadas por Gullar mostram-se como alternativas para que sua adaptação exerça a função de facilitadora e até mesmo de intérprete de uma obra que ficou distante e ilegível ao leitor juvenil. Não pretendendo, conforme as próprias palavras de Gullar, “dispensar a leitura do texto original e, sim, pelo contrário, induzir o leitor a buscá-lo mais tarde, com tempo e disposição para usufruir-lhe toda riqueza de ideias, humor e conhecimento da alma humana”. (GULLAR, 2005, Nota do tradutor).

Esse pensamento coaduna com o pressuposto que marca essa modalidade de texto desde sua origem, isto é, o caráter mediador. Por meio dessas versões, muitos textos canônicos têm sido revitalizados, voltando a circular entre leitores que provavelmente não teriam acesso ou interesse devido o distanciamento estético, cultural, histórico e linguístico em que estas obras se encontram.

No *corpus* analisado verificou-se que o adaptador mostrou-se atento a essas questões, considerando tanto as convenções do gênero e do estilo da época, como aos fatores contextuais em que seu público-leitor está inserido. Sendo assim, buscou manter o equilíbrio em seus procedimentos, ora preservando aspectos intrínsecos a essência da obra fonte e ora atualizando o que se tornou ininteligível em termos linguísticos e culturais ao jovem leitor.

Além dos aspectos destacados nesta análise, observou que o texto em estudo apresenta outras questões que merecem ser investigadas, dentre as quais

estão: os aspectos culturais e sociais que influenciaram na adaptação de Gullar; um estudo recepcional realizado com alunos e professores do Ensino Médio; análise de temas abordados, como por exemplo, o amor e a amizade; um estudo sobre as expressões e provérbios; estudo específico sobre as técnicas de tradução e adaptação utilizadas, etc.

Outro aspecto relevante e suscetível de análise recai sobre a crescente produção de Gullar, dedicada à tradução e à adaptação de obras literárias para o público infantojuvenil. Vertente, na qual, a sensibilidade e a habilidade do poeta com a língua portuguesa e com as línguas estrangeiras, pelas quais transita, aliam-se a serviço da revitalização de obras que ficaram afastadas das expectativas do leitor atual.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Circulação de livros no Brasil nos séculos XVIII e XIX**. CD-rom XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, Intercom, 1997.

AMARANTO. Dirce Waltrick. Joyce para crianças brasileiras. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**, nº 9, p. 17-25, s/d – Disponível em: <http://www.revistas.usp.br>. Acesso em 05/03/2014.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed.UNESP, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do Branco**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

APULEIO. **Eros e Psiquê**. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: Ed. FTD, 2009.

ARROYO, Feliciano Sevilla. In: CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Debolsillo, 2013.

ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS INTERPRETAM OS 400 ANOS DE DOM QUIXOTE. São Paulo, 19 set. 2005. Disponível em: <http://www1.uol.com.br>. Acesso em: 19 fev. 2014.

ARTUD, Antoinin. **Van Gogh**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2003.

AUBERT, Francis. "**A Tradução Literal: impossibilidade, inadequação ou meta."*Ilha do Desterro–Retrospctiva*** (1987): 185-192. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/**desterro**/article/view/8971> Acesso em: 13/10/204.

AZEVEDO, Paulo Seben de. **O Uruguai de Basílio da Gam**a. Novo Hamburgo: Feevale Editora, 2001.

BASNNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

BASTIN, G.L. **Traduire, adapter, reexprimer**. Meta, Montréal, v.35, n.3, p.470-5, Sept.,1990.

_____. La notion d'adaptation en traduction. Meta, Montréal, v.38, n.3, p. 473-8, Sept., 1993.

BATALHA, Maria Cristina & PONTES Jr.,Geraldo. **Tradução**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BENCINI, Roberta. **Dom Quixote:** a aventura de ler um romance. In: **Revista Nova Escola**, edição jun./183, 2005 – Disponível em:

<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/dom-quixote-423725.shtml>. Acesso em 02/03/2014
BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nthanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

Biblioteca Nacional (Brasil). **Dom Quixote & Cervantes.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 2001. 72p; 30cm. Catálogo da exposição realizada na Biblioteca Nacional, de 21 de maio a 30 de junho de 2001. ISBN 85-333-0125-1 (broch.) Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/> - acesso em 19/02/2014 .

BILAC, Olavo. **Conferências Literárias**. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1930.

BOHM, Gabriela Hardtke. Peter Pan para crianças brasileiras: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie. In: CERCCANTINI, João Luís C.T. (Org.). **Leitura e Literatura infantojuvenil**. São Paulo: Cultura acadêmica, 2004, p. 58-71.

BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005.

BRANCO, Carla. O Rio e os 400 anos de Dom Quixote. **Revista JC.** Rio de Janeiro, v. 56, p.05-08, 05 mar. 2005. Disponível em: <http://www.editorajc.com.br>. Acesso em: 07 out. 2014.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales*:* 1929-1989**. São Paulo: Edit. Univ. Estadual Paulista, 1991.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. A trégua: Ferreira Gullar. n.06, p.31-55. RJ: Instituto Moreira Salles, 1998.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CÂNDIDO, A. O escritor e o público. In: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985b, p. 73-88.

CAÑETE, Carmen Mª Comino Fernández de. Primera aproximación al Vizconde de Benalcanfor y a su traducción de Don Quixote de la Mancha. In: DA SILVA, José Manuel (Ed.). **Perfiles de la traducción hispano-portuguesa, II.** Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 59-68, 2007. In: Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español. Palma de Mayorca: Universitat deles Illes Balears, 2003. Disponível em: <http://www.emblematica.com/alee/actaas.pdf >. Acesso em 18/02/2014.

CARVALHO, D. B. A. de. **Adaptação Literária para crianças e jovens**: Robinson Crusoé no Brasil. Porto Alegre, 2006. 539 p. Tese (Doutorado em Letras), PUCRS. Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2006.
_____. Adaptação literária e formação de leitores. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; RAMOS, Flávia Brocchetto (Orgs.). **Literatura e formação continuada de professores**: desafios da prática educativa. São Paulo: Mercado das letras, 2013, p. 253-274.

_____ de. Machado de Assis para leitores infanto-juvenis: a adaptação literária de Memórias póstumas de Brás Cubas. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann; TURCHI, Maria Zaira (Orgs.). **Leitor formado, leitor em formação**: leitura literária em questão. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006, p. 202 – 212.

CARVALHAL, Tânia Franco. **A tradução literária**. ORGANON. Porto Alegre, Instituto de Letras, vol. 7, n.20, p. 47-52, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. Com Dom Quixote no Folclore do Brasil. In: _____. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

CAYMMI, Stella Maria Aponte. **O portador inesperado:** a obra de Dorival Caymmi (1938-1958) 2006. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio – Rio de Janeiro, 2006.

CECCANTINI, J.L. A Adaptações dos clássicos. **Proleitura**, p. 6-7, abril, 1997.

CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Debolsillo, 2013.

_____. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

_____. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 4. ed. 2005.

_____. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Dom Quixote:** O cavaleiro da Triste Figura. Adaptação de José Angeli. São Paulo: Scipione, 2008.

_____. **Dom Quixote**. Prefácio de Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. PORTINARI, Candido; ANDRADE, C. Drummond de. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1972/3.

COBELO, Silvia. **Os Tradutores de Quixote publicadas no Brasil**. Tradução em Revista, v.1, p. 01 - 36, 2010.

COELHO, Ana Flora. **Resenha sobre a tradução de Eros e Psiquê**. Disponível em: <http://www.bibliografiainfantilejuvenil.prefeitura.sp.gov.br> Acesso em 01/03/2014.

COELHO, Marcelo. Rembrandt, Genet e o homem do bigode encardido. **Folha de São Paulo: Ilustrada.** São Paulo, p. 03-05. 22 jan. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/>. Acesso em: 27 fev. 2014.

COELHO, Nelly Novaes. **O processo de adaptação literária como forma de produção de literatura infantil**. Jornal do Alfabetizador, Porto Alegre, ano VIII, n. 44, p. 10-11, 1996. p. 10. 46.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil.** São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CONEJERO, Julio Ariza; MÉRIDA, Ildefonso Coca; ROMANO, Juan Antonio González; CABO, Beatriz Hoster; CAMPOS, Alberto Ruiz. **Lengua Castellana y Literatura**. Andalucía: Algaida, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa.** 2.ed. São Paulo: Nova Fronteira,1982.

DIAS GOMES e FERREIRA GULLAR**. Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

DUNDER, Karla. **Poeta Ferreira Gullar adapta o clássico D. Quixote.** Gazeta de Alagoas, Alagoas, 26/09/2002, Caderno B, seção Variedades – Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo>. Acesso em 06/03/2014

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. **Dicionário de términos literários**. Madrid: Alianza editorial, 1996.

FARIA. João Roberto. **O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FEITOSA, Dinacy Correa; BARBOSA, Euclides; MOREIRA, Neto. **O teatro na obra de Ferreira Gullar, dois enfoques**. São Luis: Edufma, 1980.

Ferreira Gullar adapta “D. Quixote”. O Estadão.com. br. São Paulo**,** 20/09/2002, Caderno 2**,** seção Arte&lazer – Disponível em http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020920p2581.htm - Acesso em: 05/03/2014

FERNANDES, Renan e MORAIS, Julierme. Hans Robert Jauss e os postulados da Estética da Recepção: Possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com Teatro e Cinema. In: **Revista Sapiência**: sociedade, saberes e práticas educacionais – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114 – jul/dez 2012 – ISSN 2238-3565

FRANCO Jr., Arnaldo. **Formalismo Russo e New Criticism**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria Literária.2.ed. Maringá: Eduem, 2005.

FREITAS, Neli Klix; ZIMMERMANN, Anelise. **A ilustração de livros infantis:** uma retrospectiva histórica. Florianópolis, v. 2, n. 2 ago./ 2006 – jul./2007. Disponível em: <http: // www.ceart.udesc.br/revista - da pesquisa/ volume 2/ numero 2/ humanas/ Neli 20 - Anelise. pdf. Acesso em: 20 Dezembro 2013.

GALLAND. Antoine. **As mil e uma noites**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de janeiro: Ed. Revan, 2000.

GAMBIER, Y. **Adaptation:** une umbiguité à interroger. Meta, Montréal, v.37, n.3, p.421-25, sept.,1992.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 24, n. 27, p.127-162, 25 jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/rbh>. Acesso em: 07 out. 2014.

GENET, Jean. **Rembrant**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2002.

GÓES, Denise. “Cervantes: uma vida de Tinta e sangue”. In: **Revista Entre Livros.** nº 8 de dezembro/2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros>. Acesso em 03/03/2014.

GÓES, Denis. **Uma vida de tinta e sangue**. Entre Livros. São Paulo, ano I, n. 8, p. 48-53, 2005.

GONÇALO JUNIOR. **Gustave Doré – Dom Quixote**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.

GOULEMOT, Jean-Marie. “Da Leitura como produção de sentidos”. In: Roger Chartier (org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.113.

GULLAR. Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.

_____. A trégua – entrevista. Cadernos de Literatura brasileira, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 31-55, set. 1998. Disponível em: <http://www.ims.com.br. Acesso em: 15/05/2014.

_____. **Quixote, um maluco beleza**. Folha de São Paulo: Ilustrada. São Paulo, p. 05-08. 06 mar. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/>. Acesso em: 06 set. 2014.

HARNECKER, Marta. **Los conceptos elementales del materialismo histórico.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno editoras, 2005.

JARRY, Alfred. **Ubu rei**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JUNQUEIRA, Ivan. **O salvador da ilusão**. Revista História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ed. 83, agosto/2012. Disponível em: http://www.revistadehistoria.com.br/secaoleitura. Acesso em 20/02/2014

JUSTO, Rosa Maria Oliveira. **Os moinhos de vento no Brasil: uma leitura da adaptação de "Dom Quixote das crianças" de Monteiro Lobato**. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo

LA FONTAINE, Jean. **Fábulas**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2013.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira histórias e histórias.** São Paulo: ática, 1991.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LOPÉZ, José García. **Historia de la Literatura Española**. 5. ed. Salamanca: J. Vicens Vives, 1976.

LUFT. Gabriela. **O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em *Dentro da noite veloz*** - Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/07/FerreiraGullarDentroDaNoiteVeloz.pdf>. Acesso em 27/02/1014.

MAGALHÃES, Ligia Cadermartori; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil:** Autoritarismo e Emancipação. São Paulo: Ática, 1987.

MARTHA, A. A. Penteado. **Drummond e Portinari: leitura de Quixote**. n.3, 2003, Disponível: Http:/pendientedeimigracion.ucm.es/info/espetáculo/23/Drummond.html.

MASSIMINI, Silvia. **O casamento enganoso e O colóquio dos cães – Tradução anotada e estudo preliminar de duas novelas exemplares cervantinas**, São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p.24 e 25.

MEYER, Augusto. **Textos críticos**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

MILTON, John. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MONTEIRO, Mario Feijó Borges. **O prazer da Leitura:** como adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOUNIN, G. **Os problemas teóricos da tradução***.* São Paulo: Cultrix, 1975.

NEWMARK, P. **A texbook of translation**. London: Prentice Hall, 1988.

OLIVEIRA, Ariane; PORFIRIO, Alissson. **Educação estética, texto e imagem na Literatura Infantil de Ferreira Gullar**. In: Actas do 7º Congresso Nacional em Leitura/ Literatura Infantil e ilustrações, 2008. Braga. Universidade do Minho. 2008.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. Dom Quixote na pena de Gullar. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v.14, n.20, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga20/arqs/matraga20r02.pdf> Acesso em: 06/12/2013

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. Um clássico e suas adaptações: Dom Quixote em diferentes linguagens. In: **Leitura & Prática**. Ano 23, n. 45, setembro. Campinas, São Paulo: ALB; São Paulo: Editora Global, 2005.

PEREIRA, José Mario. Um convite ao Dom Quixote. Disponível em: **Revista Princípios.** Abril/ maio, nº78/2005. Disponível em: <http://www.revista.principios@terra.com.br>. Acesso em 19/02/2014.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Os clássicos universais: de como as adaptações servem à tradição e a permanência de Dom Quixote. **Leitura:** Teoria e prática, nº 45, Ano XXIV – Setembro de 2005, 80p. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/leitura-producao/rev/rev45.asp.htm>. Acesso em: 30/08/2014

PEREIRA, Nilce Maria. **Alice no Brasil – Traduções, Adaptações e Ilustrações.** São Paulo, 2003, 90p. Dissertação (Mestrado em Letras) USP. 2006.

PRADO, Amaya Obata Mouriño de Almeida. **Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato**. Santa Maria: UFSM/CPTL, 2008. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-mort/edicoes_anteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss10_07.pdf>. Acesso em 08/10/2014.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. **Acesso à embalagem do livro infantil.** Perspectiva. v. 23, no.01, p. 115-130. UFSC. Florianópolis, 2005.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida***.* 4. ed*.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSTAN, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1985.

SANT-EXUPÉRY. **O pequeno príncipe.** Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2013.

SANTOS, Maria Rita. **Dom Quixote: desmedidas em razão**. **Neolatinas Ufrj,** Rio de Janeiro, n. 5, p.1-8, 07 jan. 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/litesp/mariarita_santos.pdf>. Acesso em: 07 out. 2014.

SOARES, Marcos; CEVASCO, Maria Elisa. **Crítica cultural materialista**. São Paulo: Humanitas, 2008.

SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézzanne**. Trad. Ferreira Gullar. Rio de janeiro: Ed. José Olympio, 2004.

SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da Tradução: Uma visão integradora**.** In: **Rev. de Letras.** Nº.20 – Vol. 1/2 – jan/dez. 1998.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários; objetos, disciplinas, instrumentos**. 1ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____.**Teoria da literatura**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

VENUTI, L. **The translator´s invisibility**. Criticism, v.18, n.12, p.179-212, 1986.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. **Teorizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, Curso de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, 1996.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **Esqueça a reverência ao abrir Dom Quixote.** In: Folha de São Paulo, São Paulo, 27/08/2002. Disponível em: <http://www.acervo.folha.com.br>. Acesso em 03/03/2014.

_____. **O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote**. SP: Edusp, 1998.

_____. A recepção crítica do Quixote no Brasil. In:_____. VIEIRA, Maria A. da Costa (org.). **Dom Quixote:** a Letra e os Caminhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. VI, p. 341 – 351.

VIEIRA, Maria C.; OAKLEY, Robert. **Colóquio Cervantino na Universidade Estadual de São Paulo** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53555.shtml>. Acesso em 19/02/2014.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A Literatura Infantil na Escola**. 7. ed. rev. ampl. São Paulo: Global, 1987.