



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**  
**HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**RODOLFO VENICIOS RODRIGUES GOMES**

**AS VIAGENS DE GULLIVER, UMA COMPARAÇÃO ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

**JOÃO PESSOA**

**2016**

RODOLFO VENICIOS RODRIGUES GOMES

**AS VIAGENS DE GULLIVER, UMA COMPARAÇÃO ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Segabinazi**

**Orientadora**

JOÃO PESSOA

2016

RODOLFO VENICIOS RODRIGUES GOMES

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Gomes, Rodolfo Venícios Rodrigues.

As viagens de Gulliver, uma comparação entre a obra literária e a adaptação fílmica / Rodolfo Venícios Rodrigues Gomes. - João Pessoa, 2016.

56 f.

Monografia (Graduação em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

**AS VIAGENS DE GULLIVER, UMA COMPARAÇÃO ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data da Aprovação: 06/06/2016

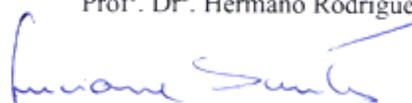
Banca examinadora



Prof.ª. Dr.ª. Daniela Segabinazi



Prof.ª. Dr.ª. Hermano Rodrigues



Prof.ª. Dr.ª. Luciane Alves Santos

Ao meu querido e saudoso pai que eu guardo nas minhas melhores lembranças, no meu pensamento e no meu coração. A minha mãe grande farol de minha vida, que me ensinou as primeiras letras. As minhas irmãs e sobrinhos queridos. A Shirley Patricia e Simone Ferreira da Silva duas amigas mais do que queridas. A todos os meus Professores em especial as queridas Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Socorro Pacifico Barbosa cujas aulas de literatura infanto juvenil me fizeram continuar na estrada de tijolos amarelos e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Segabinazi, minha Orientadora que abriu para mim as portas da Cidade das Esmeraldas repleta de livros maravilhosos.

Deveria ser, todavia, o principal intento do  
viajante tornar mais sábios e melhores os homens  
e aprimorar-lhes o espírito pelo exemplo,  
bom e mau, do que dizem acerca das terras estranhas.

**Jonathan Swift**

## RESUMO

Muito antes de surgir o romance moderno, no séc. XVIII, a “literatura de viagens e naufrágios”, como didaticamente é conceituada por teóricos, se fez marcante e universal não apenas pela sua inventividade narrativa, mas principalmente por se mostrar conectada ao mundo real e ao mesmo tempo revelando uma criticidade forte, tanto da sociedade quanto do próprio homem oitocentista, evidenciando, em ambos, a cobiça, a insaciedade pelas conquistas, suas frivolidades e toda espécie de corrupção. Com essa mesma carga de reflexão, acerca da natureza humana, a obra *As Viagens de Gulliver*, de autoria de Jonathan Swift, tornou-se célebre. Este trabalho procura investigar a partir das afirmações de estudiosos no campo da Literatura Infantil e Juvenil, de que as constantes adaptações sofridas pela obra de Swift apagaram por completo a sua essência crítica. Dessa forma, o presente trabalho visa analisar a partir da comparação, assim como evidenciar se durante o processo de adaptação da obra literária para o cinema, os elementos temáticos discursivos da crítica política existentes na obra fonte ainda podem ser evidenciados em sua versão fílmica e de que forma os mesmos são organizados e direcionados. Para tanto, foram usados como *corpus* a novela literária *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, edição de 1971, traduzida por Octávio Mendes Cajado e a sua adaptação fílmica, de 1960, *Os três mundos de Gulliver*, dirigida por Jack Sher e também roteirizada em parceria com Arthur Ross. Para a realização desse trabalho foram utilizados os seguintes autores Hutcheon (2013), Coco (2000), Brandão (2000), Coelho (1991), Azerêdo (2012), Silva et al (2012), entre outros.

Palavras-chaves: Gulliver, Swift, Adaptação, Infantil, Juvenil, Literatura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO .....</b>	<b>7</b>
<b>1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1 O conflito.....	12
1.2 Adaptação: do contar ao recontar.....	16
1.3 A adaptação como um processo do olhar.....	19
1.4 O cinema e a cultura da adaptação fílmica.....	23
<b>2. CONHECENDO A OBRA AS VIAGENS DE GULLIVER E A SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA .....</b>	<b>28</b>
2.1 Viagens a países distintos em duas partes.....	28
2.2 As viagens de Gulliver – The tree world of Gulliver, 1960 – filme de Jack Sher baseado na novela de Jonathan Swift – de 1726.....	39
<b>3. REFLEXÕES SOBRE A OBRA AS VIAGENS DE GULLIVER E DA SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....</b>	<b>43</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>

## INTRODUÇÃO - QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO...

No que concerne a minha formação como leitor apaixonado, voraz e possessivo, nas leituras que fiz durante a minha infância e adolescência, sempre fui convidado por autores dos mais variados gêneros e épocas, do porte de Stephen King, Bram Stoker, Mary Shelley, Frank Yerby, Monteiro Lobato, Herman Melville, J. R. R. Tolkien, José Lins do Rego, entre tantos outros a descobrir, a partir de suas narrativas tão mágicas, envolventes e significativas, autores como Edgard Allan Poe, Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge, Joseph Sheridan Le Fanu, Goeth, Miguel de Cervantes, Alexandre Dumas (pai) e (filho), Baudelaire, Luigi Capuana, Humberto Eco, Orígenes Lessa, Raquel de Queiroz, etc. Na verdade, um verdadeiro encadeamento Sherazadiano de narrativas, que somente os antigos fabulários orientais possuíam.

O cinema foi minha segunda paixão e, assim como na literatura, aprendi a observar além da superficialidade existente na narrativa fílmica, posta por diretores e roteiristas. Pontuei minha predileção pelos clássicos, mas não deixei de lado os contemporâneos, tanto os Nacionais e Europeus como também Norte-Americanos e, além destes, passei a transitar pelos filmes de arte oriental, sem perder de vista os eternos blockbusters, que marcaram época. E tal qual a literatura, esse suporte se mostrou para mim um novo e interessante desencadeador de narrativas.

Literatura e Cinema, distintos em sua forma e linguagem, mas semelhantes no ato de encantar, a partir das narrativas. O primeiro fazendo uso da palavra escrita e o segundo a partir da imagem, dos sons e dos gestos, porém, como afirma HUTCHEON (2013, p. 73) “[...] contar não é o mesmo que mostrar” e vice e versa, mas tal barreira técnica nunca se mostrou um empecilho para que ambas as mídias se relacionassem com afinco. Desde que o francês Georges Méliès transformou o invento dos irmãos Lumière em um equipamento voltado para a narrativa e, mais precisamente, quando pela primeira vez adaptou o conto Cendrillon, de Charles Perrault, em fins do séc. XIX, um verdadeiro marco, possibilitou o estreitamento dos laços entre ambos

os veículos, que o tempo cuidou em reforçar, mesmo sob duras críticas de muitos acadêmicos e teóricos literários.

Segundo BENJAMIN (apud HUTCHEON, 2013, p. 22) “[...] contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” e antes do advento do cinema esta arte se apresentava sob a tutela do teatro, considerado um espaço sacralizado pelo público. Nas palavras de MILLER (apud HUTCHEON, 2013, p. 64),

[...] inúmeros romances são irreversivelmente arruinados quando dramatizados, pois foram escritos sem preocupação performativa em mente, enquanto, no caso das peças, a performance é parte constitutiva de sua identidade, e a tradução do palco para a tela altera tal identidade sem contudo destruí-la.

Assim, entendemos que cada mídia deve possuir suas próprias formas de explorar os “materiais familiares da expressão”, e, desde o seu nascimento, o cinema vem trabalhando no aprimoramento de sua linguagem, a fim de cada vez mais ser capaz de dominar de maneira intensa o texto literário; por isso, segundo HUTCHEON (2013, p. 63) ele é “considerado a mais inclusiva e sintética das performances” por ter herdado um pouco das outras formas de expressividade artística.

Da literatura para o cinema, do cinema para o teatro e do teatro para a literatura, é dessa forma que acontece o ciclo ininterrupto da narrativa sob diversas óticas e contextos sociais e culturais. Ao longo da história humana, o ato de contar histórias, sempre acrescentando um pouco de nossos valores, não se mostrou uma ação sem sentido, mas sim um elemento intrínseco e necessário a cada um de nós, e é por isso que a premissa se mostra de valor, pois quem conta um conto aumenta um ponto e assim vai “desfiando a lã das infinitas narrativas” necessária à humanidade, pois com esses fios tecemos nosso sonho repleto do maravilhoso e do fantástico. Acerca dessa necessidade de narrar histórias HUTCHEON (2013, p. 10) afirmar que,

Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e antes disso a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar no mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e

adaptações interculturais. Em outras palavras, no Brasil, como em qualquer outro lugar, as pessoas recontam suas histórias e as histórias de terceiros.

Então, me vem à lembrança uma cena de *O Mundo Imaginário do Dr. Parnassus* [The Imaginarium of Doctor Parnassus], de 2009, direção de Terry Gilliam. O filme, a princípio, nos mostra a personagem título, o Dr. Parnassus, não como dono de uma trupe circense decadente, mas como um respeitável líder de um monastério, no qual todos os monges sob suas ordens recitavam histórias uns para os outros, ininterruptamente, como mantras, a fim de manterem o equilíbrio do mundo e evitar sua destruição, depois de ser enganado pelo Diabo, que silencia todos os ascetas, para provar que todos eles são tolos por acreditarem que seriam capazes de manter o mundo intacto somente por contarem histórias, ao que Parnassus responde ao Diabo, afirmando que o mundo não acabou pelo simples fato de que todas as pessoas no planeta inteiro estão narrando histórias umas para as outras.

Nessas palavras, Parnassus nos mostra que somos parte de um grande tear de histórias e que sem elas, a destruição do mundo seria iminente, o caos advindo sem o maravilhoso e o fantástico, pois o que seria do homem sem a capacidade de sonhar, para amenizar a dura realidade? A ação de contar e recontar é um elemento intrínseco e necessário a cada um de nós e tanto o cinema como a literatura representam o registro dessas narrativas que se iniciaram desde muito tempo e que o ponto de partida, ou melhor, a outra ponta do “fio de lã” está perdido, porém jamais foi esquecido.

E é, a princípio, partindo do processo de contar e recontar uma história, a partir do viés da teoria da adaptação tendo como embasamento principal HUTCHEON (2013), que esse trabalho tem por intenção observar se o discurso político, acompanhado de seu teor satírico, que permeia a novela *As Viagens de Gulliver* [Gulliver's Travels], de Jonathan Swift, edição de 1971, traduzida por Octávio Mendes Cajado, se fazem presentes na adaptação fílmica intitulada *Os Três Mundos de Gulliver* [The 3 Worlds of Gulliver], 1960, direção de Jack Sher, *corpus* desse trabalho, além de evidenciar o real direcionamento da mesma. Situando essas questões no âmbito dos estudos acerca da adaptação, utilizaremos também para nossa pesquisa os seguintes autores

Coco (2000), Brandão (2000), Coelho (1991), Azerêdo (2012), Silva et al (2012), entre outros, mencionados ao longo desse trabalho.

A partir desses pressupostos, este trabalho está organizado em três capítulos, além desta introdução, das considerações finais e referências. No capítulo 1, intitulado “Considerações acerca da teoria da adaptação”, dividido em três tópicos: 1.1 o Conflito, 1.2 Adaptação: do contar ao recontar, 1.3 A adaptação como um processo do olhar e 1.4 O cinema e a cultura da adaptação fílmica, onde procuro de forma sucinta descrever, discutir e propiciar uma reflexão acerca da problemática que tanto cerceia as adaptações, nesse caso a aceitação por parte do leitor/expectador para com a obra adaptada e sua relação com o adaptador, ou seja, o diretor e o roteirista; para realizar esse intento evidencio, valendo-me de exemplos práticos, o processo da adaptação de uma obra literária para o suporte fílmico. No segundo tópico, a princípio, busco destacar como o ato de narrar histórias, desde muito tempo, não se trata apenas de uma ação deliberada, mas de um elemento próprio e indissociável do ser humano, além de evidenciar a importância da sensibilidade do olhar, como ferramenta de grande valia no processo de adaptação na captura da essência da obra e por fim norteando um pouco da história da adaptação na cultura.

No capítulo 2, intitulado “Conhecendo a obra *As Viagens de Gulliver* e a sua adaptação fílmica”, procuro discorrer, no primeiro tópico, acerca da obra *As Viagens de Gulliver* [Gulliver’s Travels], 1726, de Jonathan Swift, tendo como *corpus* deste trabalho a primeira e a segunda partes da obra. E, logo em seguida, num segundo tópico, discuto sobre a adaptação fílmica intitulada *Os Três Mundos de Gulliver* [The 3 Words of Gulliver], 1960, direção de Jack Sher.

No capítulo 3, intitulado “Reflexões acerca da obra literária e da adaptação fílmica”, procuro evidenciar por meio de uma comparação entre a primeira e a segunda partes da obra literária *As Viagens de Gulliver* [Gulliver’s Travels], de Jonathan Swift edição de 1971, traduzida por Octávio Mendes Cajado e a adaptação fílmica *Os Três Mundos de Gulliver* [The 3 Words of Gulliver], 1960, direção de Jack Sher, escolhida por se tratar de uma adaptação cinematográfica que mantém uma proximidade histórica com a obra literária no tocante ao tempo e ao espaço, a Inglaterra do séc. XVIII, evidenciados na sua

concepção de arte, se a adaptação cinematográfica mantém aspectos da criticidade que a obra literária, tão marcantemente, possui e como estes aspectos são trabalhados no filme.

## 1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

### 1.1 O conflito

“Difícil, polêmica e nem sempre evidente é a passagem da obra literária para a sua versão fílmica”, afirma a Professora Pina Coco (2000, p. 126) em seu artigo, *O livro é melhor do que o filme? Da palavra a imagem. Os caminhos da adaptação*, que evidenciada a problemática da adaptação da obra literária para a tela cinematográfica.

Segundo a docente, adaptar é difícil por se tratar de um processo metódico/minucioso no tocante à tentativa de aproximar a linguagem literária, carregada de subjetividade, para o campo da dramaturgia em que, segundo BRANDÃO (2000), além de permear o diálogo, este espaço é cerceado por ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, falas, música, iluminação etc.), recursos esses que darão vida real à narrativa.

E, nesse processo de materialização da obra em nossa realidade, busca-se uma aproximação do imaginário que cada leitor desenvolve acerca da obra lida, segundo COCO (2000, p. 128) “[...] a leitura é uma das atividades humanas mais solitárias [...]”, por ser reflexiva e por nos fazer transitar, como bem pontua a autora, “além do espaço-tempo”, mas um espaço-tempo particular a cada um, como afirma HUTCHEON (2013, p. 56) “[...] nossas visualizações de mundos literários” são “altamente individuais” e variam entre leitores, sendo em maior grau na ficção fantástica do que na realista. Dessa forma, ao adaptar uma obra tem-se o intuito de fazer com que todos compartilhem do mesmo sonho, como diz o trecho da canção *Prelúdio* de Raul Seixá (1991), a partir de uma frase atribuída a John Lennon, “[...] sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade”; porém, nem sempre somos capazes de aceitar uma interpretação externa de nossos sonhos, ou até de compartilhar opiniões acerca do mesmo, ao que COCO (2000, p. 128) diz:

O cinema mental do qual somos onipotentes diretores, na leitura. No cinema voyers de sonhos alheios, já se vê aqui o porquê da decepção ao ver “o filme do livro”: não reconhecemos nosso sonho, não aceitamos a imaginação do outro (...). Mesmo que não tracemos nitidamente imagens, ao lermos, somos capazes de reconhecê-las, o mais das vezes, recusá-las, na tela.

A razão de tal recusa na verdade tende ao fato de sermos leitores solitários, como já posto, por conseguinte nos envolvemos afetivamente com a leitura, objeto de nosso desejo. De acordo com COCO (2000, p. 127) “Mergulhar num bom romance não é apenas abrir um livro na primeira página”, a bem da verdade ler um livro que não seja por obrigação é apaixonar-se incondicionalmente, criar laços com a narrativa. E é essa mesma relação afetiva que se estabelece entre o leitor e a obra literária que vai se tornar o catalisador da polêmica, o gerador do conflito que estará ligado ao grau de fidelidade que a adaptação deixará ou não por transparecer. Esta é uma das muitas questões discutidas por teóricos, críticos e jornalistas.

Desde que o francês George Méliès, um pioneiro na arte cinematográfica, começou a produzir curtas metragens em fins do séc. XIX e adaptações de obras literárias, como *Cendrillon* (1899), baseada no conto de Charles Perrault e, posteriormente, o clássico *Viagem a Lua* (1902) inspirado na obra de Júlio Verne, *Da Terra a Lua* (1865), tenta-se estabelecer uma ponte dialógica entre esses dois veículos narrativos. O Professor e autor Robert Stam em seu livro *A literatura através do cinema* (2008, p. 44), afirmar que:

(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas.

“Um filme não é um romance”, assim enfatiza COCO (2000, p. 129) ao leitor desavisado, que busca no fruto cinematográfico uma transposição literal de seu objeto de desejo, o livro. Dessa maneira, a polêmica se constrói a partir da constatação desse leitor acerca das limitações do suporte audiovisual, que segundo a docente é incapaz de reproduzir “[...] todos os aspectos implícitos e explícitos de um texto”; e completa dizendo que “[...] um filme que tem como

matriz um texto literário será assim sempre um análogo”, ou seja, que estabelece uma relação aproximada com a obra adaptada, na verdade uma ilusão na qual nos entregamos. Segundo COCO (2000, p. 128):

As luzes se apagam. Sozinhos, no anonimato coletivo, protegidos no grande útero macio, estamos prontos a deixar que adormeça a razão e a viver emoções e perigo, embalados pela certeza de que o que nos transporta é também a garantia de nossa segurança: ao final, as luzes se acenderão e voltaremos à vida real (...)

Podemos entender, então, que o cinema é o logro da realidade, pois segundo SILVA et al (2012, p. 340-341) ele “[...] é responsável por boa parte do contexto de encanto”, puro espectro de possibilidades que nos permite crer no impossível, mesmo que por alguns segundos, pois nesse jogo de realidade e fantasia estamos conscientes. Dessa forma, segundo os autores, “[...] no logro, reconhecemos quase sempre conscientemente que estamos sendo enganados, e nos deixamos seduzir por ele por que, muitas vezes, é sedutor, forte, capaz de gerar efeitos de presença mais do que a realidade em si”.

Para o leitor, a obra literária tanto é sagrada como intocável, eis o cerne da polêmica da adaptação pontuada pela Professora Pina Coco e, acerca desse ato, de posse, acrescenta RESENDE (1997, p. 14): “O leitor (...), quando habita o texto do outro, instala-se com tudo o que tem de bagagem e reescreve a obra que, no ato de leitura, já lhe pertence.” Na tentativa de transpor uma obra literária para o cinema, o diretor ou adaptador macula esse objeto sacralizado, o que pode acarretar na morte simbólica do filme a partir do repúdio por parte do leitor/espectador, pois sem o apoio dele, o filme, de certa maneira, tende a deixar as salas de cinema e, por conseguinte, perde o seu valor, ou seja, morre para o mundo. Tomemos como exemplo a adaptação do livro de Robert Bloch, *Psicose* (1953) realizada em dois momentos.

A primeira adaptação dirigida pelas mãos do não menos magistral Alfred Hitchcock, em 1960, na qual o diretor “suavizou” a obra de Bloch, como bem afirma BARCINSKI (1999, p. 22), o cineasta “[...] considerava-a violenta demais”. O livro era baseado na história real de Ed Gein, um homicida e também ladrão de túmulos que foi condenado pelas mortes de duas pessoas e

suspeito no desaparecimento de outras cinco. Mas tal polimento não prejudicou a recepção do público; é claro que muito da aceitação se deveu a estratégia de venda do filme orquestrada pelo próprio Hitchcock, que segundo o site de notícias O GLOBO (2013, s/p),

[...] fez sua assistente tirar de circulação todos os exemplares existentes do livro, para evitar que o final vazasse. Pois parece que a ordem do diretor acabou ecoando no Brasil, onde o livro foi editado unicamente na década de 1960 e figurou entre os mais vendidos da época, para depois desaparecer por completo das prateleiras – um exemplar usado, em mau estado, é encontrado por até R\$ 150.

É importante lembrar que, de acordo com o site O GLOBO (2013), na época de seu lançamento nos EUA o livro de Robert Bloch foi bem recebido pela crítica, ou seja, o filme de certa maneira só fez aumentar ainda mais o interesse pela obra literária que se tornou rara em nossas terras. Segundo BARCINSKI (1999, p.18), o filme é uma “[...] obra-prima digna de figurar entre os melhores trabalhos do mestre do suspense (...)”, na verdade segundo o jornalista o filme de Hitchcock é considerado um “prodígio de técnica cinematográfica”, estudado tanto por críticos como por historiadores.

O segundo momento de adaptação do livro de Bloch veio à tona em 1999, através do emergente diretor Gus Van Sant, que decidiu não apenas refilmar a obra, mas construir um reflexo em “Technicolor” da versão de Hitchcock, filmando quadro a quadro a partir do original, o mesmo posicionamento da câmera e dos atores, mesma música e diálogo, segundo explicou o diretor em uma entrevista à Entertainment Weekly (apud Revista Set 1999, p.17) “[...] muita gente vai dizer que meu filme é uma refilmagem, mas eu prefiro chamar de réplica” ao que ele ainda completa “[...] meu plano era refilmar uma grande obra pedaço por pedaço como quem pinta a Mona Lisa”. O resultado desse ousado projeto foi uma crítica negativa e uma péssima aceitação por parte dos leitores/espectadores tanto da obra de Bloch quanto da adaptação de Hitchcock; e, acerca dessa produção, o jornalista BARCINSKI (1999. p. 22) afirma:

[...] existe um profundo abismo técnico separando Hitchcock de Gus Van Sant. É incrível como a cena original do chuveiro é mais aterrorizante que a nova. São pequenos detalhes, alguns décimos de

segundo a mais na edição de som, alguns fotogramas a menos na montagem – que fazem toda a diferença do mundo.

De forma bem contundente, o jornalista ainda ressalta um conselho ao final da matéria, ácido e irônico, não apenas dirigido ao diretor norte-americano, mas a todos que ousem macular uma obra adaptada já consagrada; segundo BARCINSKI (1999. p. 22), “Não basta estudar Hitchcock, é preciso ser Hitchcock”. O que deixa transparecer mais do que tudo nas palavras do jornalista a aura do leitor e também do espectador que defende com afinco o objeto que considera sagrado e intocável, como já posto anteriormente, de maneira a explicar que esse cuidado ou zelo tende a ser o estopim do conflito que sempre vai existir em toda tentativa de adaptar qualquer obra, seja do cânone maior da literatura até os menos considerados, porém não menos celebrados, os Best Sellers.

## 1.2 Adaptação: do contar ao recontar

Há séculos o ato de contar histórias se faz presente na nossa sociedade, hábito de grande importância que tinha como função a transmissão do conhecimento e a manutenção das tradições, e, além disso, segundo SCHERMACK (2011, p.1) essa prática “[...] expressava e corporificava o mundo simbólico pelo uso das palavras e dos gestos para um conjunto de ouvintes da família ou da aldeia”. Essa junção da oralidade com os movimentos do corpo buscavam a compreensão do que, segundo a autora, era invisível aos olhos do homem primitivo, ou seja, os “mistérios que envolviam a natureza”.

Seja em torno de uma fogueira, no alpendre da casa grande ou à noite ao pé da cama de uma criança, como evidencia BUSATTO (2006, p. 1) “[...] cenários distintos de uma mesma cena. Contextos distintos de um mesmo texto. Movimentos de um instante perdido no tempo ao tempo presente”, não importa o lugar muito menos o tempo, o que prevalece é a narrativa não em sua forma pura, intocada pelo contador, pois como diz o provérbio “quem conta um conto aumenta um ponto”; na verdade o ato de recontar uma narrativa nos leva sempre a adaptá-la, inserindo novos e particulares elementos, ao que

HUTCHEON (2013, p. 58) acerca desse fato vai dizer “[...] as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas”.

Tomemos como exemplo para ilustrar essa volta dada pelas narrativas ao redor do mundo, duas célebres e famosas histórias. A primeira trata-se da canção/poema, datada do séc. V, de “*Huan Mulan*”, que narra a história de uma destemida jovem chinesa, que se passou por um guerreiro no lugar de seu pai debilitado, seguiu para a guerra e ajudou o exército imperial chinês a expulsar os invasores hunos, e que foi adaptada pelos estúdios Disney, em 1998.

A segunda é uma narrativa poética da tradição oral portuguesa, que foi recolhida por Almeida Garret, no séc. XIX, acompanhado de outros poemas para integrarem uma coletânea intitulada *O Romanceiro*. Trata-se do poema “*A donzela que vai à guerra*” no qual é narrada a história de um velho e debilitado pai que não teve filhos homens que lhe representassem em momentos de guerra, na iminência do pai seguir para a batalha uma de suas sete filhas toma o seu lugar assumindo a identidade de um homem e, dessa forma, pegando em armas na batalha contra os franceses.

Não há como negar as semelhanças entre ambos os poemas, com quatorze séculos de diferença. Vamos tomar como base para a comparação das duas narrativas alguns elementos que tratam dos preparativos, de ambas as personagens, no tocante à ida para a guerra, nesse caso, a aquisição de acessórios de montaria e o consentimento familiar. Assim é descrito em “*A Balada de Mulan*”:

“Ela decide adquirir um cavalo e sela,  
e alistar-se em lugar de seu pai.  
No mercado leste, ela compra um cavalo,  
no mercado oeste, uma sela.  
No mercado norte, ela compra um freio,  
e, no mercado sul, um longo chicote.  
À alvorada, ela se despede de seu pai e de sua mãe,  
ao anoitecer, ela acampa às margens do Rio Amarelo.”

(In: MACHADO, 2013, p. 2)

Da mesma forma, no poema “*A donzela que vai à guerra*” podemos perceber as seguintes relações de semelhanças:

“– Venham armas e cavalo  
 Que eu serei filho varão.  
 – Tendes los olhos mui vivos.  
 Filha, conhecer-vos-ão.  
 – Quando passar pela armada  
 Porei os olhos no chão.  
 – Tendes los hombros mui altos  
 Filha, conhecer-vos-ão.  
 – Venham armas bem pesadas,  
 Os ombros abaterão.”

(In: GARRET, 2014, p. 142)

Em seu trabalho acerca do poema compilado por Almeida Garret, no séc. XIX, “*A Donzela Guerreira Confluências Literárias*”, SILVA (2010, p. 13) pontua a temática da androginia tão comum na literatura; segundo ele trata-se de um tema recorrente em obras que datam desde o nosso passado clássico e que, segundo o autor, “Denotamos a sua existência associada a obras nas quais são convocadas heroínas cujo poder guerreiro as aproxima das prodigiosas divindades da mitologia greco-latina”.

No artigo sobre a teoria dos replicadores, intitulado “*Meme, eu mesmo eu*”<sup>1</sup>, BLACKMORE<sup>2</sup> (1999, s/p) vai postular que o indivíduo “[...] não é nada além de uma criação dos genes e memes em um único meio”.

Memes são ideias, habilidades, hábitos, histórias, canções ou invenções que são passadas de pessoa para pessoa por imitação. Dessa forma, ainda

---

<sup>1</sup> Meme, Myself, I, Susan Blackmore (1999), tradução de Ligia Amorese. Disponível em <http://www.genismo.com/memeticatexto4.htm>.

<sup>2</sup> Susan Blackmore é conferencista em psicologia na University of West England, Bristol

para a pesquisadora, “Tudo o que se aprende por cópia a partir de uma outra pessoa é um Meme”. Sendo assim, acerca tanto dessa herança genética quanto sobre o ato de recontar e de alterar uma narrativa no processo, a autora vai defender que:

Memes são "herdados" quando copiamos as ações de outra pessoa, quando passamos uma idéia ou uma história, quando um livro é impresso, ou quando um programa de rádio é difundido. Os memes variam porque a imitação humana está longe de ser perfeita e as oscilações de memória significam que toda vez que nós recontamos uma estória nós a modificamos em algum detalhe, ou esquecemos algum ponto de menor importância. Por último, existe uma seleção das memórias que arquivamos. Pense em quantas coisas você ouviu em um só dia e quão pouco delas você transmite a mais alguém. Pense em quantas idéias científicas você leu e quão poucas serão lembradas por você. (BLACKMORE 1999, s/p)

Isso mostra que adaptar é um elemento intrínseco e, por conseguinte natural ao homem, que o utiliza em seu cotidiano inconscientemente, pois quando contamos um conto, aumentamos um ponto. Para HUTCHEON (2013, p. 59) recontamos histórias de mil e uma maneiras, com os mais variados “materiais e em diversos espaços culturais”, pois “assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem” e dessa forma se mantêm vivas ao longo do tempo em nosso imaginário.

### 1.3 A adaptação como um processo do olhar

Para muitos teóricos, dentre os quais se destacam BRANDÃO (2000) e AZERÊDO (2012), adaptar significa recriar, transformar e modelar o objeto. Nesse caso, refiro-me à obra literária, tendo em vista ser a relação cinema e literatura dentro do processo de adaptação o foco deste trabalho, visto como substância matriz em um novo corpo ou forma, assumindo uma nova identidade, porém, em alguns casos, perdendo aspectos de sua essência anterior, distanciando-se a tal ponto de não estabelecer uma relação para com ela, ao que BRANDÃO (2000, s/p) vai enfatizar acerca desse fato:

O processo de adaptação é um prolongamento e uma ampliação de uma essência originária de um texto-fonte, mas se o coeficiente ou o grau de derivação for de tal ordem que as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário se encontrem praticamente subvertidas no texto fílmico, sobrando apenas, neste, a presença de uma ou outra mera referência ao texto-original, não estaremos, com certeza, frente a uma adaptação, mas tão somente perante uma criação cinematográfica ou televisiva original, pontualmente inspirada num texto literário. Assim, muitos textos fílmicos, embora tenham como matriz ou elemento gerador um texto literário, não se podem considerar adaptações deste.

Nessa perspectiva, podemos observar que, adaptar não indica uma fidelidade ímpar para com a obra fonte e, segundo HUTCHEON (2013), esse não deve ser o elemento principal a guiar o olhar do leitor/espectador para a apreciação do filme, que tem como base uma obra literária, pois como afirma a autora “[...] a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”, um “ato de apropriação” que permite ao adaptador a construção de uma nova obra. Isso nos é facilmente explicado a partir da analogia de GOMBRICH (apud HUTCHEON, 2013, p. 43), na qual é evidenciada a sensibilidade do olhar de cada artista diante de uma mesma paisagem: cada um destes, a sua maneira, buscará evidenciar “elementos” peculiares daquilo que vislumbram, trata-se da leitura particular de cada um em relação ao mesmo objeto. Conforme HUTCHEON (2013, p. 69) evidencia “[...] os romances contém muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas”; comungando dessa mesma perspectiva AZERÊDO (2012, p. 130) afirmar que:

[...] adaptar é interpretar e recodificar, e, por isto a adaptação é vista como fenômeno estético, histórico e cultural, que aciona diferentes temporalidades e teorias, novos olhares, em um amálgama de autoria plural e contextos de significação para além das textualidades literárias e fílmicas, já que o cinema também se constitui como indústria.

Nessa perspectiva, compreendemos que a sensibilidade do olhar é de suma importância para o adaptador, pois é a partir dela que o fio, condutor da narrativa, será desenvolvido. Em seu livro *Panorama Histórico da Literatura Infanto/Juvenil* (2010), a professora e pesquisadora Nelly Novaes Coelho nos

fornece um exemplo acerca dessa sensibilidade do olhar artístico, possível de ser observada também entre obras literárias, a exemplo das diversas recompilações dos antigos fabulários, que retomavam quase sempre as mesmas narrativas exemplares, apólogos e fábulas, porém a partir de argumentos desencadeadores diferentes; nesse jogo de retomadas de narrativas, a autora evidencia diversas obras, mas tomemos apenas três como exemplo: *Calila e Dimna*, *Sendabar* e *As Mil e Uma Noites*.

A coletânea *Calila e Dimna* surgiu na Índia por volta do séc. V a.C. dando origem a diversas traduções, inclusive uma no séc. VIII que “[...] serviu de fonte a todas as demais que despontaram na Idade Média (...)” (COELHO, 2010, p. 10), cujo “fio condutor” para as histórias é o pedido do rei da Índia, Dabshalim, ao príncipe dos filósofos, Baídaba, para narrar situações exemplares, usando animais como personagens. Da mesma forma, no livro *Sendabar*, obra posterior, o enfoque para tais narrativas acontece durante o julgamento do filho do rei, acusado falsamente de tentar estuprar a madrasta, tal apreciação dura sete dias, nos quais, tanto a madrasta quanto os sábios entram numa contenda de narrativas para decidir o veredito.

Por último, temos a reconhecida e célebre obra *As Mil e Uma Noites*, uma “compilação de contos orientais” pertencentes ao ciclo narrativo *de Calila e Dimna*, imensamente divulgada “[...] em fins do século XV ou princípios do século XVI” (COELHO, 2010, p. 15) e que apresenta uma relação de proximidade, na estrutura narrativa, com as suas antecessoras. Nessa obra, o fio condutor origina-se nas narrativas de Sherazade que se vê obrigada a contar histórias todas as noites para entreter o sultão, seu marido, e, dessa forma, livrar-se da morte.

Embora narrem quase os mesmos apólogos, fábulas e parábolas, a partir de um fio condutor particular, como explicitado anteriormente, tais coletâneas como bem pontua COELHO (2010, p. 11) mantêm toda a essência dos “[...] exemplários de boa conduta” – as histórias são passíveis de mudança e ao transitarem por “diferentes culturas” “elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (HUTCHEON, 2013, p. 58) – mudam na sua estrutura, mas continuam com sua essência, que no caso dos fabulários, COELHO (2010, p. 11) vai afirmar:

Neles, estão simbolizadas as duas tendências polares que desde sempre diferenciaram os homens: a que os leva a se contentar em satisfazer suas necessidades básicas, materiais... e a que os incita a almejar planos mais altos de realização pessoal (seja através de astúcia e da ação nefasta; seja através da sabedoria, do conhecimento, de grandes ações, da conquista de posições superiores aos demais etc.).

Na transposição da obra literária para uma versão fílmica, a exemplo desse mesmo processo artístico do olhar, HUTCHEON (2013, p. 64) vai afirmar que “um romance, ao contrário, a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade”, essa destilação vai se processar a partir do olhar do adaptador para com a obra, ou seja, capturar o que é pertinente para manter sua essência no modo de engajamento<sup>3</sup> para o qual ela se destina.

Dessa maneira cabe ao leitor/expectador levar em consideração elementos/graus de fidelidade mais significativos de análise numa adaptação fílmica, pois segundo AZERÊDO (2012, p. 134) “(...) os graus de fidelidade são avaliados em relação à trama, à caracterização de personagens e à recriação temporal e espacial em que se situam personagens e conflitos”.

Na adaptação fílmica do romance *O Médico e o Monstro* [The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde] (1886), de Robert Louis Stevenson, realizada em 1996, e intitulada *o Segredo de Mary Reilly*, a partir da adaptação do livro de Valerie Martin, *Mary Reilly* (1990), temos um fio narrativo no qual segundo SMIRKOFF (1996 p. 65) “[...] se constrói a partir da convivência do Dr. Jekyll (e seu alter ego, o violento Sr. Hyde) e uma de suas criadas, a jovem e problemática Mary”.

Para o jornalista, o livro de Valerie Martin “lê as entrelinhas” da novela de Stevenson, porém o diretor não consegue se aprofundar na “delicada relação” entre a criada e seu patrão, um elemento mais do que significativo, segundo o jornalista, para o êxito do filme. A essência da obra não foi capturada em sua totalidade pelo roteirista Christopher Hampton, muito menos

---

<sup>3</sup> Segundo HUTCHEON (2013, p. 14) trata-se dos “modos de interação” com as histórias (contar, mostrar e interagir), ou seja, a forma de apresentação de uma história numa dada mídia.

pelo diretor Stephen Frears, porém essa incapacidade em perceber a sensibilidade do texto de Stevenson, obra fonte, não se verificou, segundo o próprio jornalista, na obra adaptada de Valerie Martin, a qual soube reconstruir o texto de Stevenson observando novas possibilidades para recontar uma história já conhecida. Sendo assim, HUTCHEON (2013, p. 66) vai afirmar que, o tato para se processar uma adaptação nada mais é do que uma “arte cirúrgica” em que,

O adaptador pode impor a uma narrativa vagamente episódica ou picaresca um enredo familiarmente padronizado, com momentos de alta e baixa intensidade na ação, um começo claro, um meio e um fim; ou ele pode inclusive substituir deliberadamente um final feliz por um acontecimento trágico ou horroroso (...)

Uma arte que tem, no olhar, a sua ferramenta de maior importância dentro do processo de adaptação e que vai acarretar ainda, segundo HUTCHEON (2013, p. 66), em “perdas” significativas tanto para marcar o sucesso como também o fracasso de uma adaptação fílmica.

#### 1.4 O Cinema e a cultura da adaptação fílmica

Desde que o cinema abandonou a ciência, sua casa almejada a princípio pelos irmãos Lumière, e, aos poucos, se fez indústria de entretenimento nas mãos de Méliès, realizou-se um feito que mudou por completo todo o conceito de arte e cultura; em primeiro lugar por criar um novo veículo narrativo de massa com uma linguagem particular ao mesmo tempo em que possibilitava um registro histórico, permitindo a todos a capacidade de revisitar o passado de uma forma mais intensa e que, ainda, segundo MARTINS (2003, p. 99) deu “visibilidade às imagens vivas, dotadas de movimento, que habitam a fantasia humana desde sempre”.

[...] em 1902, em Paris, efervesciam as últimas novidades no campo das invenções, da cultura, da moda, do comportamento. Na cidade, repercutiam, ainda, os efeitos da exposição universal realizada na virada do século, na qual o cinematógrafo (...) fora protagonista. (MARTINS, 2003, p. 105)

Mas o que dizer da “adaptação ficcionalizada” de uma obra literária, que depois do “début cinematográfico” de Méliè, se fez cada vez mais presente, já que o cinema como bem pontuado é um veículo narrativo? Segundo NAREMORE (apud HUTCHEON, 2013, p. 22), nem todos veem tais adaptações com bons olhos, pois permanece uma visão negativa tanto da crítica acadêmica quanto de jornalistas que “veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias”, convencionais ou então culturalmente inferiores”, e que não deixa de ser um motivo de “desconforto” maior entre os detratores desse processo, que diz respeito ao “sucesso comercial” do filme, derivado de uma obra literária.

Segundo ELLIS (apud HUTCHEON, 2013, p. 25), “[...] a adaptação também exerce um óbvio pelo financeiro. E não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras (...)”, a bem da verdade isso implica em adaptar apenas o que pode assegurar um retorno rentável, sem correr riscos, ou como deixa claro a autora, adaptar segundo o contexto sócio, político e econômico da época para obter lucro, o que é reafirmado por AZERÊDO (2010, p. 130) ao dizer que “[...] o cinema também se constitui como indústria”, o que de certa maneira explica a insipiência do processo da adaptação, já discutido em meados do séc. XX.

Já em 1926, Virginia Woolf, comentando a arte incipiente do cinema, lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um “parasita” e a literatura sua “presa” e “vitima”. WOOLF (apud HUTCHEON, 2013, p. 23).

Segundo AZERÊDO (2012, p. 138), Virginia Woolf mostra-se uma defensora da “literatura sobre o cinema”, criticando a superficialidade das adaptações fílmicas, pontuando a necessidade de uma aproximação maior entre o filme e a obra literária, além de defender a necessidade do cinema em desenvolver a “sua linguagem”. Superficialidade, insipiência e alienação são alguns dos substantivos que, ainda, pontuam o perfil de muitas adaptações fílmicas, validando ainda a crítica de Virginia Woolf que, de certa maneira, fogem da essência da obra de origem. Para BRASIL (apud SILVA 2012, p. 6)

“A adaptação tem (...) de alguma forma conservar o “espírito” da obra literária ou, como também é conhecido, sua intenção”; a esse mesmo pensamento, que comunga com a discussão de Virginia Woolf, citado anteriormente, outra voz se sobressai, HOHLFELDT (apud SILVA, 2012, p. 11) “[...] assim como Assis Brasil, considera que é também importante o diretor não perder de vista a ideia de criar uma nova realidade dentro de outra linguagem, mantendo apenas, da obra original, o que Antonio Hohlfeldt e Assis Brasil chamam de “espírito””. Porém, SILVA (2012, p. 168) também vai evidenciar a opinião da crítica acerca de tais “visões” de ambos os autores, afirmando que:

Este “espírito” a que Assis Brasil se refere é uma noção ultrapassada e vaga. A crítica atual acredita que a intenção do autor a escrever o livro não deve ser mantida pelo diretor em seu filme, pois livro e filme são obras de artes diferentes, criadas por artistas diferentes que não partilham a mesma visão do mundo e muitas vezes não compartilham a mesma cultura ou tempo.

Tanto a ideia de Assis Brasil quanto a de Antonio Hohlfeldt vão de encontro ao fato de que nem todos conseguem “ler as entrelinhas” de uma obra literária, como bem frisou o jornalista SMIRKOFF (1996 p. 65) ao se referir à capacidade da autora Valerie Martin em capturar a essência do texto de Robert Louis Stevenson e dando a ele um novo enfoque narrativo, mantendo a marca do autor, sem se distanciar da obra fonte. Acerca da necessidade da adaptação fílmica manter uma relação de proximidade com a obra literária, NORTH (apud HUTCHEON, 2013, p. 21) vai afirmar que:

Escrever um roteiro baseado num grande romance (...) é acima de tudo um trabalho de simplificação. Não me refiro ao enredo somente, (...) refiro-me também ao conteúdo intelectual. (...) enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação – e talvez isso seja verdade –, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor.

Toda adaptação fílmica, com base numa obra literária, nasce a partir tanto das perdas quanto das inserções que ocorrem durante o processo de transposição para uma nova mídia, como já posto anteriormente; ao que PAVIS

(apud BRANDÃO, 2000, s/p) vai reforçar ao dizer que: “[...] adaptar não é apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio”, possibilitando uma relação com a obra adaptada ou não, haja vista que tal processo vai depender, acima de tudo, como já mencionado, da “sensibilidade do olhar” do adaptador para com a obra literária. Acerca também do processo de adaptação HUTCHEON (2013, p. 30) vai dizer que “[...] a adaptação também pode ser descrita como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”, ou seja, um acordo entre a obra literária e a sua adaptação fílmica, ambas mantendo um elo/vínculo.

Voltando a frase de COCO (2000, p. 129), “Um filme não é um romance”, mas também não é tão distante dele, existe quase uma “simbiose” plena entre esses dois “modos de engajamento”, como são denominados por HUTCHEON (2013, p. 47), isto é, se levamos em conta o conceito do léxico, que diz ser esta, uma associação entre dois ou mais seres (de espécies diferentes) de maneira mutuamente vantajosa, onde cada um contribui positivamente para a sobrevivência do outro e a de si mesmo. Um dos exemplos dessa relação de convivência e ajuda mútua entre mídias pode ser evidenciado quando o cinema nasceu em fins do séc. XIX,

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas. (TAVARES apud SILVA, 2012, p.1 - 2)

Como posto acima, o Cinema deu à Literatura a liberdade tão almejada, por conseguinte, a partir dela desenvolveu a sua própria linguagem, e influenciou-a também. Sobre esse convívio SILVA (2012, p. 182) vai afirmar que “[...] desde que essas relações entre literatura e cinema ficaram claras, vários teóricos, tanto do cinema quanto do campo literário, tentaram esmiunçá-

las, comparando uma arte com a outra ou teorizando sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária”.

Posto todas essas explicações e ponderações sobre a adaptação, a princípio evidenciando as problemáticas que cerceiam o meio cinematográfico permeado pelo discurso de posse do leitor/espectador em relação à obra literária e seguindo uma linha de raciocínio a partir do entendimento do próprio ato de contar e recontar uma história, como uma ação intrínseca ao homem, desde tempos primitivos, e, também evidenciando a transitoriedade das narrativas para de certa maneira chegar à compreensão de adaptação, que segundo HUTCHEON (2013, p. 9) “tal como a tradução (...) é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, vamos, nos capítulos que seguem, dar continuidade ao objetivo principal deste trabalho: analisar e expor, a partir de todos esses pressupostos, até que ponto o teor crítico social, existente na obra *As viagens de Gulliver*, de autoria de Jonathan Swift, pode ser encontrado em sua adaptação fílmica *Os Três Mundos de Gulliver* [The 3 Worlds of Gulliver], 1960, dirigido por Jack Sher e de que forma ele é organizado.

## 2. CONHECENDO A OBRA AS VIAGENS DE GULLIVER E A SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

### 2.1 Viagens a países distintos em duas partes

Escrita em 1726, por Jonathan Swift (1667 – 1745), a obra *As Viagens de Gulliver* representa, de maneira alegórica, uma crítica direcionada a opressiva política inglesa contra os irlandeses da época, e que foi perdendo sua força com as diversas traduções sofridas ao longo da história, fato esse que COELHO (2010, p. 124), vai afirmar:

[...] todo o amargor contido nessa verdadeira alegoria da luta pelo poder ou das injustiças que governam as relações entre os homens desapareceu por completo nas adaptações que selecionaram apenas o pitoresco das aventuras. Foi sem dúvida, esse pitoresco ou esse fantástico (que joga com a realidade dos tamanhos, formas, valores, etc) que garantiu o sucesso universal alcançado pelo livro.

Para além de qualquer sátira direcionada à aristocracia inglesa do séc. XVIII, a obra de Swift permeou por décadas o imaginário tanto dos adultos, seu público em primeira instância, como a dos jovens que tomaram para si o direito de tê-la como uma obra importante, a figurar em suas estantes e dessa maneira imortalizando seu autor que veio a falecer aos 78 anos de idade, deixando “(...) não só uma larga produção literária e política, mas também a admiração e o respeito da Irlanda por ter se tornado a voz do povo irlandês, explorado pelo poder britânico” (COELHO, 2010, p. 122).

Foi a partir do séc. XVIII que ocorreram alterações tanto no campo social como também cultural da Europa, tais transformações possibilitaram avanços significativos que ecoaram nós séculos posteriores; como bem afirma ZILBERMAN (1987, p. 3) “(...) as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico que persistem até os dias atuais”. Tais ações transformadoras somente foram possíveis graças ao desenvolvimento cada vez maior da industrialização e, por conseguinte, do

próprio capitalismo, um fato que podemos pontuar como um momento da história marcado por perdas e ganhos, no tocante a arte literária, ao que ZILBERMAN (1987, p. 3) vai esclarecer sobre esse fato, dizendo que:

Assim entraram em decadência os gêneros clássicos, como a tragédia e a epopeia, ascendendo em seu lugar o drama, o melodrama e o romance, voltados à manifestação de eventos da vida burguesa e cotidiana, deixando de lado os assuntos mitológicos e as personagens aristocráticas.

E é nesse cenário, de intensa efervescência renovadora, que o romance vai se consolidar, segundo COELHO (2010, p. 138), como o “espelho da sociedade” e, dessa maneira, ele será duplamente tanto “o gênero narrativo” consagrado quanto à “forma mais importante de entretenimento para o grande público da época” e a chamada novelística de aventura vai ser a grande sensação do séc. XIX. Essa tendência literária que surge apresentando, de certa maneira, uma unidade com o movimento romântico, no tocante à visão do homem como superior ao meio, ou como COELHO (2010, p. 169) mesmo pontua acerca de suas intenções que tinham como objetivo, “[...] abrir novos caminhos para a ação do homem sobre o mundo, para provar ao próprio homem sua possível capacidade de autorrealização em grandeza, coragem e generosidade”. Acerca do conjunto dessa novelística de aventura COELHO (2010, p. 170) vai afirmar que:

Seu elemento-base é a aventura; e seu desenvolvimento novelesco desvenda uma ética de ação. Existem, porém, diferenciações bem distintas quanto ao motivo que gera ou orienta tais aventuras e que, evidentemente, está ligado aos valores ideológicos predominantes. Da natureza desses motivos dependem as diferentes peculiaridades dessa novelística: a de *fundo histórico*; a de *exaltação do espírito aventureiro* ou *da energia vital*; e a da *diluição do estilo culto* das novelas de cavalaria medievais, em formas populares.

Além de inserida na “novelística do espírito aventureiro e da energia vital”, a referente obra de Swift se enquadra também na estética literária da “natureza do realismo maravilhoso (ou mágico)”, uma vez que ambas as estéticas literárias permitem uma coexistência “em um espaço maravilhoso”, isto é, fora

da realidade concreta” no dizer de COELHO (2010, p. 90), por apresentar o elemento, ainda segundo a autora (2010, p. 124), do “fantástico (que joga com a relatividade dos tamanhos, formas, valores, etc.)”, que se faz sempre presente durante as viagens da personagem como o próprio título original da obra sugere “*Viagens em diversos países remotos do mundo em quatro partes*”.

Assim, a obra está dividida em quatro momentos distintos, como bem frisado pelo título acima: Viagem a Lilipute; Viagem a Brobdingnag; Viagem a Laputa, Balnibardi, Glubbudubdrib, Luggnagg e ao Japão e, por fim, na última parte, Viagem ao país dos Houyhnhms. Vale salientar que, para este trabalho, apenas a primeira e a segunda partes da obra de Jonathan Swift serão pertinentes como *corpus*, pois sua adaptação fílmica se concentra nesses dois momentos da narrativa. Além disso, como já posto anteriormente, é objetivo deste trabalho comparar tanto a obra literária quanto a sua adaptação para o cinema no tocante a perceber se “a mordacidade crítica”, como bem evidencia COELHO (2010, p. 121), tão comum nos escritos do autor do século XVIII, direcionada à política inglesa da época, se mantém em sua adaptação, de 1966, e de que forma ela se apresenta.

A novela de Swift também está inserida na “literatura de viagens e naufrágios”, com um estilo semelhante ao de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, “memorialista e autobiográfico”, também apresentando uma “narrativa em primeira pessoa” (COELHO, 2010, p. 117). Sendo assim, os relatos do Dr. Lemuel Gulliver iniciam com certo tom de humor, dividido em duas notas introdutórias, nas quais percebemos uma contenda, entre autor e editor, acerca da fidelidade para com a publicação dos seus relatos de viagens, haja vista que a lealdade à obra é de suma importância para o projeto do autor, a mudança da consciência da nação inglesa e de suas instituições, a partir da publicação e leitura de suas aventuras pelos cidadãos ingleses. Assim é posto pela personagem as suas intenções e expectativas:

Lembrai-vos, por obséquio, de quão frequentemente vos pedi que refletísseis, quando alegáveis, como motivo, o benefício público, que

os Yahoos<sup>4</sup> eram uma espécie de animais absolutamente incapazes de se emendarem por meio de preceitos ou de exemplos, o que, de fato, ficou demonstrado, pois em lugar de ver posto um ponto final a todos os abusos e corrupções, pelo menos nesta pequena ilha, como eu tinha razões para esperar, após mais de seis meses de advertências, ainda não sei de um único efeito que, segundo as minhas intenções, o meu livro tivesse produzido. (SWIFT, 1971, p. 16)

É nesse aspecto panfletário, que a relação personagem e autor se estreita, pois tanto criador quanto criatura anseiam modificar aspectos sociais de suas épocas. Em *Gulliver* ecoa a voz indignada a partir de seus relatos de viagens e Swift com seus “violentos manifestos”, dessa forma tornam-se uno. O autor Irlandês “passou à história como uma personalidade perigosa e negativa” cuja “indignação raivosa” (...) está latente (ou patente) na matéria alegórica que constitui *Viagens de Gulliver*” (COELHO, 2010, p. 121-122).

Combater os vícios do mundo e ser combatido por aqueles que os conservam faz parte do jogo entre opressor e oprimido, a censura sempre vai se fazer presente como arma maior dos poderosos ao lado do medo, a esses subterfúgios do poder dominante tanto Swift como *Gulliver* se mostram firmes, fazendo uso da palavra para esclarecer como também para fazer transparecer suas determinações, assim, na fala o Dr. Lemuel *Gulliver*, em carta para o seu editor podemos perceber o refutamento de tais subterfúgios:

Se a censura dos Yahoos pudesse, de algum modo, impressionar-me, eu teria grandes razões para queixar-me de terem tido alguns ousadia de julgar o meu livro de viagens mera ficção, oriunda do meu cérebro, chegando a termos de insinuar que os Houyhnhnms<sup>5</sup> e os Yahoos têm tanta existência quanto os habitantes de Utopia (...) Escrevi para que eles se emendassem e não para que me aprovassem. O elogio unânime de toda a raça seria menos importante para mim do que o relinchar dêsse dois Houyhnhnm degenerados que conservo nas minhas cavaliças, porque com estes, embora degenerados, ainda me aperfeiçoou algumas virtudes, sem qualquer mistura de vícios. (SWIFT, 1971, p. 17)

---

<sup>4</sup> Segundo o autor da obra Jonathan Swift o termo é usado para designar os humanos.

<sup>5</sup> Segundo o autor da obra, Jonathan Swift, o termo é usado para designar uma raça de cavalos inteligentes, superiores aos homens.

A primeira parte, intitulada “Viagem a Lilipute”, está dividida em oito capítulos, mas antes da viagem propriamente dita, vamos encontrar a princípio não o Dr. e Capitão, mas apenas o jovem estudante e aspirante a médico, Lemuel Gulliver, o terceiro filho de uma família burguesa do condado de Nottinghamshire, razoavelmente abastada, que vai estudar, aos quatorze anos, em Cambridge e de lá vai tentando se firmar na sociedade onde, depois de três anos na escola, torna-se aprendiz de um médico e “eminente cirurgião”, o Dr. James Bates. Dessa forma segue o jovem sobrevivendo, tanto do seu aprendizado na medicina quanto da escassa mesada do pai, além de se empenhar nos estudos da navegação.

Tais estudos proporcionam ao jovem Gulliver, a partir do apadrinhamento de seu mestre em medicina e, logo depois, de outros renomados conhecidos, sua incursão em viagens marítimas com o cargo de cirurgião; viagens estas pontuadas por muitas leituras e aprendizado das culturas tanto nas regiões das Índias Orientais quanto Ocidentais. Para COELHO (2010, p. 123):

O humanismo iluminista está evidente, desde o início, na ênfase dada por Swift à Cultura, ao Saber. Os diferentes episódios dessas viagens mostram bem os valores do sistema social vigente; a necessária proteção dos poderosos para que os não privilegiados pudessem estudar ou conseguissem trabalho (o que leva o herói a viajar como cirurgião de bordo do Antílope<sup>6</sup>); e ao mesmo tempo a importância do estudo em todos os campos de investigação (importância que revela no herói como o humanista liberal que “lia, lia sempre os melhores autores...”).

Outro aspecto social que se faz evidente na obra e que é pertinente na sociedade do séc. XVIII é a “ideologia familista” que, segundo ZILBERMAN (1987, p. 6), se desenvolve no séc. XVII onde “(...) o estado moderno no processo de abolição do poder feudal, encontrará na família nuclear seu sustentáculo maior, cabendo-lhe então reforçar e favorecer sua situação e estrutura”, sendo o estímulo ao casamento um de seus elementos principais, o qual se mostra evidente na fala de Gulliver: “(...) e, persuadido a mudar de estado, casei-me com a Srta. Mary Burton (...)” (SWIFT, 1971, p. 23). O

---

<sup>6</sup> A grafia referente ao nome da embarcação está de acordo com a que foi usada pela autora em seu livro, “Panorama Histórico da Literatura Infante Juvenil. Das origens Indo-Europeias ao Brasil contemporâneo”, Ed. Amariyls, 2010.

casamento é posto como uma forma de adquirir importância entre seus pares, uma vez que o personagem procura se firmar na sociedade como um profissional respeitável da medicina.

O aspecto novelístico, evidenciado anteriormente, se mostra quando a personagem passa a integrar a tripulação do “Antelope<sup>7</sup>” que, após uma violenta tormenta – fator desencadeador da aventura e que segundo COELHO (2010, p. 173) é um elemento marcante nas “aventuras heroicas ou estranhas” da mesma forma que as “viagens” –, naufraga tendo o Dr. Lemuel Gulliver como único sobrevivente a ser levado ao país de Lilibute, a princípio uma das primeiras adversidades a serem vencidas pela personagem é a desconfiança da exótica civilização para com ele, ao que podemos observar na seguinte passagem:

Confesso que me senti muitas vezes tentado, enquanto me andavam sobre o corpo, para a frente e para trás, a segurar quarenta ou cinquenta dentre os primeiros que chegassem ao meu alcance e arremessá-los contra o solo. Mas a lembrança do que sentira, e que talvez não fôsse o pior de que êles seriam capazes, e a promessa de honra que lhes fizera, pois assim interpretava o meu submisso procedimento, não tardaram em dissipar-me essas idéias. De mais a mais, eu considerava-me então obrigado pelas leis da hospitalidade a um povo que me tratava tão dispendiosa e magnificamente. (SWIFT, 1971, p.27)

Vencido esse primeiro e fundamental obstáculo pela personagem, torna-se imprescindível o conhecimento do idioma e dessa forma tem-se a inserção de Gulliver na sociedade Lilibutiana, para logo em seguida conquistar a sua liberdade, mas “liberdade sob certas condições”, que acontece após muitos “memoriais” e “petições”, como bem é colocado no capítulo III da referida obra, onde a personagem se vê obrigada a prestar um extenso e peculiar juramento para assim livrar-se das correntes e finalmente conhecer o país estrangeiro. É a crítica ao sistema burocrático que se mostra nessa passagem. Porém é no capítulo VI que a crítica à política inglesa impera, assim iniciam as observações e comparações entre a Inglaterra e Lilibute feitas por Gulliver, que deixa transparecer em suas palavras o desejo de que o Estado inglês também se

---

<sup>7</sup> A grafia referente ao nome da embarcação está de acordo com a tradução da obra realizada por de Octavio Mendes Cajado, 1971.

fizesse semelhante ao liliputiano no tocante à justiça às relações entre os cidadãos:

Há nesse império algumas leis e costumes muito singulares; e, a não serem tão diretamente contrários aos da minha querida pátria, eu me sentiria tentado a dizer alguma coisa em sua justificação. Fôra apenas de desejar que fôssem igualmente bem executadas. (SWIFT, 1971, p. 56)

No curso de suas observações, a personagem, a princípio, nos faz ciência da eficácia do sistema jurídico liliputiano, onde os crimes contra o Estado são “punidos com a máxima severidade”, nesse sistema acusado e acusador equilibram-se na mesma corda, pois se a inocência do primeiro é provada o segundo “é condenado incontinentemente a uma morte ignominiosa” sendo o inocente recompensado com os bens do falecido e tendo a sua honra restabelecida e proclamada em todo o reino pelo próprio imperador.

Em Lilipute a honestidade do cidadão é tanto louvada como recompensada, isso se o mesmo “[...] apresentar provas bastantes de haver observado rigorosamente as leis do seu país por 73 luas” (SWIFT, 1971, p. 56). Nos seus tribunais, os liliputianos reforçam essa máxima da recompensa e do castigo a partir da efígie da própria justiça, assim esclarece Gulliver:

A imagem da justiça é representada (...) com seis olhos, dois na frente, outros tantos atrás e um de cada lado, que significam circunspeção; uma bolsa de ouro aberta na mão direita, e uma espada embainhada na esquerda, para mostrar que está mais disposta a premiar do que punir. (SWIFT, 1971, p. 57)

Outras virtudes são da mesma forma louvadas como a verdade, a temperança e a moralidade, sendo esta última considerada qualidade maior para que um cidadão venha a ocupar um cargo público e dessa forma servir ao Estado, porém a ingratidão pauta-se como um crime capital, assim raciocinam, segundo o narrador das viagens, os liliputianos: “[...] quem paga com o mal a um benfeitor há de ser, por força, inimigo de todo o gênero humano, do qual não recebeu obrigações; esse homem, por conseguinte não está em condições de viver” (SWIFT, 1971, p. 57).

Um fator também interessante na descrição da sociedade liliputiana, evidenciada pelo Dr. Lemuel Gulliver, diz respeito à educação e também a religiosidade. A primeira se mostra separatista tanto pelo sexo como pela condição social, além de se mostrar presa a um sistema patriarcal. Separados em instituições distintas, nomeadas de “seminários”, meninos e meninas aprendem o que melhor convém a ambos os sexos; ricos e pobres são direcionados para ocupações condizentes aos seus grupos sociais. A religião está centrada no governante que se declara “deputado da providência” e a estes, todos que desempenham um “ofício público” devem honrá-lo, embora pautado na ideia da natureza divina como parte de cada ser, dispensando a igreja como instituição e mediadora com Deus, a mordacidade crítica da obra de Swift, nesse ponto, está marcada como bem esclarece COELHO (2010, p. 123) pelo “humanismo iluminista” que “está evidente, desde o início, na ênfase dada por Swift à Cultura, ao Saber”.

Embora pintado pelo narrador das viagens, o Dr. Lemuel Gulliver, como um Estado evoluído, aos poucos fica claro para o leitor que os governantes de Lilipute em nada diferem dos ingleses, no tocante às injúrias, à inveja e às traições, e são estas ações para com ele que levarão o jovem Gulliver a empreender sua partida/fuga desse exótico reino, encerrando a primeira parte de suas narrativas.

A segunda parte da obra, intitulada “Viagem a Brobdingnag”, vai acontecer dois meses após o seu retorno à Inglaterra, onde nos depararemos com uma personagem bem mais amadurecida, com menos preocupações financeiras e ansiosa por voltar ao mar. Nesta nova aventura, o elemento maravilhoso, marcado pela tempestade, mais uma vez se faz presente, porém o mau tempo não faz naufragar o navio, apenas tira-o do curso jogando toda a tripulação numa ilha/continente<sup>8</sup>, bastante peculiar onde seus habitantes possuem um tamanho descomunal.

No primeiro contato travado entre a tripulação do “Adventure” com um dos habitantes do reino de Brobdingnag, leva todos os marinheiros a empreenderem desesperada fuga, deixando o Dr. Lemuel Gulliver para trás à

---

<sup>8</sup> Na obra, a dúvida acerca da localização de alguns dos lugares visitados, sempre vai se fazer evidente na fala do narrador.

mercê de novos perigos. Nesta nova aventura, percebemos o que COELHO (2010, p. 124) vai classificar como o jogo “com a relatividade dos tamanhos, formas” e “valores” onde a maior arma da personagem para superar os obstáculos, ao ser feito prisioneiro pelos habitantes desse reino, será o seu intelecto e a sua perspicácia, ao contrário do que ocorreu em Lilibute, onde tanto a sabedoria quanto a força lhe foram de grande valia.

Mais uma vez, o Dr. Lemuel Gulliver é feito prisioneiro, dessa vez por um lavrador, após ter sido encontrado no campo e com o passar do tempo torna-se uma atração bastante lucrativa nas principais cidades de Brobdingnag, pois passa a ser exibido inescrupulosamente como espetáculo pelo fazendeiro, assim Gulliver evidencia o infortúnio por que passa:

Os freqüentes trabalhos que eu padecia cotidianamente em poucas semanas me alteraram, de maneira considerável, a saúde; quanto mais ganhava meu amo comigo, tanto mais insaciável se mostrava; eu perdera de todo o apetite e estava quase reduzido a um esqueleto. (SWIFT 1971, p. 95) (sic)

Porém, ao contrário do fazendeiro, sua filha demonstra um comportamento mais nobre, além de amiga torna-se sua cuidadora e quando Gulliver é vendido para a Rainha, a jovem passa a viver com ele na corte. Livre dos abusos sofridos, e com a saúde restituída, o narrador das viagens torna-se parte do conjunto de tesouros do reino, e, convivendo ao lado da realeza, aos poucos vai conhecendo e aprendendo acerca da peculiar sociedade de Brobdingnag.

E é no interior do ambiente real que as críticas de Swift se tornarão evidentes. Mas, vale salientar, que se na pequenez dos liliputianos o autor nos mostrava a mediocridade do estado inglês diante de suas leis, burocracia, o limite entre a honradez e a vilania, além de evidenciar os contrastes das instituições educacionais e religiosa, no gigantismo de Brobdingnag somos levados a perceber a ignorância não do governante deste reino, mas da própria personagem do Dr. Lemuel Gulliver, quando este classifica o pensamento político do rei como atrasado e incivilizado pelo fato do monarca repudiar o uso da força para a coerção e submissão do povo, como também da guerra como

um meio de expansão além do desenvolvimento de um estado bélico. Assim Gulliver evidencia a sua crítica ao reino:

Cumpre, todavia, considerar com muita indulgência um príncipe que vive inteiramente divorciado do resto do mundo e que há de, por força, desconhecer de todo em todo os usos e costumes que prevalecem na maioria das nações; desconhecimento êsse que produzirá sempre muitos preconceitos e alguma estreiteza de idéias, de que nós, os países mais civilizados da Europa, estamos completamente isentos. E seria, com efeito, injusto que as idéias de um príncipe tão distante sôbre a virtude e o vício fôssem apresentadas como padrão para todo o gênero humano. (SWIFT, 1971, p. 123)

No prefácio da tradução brasileira de *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas*, de 1887, Rui Barbosa diz que a sátira na viagem a Brobdingnag “[...] não arremete contra a tática de um partido, mas contra um sistema geral de política, desenhando-se por entre a crítica os contornos ideais de um príncipe patriota e uma organização justa do estado” (Op. cit., p. CCCXI), estrutura bem diferente da Inglaterra de Swift, opressora e injusta.

Nos capítulos VI e VII, da segunda parte das aventuras, Swift trata de mostrar as falhas e os abusos contra os homens por parte de seus governantes a partir do diálogo estabelecido entre Gulliver e o rei de Brobdingnag, quando este solicita ao pequenino viajante que “desse a notícia mais exata possível do governo da Inglaterra” (SWIFT, 1971, p. 117), ao que prontamente a personagem o faz durante várias audiências com o nobre. Todavia, o discurso de Gulliver em louvores exacerbados de sua pátria e vizinhanças causam pouco entusiasmo ao rei, que o julga contraditório e de pouco valor para se fazer imitar, pois trata-se de um mundo cheio de vícios, injustiças e violência, a crítica a todo o Estado inglês é colocada com as seguintes palavras:

A vós que passastes viajando a maior parte da vossa vida, inclino-me a pensar que tendes, até agora, escapado a muitos vícios do vosso país. Mas, pelo que depreendi do vosso próprio relato e das respostas que tão penosamente arranquei e extraí de vós, não posso menos de concluir que a grande maioria dos vossos semelhantes é representada pela mais perniciosa raça de pequenos e odiosos

insetos que a natureza já permitiu rastejassem na superfície da terra.  
(SWIFT, 1971, p. 121)

O amor pela sua pátria é o elemento que leva Gulliver a se deixar trair em suas respostas aos questionamentos do rei, assim justifica ao leitor tal atitude no capítulo VII, “[...] íludi artificialmente muitas das suas perguntas e imprimi a cada ponto um feitio mais favorável do que permitia o rigor da verdade” (SWIFT, 1971, p. 123).

Mais adiante, ainda na tentativa de mostrar os valores de seu povo, o autor das viagens tenta se reconciliar com o nobre governante, fazendo-o ciente do gênio inventivo humano e, de certa maneira, ofertando a ele um dos maiores descobrimentos da humanidade, a pólvora, expondo suas propriedades belicosas e efeitos destrutivos, além de suas vantagens no domínio da população. Isso enleva ainda mais o rei a se horrorizar com os compatriotas de Gulliver, julgando ser esta uma máquina idealizada por “um gênio mau, inimigo do gênero humano”. Embora considere o governante de Brobdingnag como um indivíduo pleno de virtudes, Gulliver não deixa de se espantar com a recusa de tão grande arma. O pensamento do narrador das viagens não deixa de ser aqui contrário aos “padrões de civilização da época” como bem frisa COELHO (2010, p. 123), demonstrando uma ênfase maior à cultura e ao saber. Assim, Gulliver explicita o seu espanto diante do comportamento real:

[...] perder, por um melindroso e desnecessário escrúpulo que para nós, europeus, seria inconcebível, o ensejo de se apoderar do que o teria feito senhor absoluto das vidas, liberdades e fortunas do seu povo! (SWIFT, 1971, p. 125)

Ainda, segundo Rui Barbosa, no prefácio da tradução da obra de Swift, de 1887, o conjunto, ornado pelos elementos da sátira, da ironia e do humor, contidos nas viagens de Gulliver, são construídos num “[...] estilo admirável de precisão, simplicidade e pureza” o que evidencia no autor uma “lucidez crítica (...) realmente extraordinária”, como bem afirma COELHO (2010, p. 123). Da mesma forma que na primeira parte o destino lhe proporciona um retorno para

o lar, tendo a sua casa/caixa<sup>9</sup> arrebatada na praia por uma águia e logo em seguida caindo no mar, Gulliver é salvo por uma tripulação de marinheiros ingleses e dessa forma é levado em segurança para a sua pátria. Proporcionando ao leitor uma pausa para respirar e aguardar por mais uma sequência de aventuras fantásticas.

Essa pausa na narrativa, que é dada ao leitor para se recompor após as grandes emoções vividas, entre capítulos, é uma marca da novelística literária; mas, diferentemente da literatura, tanto no cinema, no teatro quanto na televisão, para se adaptar uma história, segundo HUTCHEON (2013, p.34), é necessário que o ritmo seja transformado e “o tempo comprimido ou expandido”, além de outros recursos estéticos usados para que dessa forma a narrativa possa vir a ser transportada para a mídia alvo. E é acerca da adaptação fílmica de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, como também das nuances do processo de apreensão da obra literária pela mídia cinematográfica que trataremos no tópico seguinte.

## 2.2 As viagens de Gulliver – The tree world of Gulliver, 1960 – filme de Jack Sher baseado na novela de Jonathan Swift – de 1726

Ao contrário da obra literária de Swift, a adaptação para o cinema roteirizada pelo diretor Jack Sher e por Arthur Ross, nos oferece um “ponto de partida” “totalmente transfigurado” como bem coloca HUTCHEON (2013, p. 34) acerca do processo de mudança de uma mídia para outra. Na novela de Swift somos conduzidos a partir dos relatos de Gulliver, desde um breve resumo de sua vida pregressa como estudante até o seu naufrágio e conseqüente chegada à terra de Lilipute; já na versão cinematográfica somos transportados para a pequena cidade portuária de Wapping, no ano de 1699, onde encontraremos um esforçado e quase proeminente Dr. Lemuel Gulliver residindo e clinicando, sendo precariamente abonado pelos seus pacientes, porém não é o jovem doutor que se destaca nos minutos iniciais do filme, mas

---

<sup>9</sup> Em Brobdingnag Gulliver vive em uma luxuosa confortável caixa, construída pelo marceneiro real.

sua noiva a Srta. Elisabeth<sup>10</sup>, que vai seguindo pelas ruas da cidade dirigindo-se para o consultório de seu noivo, ao se deparar com o Capt. Prichard, comandante do *Antelope*, quando este sai do consultório do Dr. Gulliver, travando assim uma discussão com ele, determinada a evitar que o seu noivo siga numa aventura marítima e assim venha a colocar sua vida em risco.

“Fique longe do meu noivo!” diz a personagem enfaticamente ao se dirigir para o Capt. Prichard, “pare de enchê-lo com ideias de fazer fortuna” e, ainda, “ele vai ficar e tomar conta de mim!”. Nessas três falas da personagem, evidenciadas na discussão com Capt. Prichard, percebemos um espaço maior dado à personagem feminina pelos roteiristas, ao contrário da obra literária em que a mesma é silenciada, referenciada apenas como a boa mãe que cuida dos filhos, que acata as decisões do marido e que na sua ausência mantém a família e os negócios em ordem; além de ser a esposa que recebe o marido/companheiro de braços abertos mantendo-se fiel a ele, mesmo depois de uma longa e quase desesperançosa espera, tal qual o mito clássico de Penélope, escrito por Homero.

Porém, é essa passividade feminina que o filme vem a quebrar, além de Elisabeth se posicionar contra a decisão do noivo, em seguir viagem para as Índias, de maneira sutil e misteriosa se imiscui clandestinamente na embarcação sendo descoberta pelos oficiais na noite da fatídica tempestade, fato que causa um desentendimento entre o casal levando-os a discutirem em pleno convés do navio durante o mau tempo; nesse instante uma forte onda lança Gulliver ao mar, deixando-o a deriva, enquanto o navio desaparece em meio ao violento temporal.

Terminada a introdução dessa adaptação fílmica têm início a primeira parte das viagens, em que o jovem doutor vaga exausto pelo litoral de Lilipute deparando-se com dois habitantes dessa ilha/continente vindo a desmaiar logo em seguida e, dessa forma, é feito prisioneiro pelos nativos, na cena clássica em que a personagem é amarrada na praia pelos diminutos liliputianos.

---

<sup>10</sup> Na obra literária a esposa do Dr. Gulliver chama-se “Mary Burton”, durante a realização deste trabalho não foram encontrados explicações dos motivos que levaram tanto o diretor Jack Sher quanto o roteirista Arthur Ross a mudarem o nome da personagem para “Elisabeth”.

Mas é necessário ressaltar, nesse caso, que, diferentemente da obra de Swift e, de certa forma, fugindo do elemento que caracteriza a novelística de aventura, posto anteriormente, o aspecto das adversidades a serem vencidas pela personagem nessa adaptação é completamente anulado. Em detrimento de uma maior agilidade narrativa tal fato é percebível em dois momentos: no primeiro Gulliver e os liliputianos compartilham do mesmo idioma, o inglês, e no segundo momento a confiança conquistada pela personagem quando ainda estava amarrada na praia é substituída por simples troca de palavras e medidas, para que Gulliver venha a ser liberto das amarras e pouco depois realizar o juramento de fidelidade para com a nação de Lilipute. Nesse sentido, podemos compreender que:

Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal (...) a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, “reformatação”. (HUTCHEON, 2013, p. 39, 40)

Dada à complexidade e recursos técnicos da época, na adaptação da referente obra literária, as modificações realizadas tornam-se justificáveis, mas permanência de determinadas passagens da novela se fazem necessárias, ano pela condução da narrativa quanto pelo próprio aspecto icônico da cena construída pelo autor da obra, como por exemplo, o desfile dos liliputianos entre as pernas de Gulliver, a famosa cena do sequestro dos barcos da baía de Blefuscu e a saída de Gulliver do exótico reino dos pequeninos, acontece da mesma forma que na obra literária, em que a personagem estando ciente de um plano para acusá-lo de alta traição Gulliver foge para o reino inimigo e de lá toma posse de um barco, mas nesse momento uma nova transfiguração na obra acontece, em vez de ser salvo por um barco inglês o jovem doutor vai parar na ilha/Continente<sup>11</sup> de Brobdingnag sendo capturado não pelo fazendeiro, mas pela jovem Glumdalclight e imediatamente levado ao castelo do rei e assim torna-se um valioso item a coleção de animais em miniaturas de sua majestade.

---

<sup>11</sup> Idem nota 8, pág. 35

Segue-se, então, uma grande modificação realizada na adaptação; Gulliver reencontra a sua noiva, Elisabeth, vivendo entre a realeza gigante de Brobdingnag após o naufrágio. E é em clima das mil e uma noites que o casal passa a viver maritalmente, depois que o rei realiza a cerimônia, numa casa de bonecas confeccionadas exclusivamente para ambos. Os dias passam e novas intrigas surgem, vindas por parte do alquimista real Makovan. Ódio que aumenta ainda mais, depois que Gulliver cura a Rainha de uma dor de estômago.

Acusado de bruxaria, o jovem doutor é trancafiado em uma gaiola e, em seguida, posto numa arena para lutar contra um crocodilo. Após vencer o combate Gulliver e Elisabeth são salvos por Glumdalclight, a filha do lavrador, que os recolhe e os põe numa cesta e logo fugindo do castelo sendo perseguidos pela realeza e demais nobres. Para evitar que o casal retorne às mãos de seus senhores, a garota deposita a cesta no rio que se encarrega de levá-la até o mar e, numa mistura de sonho e realidade, o casal acorda na praia, próximo a pequena cidade portuária de Wapping, onde toda a aventura teve seu início e juntos partem para casa.

Para HUTCHEON (2013, p. 29) assim “[...] como o processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação”; na verdade, entendemos acerca desse posicionamento que adaptar é também uma forma do leitor contestar a obra, sem fazer com que ela perca o seu “espírito”, já que a mesma passa a lhe pertencer. É de certa forma uma tentativa do adaptador de não desviar do caminho durante o processo de apreensão da obra, para não descaracterizá-la. Foi possível perceber nesse capítulo os muitos caminhos contrários à obra fonte, que o roteirista e diretor Jack Sher em parceria com Arthur Ross realizaram, porém até que ponto tais mudanças podem manter, como bem pontua COELHO (1991, p. 121) a “intencionalidade” do autor? Neste caso a crítica e de que forma esse aspecto é trabalhado na adaptação fílmica? A essas e outras questões tentaremos responder no capítulo seguinte por meio da comparação entre a obra literária e a sua adaptação fílmica finalizando assim este trabalho.

### 3. REFLEXÕES SOBRE DA OBRA LITERÁRIA ÀS VIAGENS DE GULLIVER E DA SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Como postulado anteriormente, a (re)interpretação de uma obra literária para um novo suporte envolve todo um processo de reconstrução que pode acarretar numa proximidade para com a obra fonte ou, em alguns casos, num distanciamento total da mesma. Tal processo da adaptação trata-se, na verdade, de um encontro de dois mundos, o da linguagem literária e o da linguagem dos gestos e expressões usados na dramaturgia.

Como bem argumenta HUTCHEON (2013, p. 10) adaptar é inovar no ato de recontar uma narrativa e, além disso, trata-se também de “ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público”, mas se por um lado compreendemos o processo da adaptação como um encontro de dois mundos, por outro, o resultado deste entrará em choque com um universo de percepções que cada leitor/espectador vai ter acerca da obra fonte, vista como sagrada e, por conseguinte, intocável, pois tal “ajuste” nem sempre será capaz de agradar a todos e, dessa forma, causará, como já posto anteriormente, um conflito, pois de acordo com HUTCHEON (2013, p. 11) “qualquer pessoa que já experienciou uma adaptação (...) possui uma teoria da adaptação, consciente ou não”, sendo assim entendemos que, todos nós temos um pouco do crítico, do roteirista, do adaptador, do diretor e de todos os profissionais que fazem parte do processo da adaptação da mesma forma que, em cada amante do futebol existe um técnico.

Uma teoria da adaptação é uma tentativa de considerar não apenas essa contínua popularidade, mas também a constante depreciação crítica do fenômeno geral da adaptação – em todas as suas várias encarnações midiáticas. Seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto “o original”. (HUTCHEON, 2013, p. 11)

Partindo de tais pressupostos, acerca da teoria da adaptação proposta por HUTCHEON (2013) e outros teóricos, fazendo uso da comparação entre

duas mídias narrativas, neste caso o cinema e a obra literária, foi possível concluir o objetivo deste trabalho que era saber se a crítica política existente *na primeira e na segunda partes da novela literária As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, edição de 1971, traduzida por Octávio Mendes Cajado, *corpus* deste trabalho, se fazem notar em sua adaptação fílmica de 1960, *Os três mundos de Gulliver*, dirigida por Jack Sher e também roteirizada em parceria com Arthur Ross, além de evidenciar qual o real objetivo dessa crítica embutida no filme.

No que concerne à comparação realizada entre a obra literária e sua adaptação fílmica foi possível perceber a existência de uma crítica política e também social, porém, não com a mesma severidade da pena do autor inglês, pois o fato da obra literária e de sua adaptação estarem separadas por quase dois séculos, não impediu que certos temas tratados pelo autor inglês se apagassem por completo.

Em sua obra Swift chama a atenção do leitor para as seguintes questões: a instabilidade entre os reinos europeus e suas guerras, a incapacidade do estado e da sociedade em aceitar e saber conviver com as novas ideologias, a corrupção de nobres e juristas, a frivolidade e libertinagem da nobreza, a banalização da ciência, a opressão política e o poderio bélico das nações colonizadoras. Em suma Swift nos mostra um retrato da sociedade e do estado europeu do séc. XVIII. E tanto o diretor Jack Sher quanto o co-roteirista Arthur Ross se valeram desses temas, atemporais, para compor a adaptação fílmica, no entanto não com a mesma mordacidade de Swift, preferindo se aterem a uma crítica mais do que sutil, aos conflitos ideológicos entre as grandes potências do séc. XX como também ressaltar a luta feminista, pois de acordo com HUTCHEON (2013, p. 33) no processo de transpor uma obra literária para o cinema, o teatro, a TV etc, “os temas talvez sejam os elementos da história mais prontamente identificados como adaptáveis”.

A década de 1960 é particularmente importante para o mundo ocidental: os Estados Unidos entravam com todo o seu poderio na Guerra do Vietnã, envolvendo um grande número de jovens. No mesmo país surgiu o movimento *hippie*, na Califórnia, que propôs

uma forma nova de vida, que contrariava os valores morais e de consumo norte-americanos, propagando seu famoso lema: “paz e amor”. (PINTO, 2010, p, 16)

Ao correlacionarem as desavenças entre o reino de Lilipute e Blefuscu por não concordarem acerca da forma apropriada de se quebrar um ovo, onde para os liliputianos o ovo deve ser quebrado pela ponta mais fina, já para os seus vizinhos este deve ser violado pela ponta mais grossa. No filme, tanto Sher quanto Ross, diretor e roteirista, fazem uma alusão mais do que clara nessa passagem as ideologias conflitantes entre os Estados Unidos da América e a antiga potência da U.R.S.S. numa época marcada pela guerra fria e pelo conflito no Vietnã; nesse caso, no primeiro momento do filme, o Dr. Gulliver se mostra como a voz da razão, sábia, apaziguadora, contestadora que tenta evitar um derramamento de sangue entre os dois reinos visitados por ele. Essa atitude diplomática da personagem, diferentemente da obra literária, pode ser evidenciada na adaptação fílmica, no momento em que o Dr. Gulliver propõe uma solução para resolver o conflito dizendo: “Majestade, não é preciso guerra ou prisões. Faça um acordo. Todos podem abrir o ovo pelo meio”, o imperador demonstrando espanto pela sugestão toma um ovo em suas mãos e tenta proceder como lhe foi sugerido, mas fracassa, insultando o seu gigantesco visitante de “selvagem”, além de exclamar ser impossível quebrar o ovo pelo meio. Mas o espectador pode perceber que para realizar tal feito com o ovo se faz necessária à prática diária, o que da mesma forma podemos aludir à tentativa de se manter a paz no mundo com o uso da diplomacia. Assim o Dr. Gulliver propaga o lema hippie da não violência ao contrário do imperador que valoriza a justiça e por conseguinte o castigo desprezando as leis, este também é um outro ponto que diverge da obra fonte, na qual o lema da justiça pauta-se muito mais na premiação do cidadão honesto e justo do que na punição do mesmo, que é na maioria dos casos, a morte.

Um outro exemplo evidente desta contestação na adaptação fílmica em relação tanto a política da época quanto aos governantes, pode ser observada na passagem do Dr. Gulliver pelo reino de Brobdingnag, em que os seus gigantescos governantes, ao contrário da obra fonte, são retratados como seres indiferentes para com a razão e as novas ideias, presos ao pensamento

medieval onde os fenômenos naturais e físicos eram explicados a partir de um imaginário místico religioso, tomemos o seguinte diálogo do filme realizado entre o Dr. Gulliver e o Alquimista real Makovan:

Makovan: O que você era em seu país?

Gulliver: Eu era um doutor.

Makovan: Um doutor de bruxaria

Gulliver: Não, Makovan, um doutor do corpo.

Latir pra lua ou sacudir um gato  
não cura uma dor de bexiga.

(Os três mundos de Gulliver, 1960, Dir. Jack Sher. Tempo 01:08:44)

No país de Brobdingnag, Gulliver sempre será visto como um bruxo perverso que sabe curar as dores de estômago da rainha e que também é capaz de ganhar descaradamente do rei em uma partida de xadrez, deixando-o furioso e sendo o monarca, considerado pela própria esposa como um rei pouco inteligente e “um mau perdedor”, nas entrelinhas. Evidenciar numa alegoria que novas ideias e a razão são formas sensatas de se conduzir um sociedade faz parte da obra alegórica de Swift e que de certa forma se encaixa no contexto da guerra fria, onde homens sensatos e de novas ideias: políticos, acadêmicos, cientistas, líderes estudantis etc, tentavam vencer as tensões no mundo não apenas com a diplomacia, mas com a mobilização da sociedade, mostrando que todos faziam parte do mesmo mundo e que tinham o direito tanto de opinar na política do mundial, quanto a exigir e viver sem a ameaça de uma guerra. A princípio a única voz que diverge da realeza é a da jovem Glumdalclitch, cuidadora de Gulliver, quando reclama da ganância e do descaso do rei para com as crianças, e nesse caso vou me valer do clichê de que elas são “o futuro do mundo”, sendo assim, a crítica, nesse ponto que se faz a tensão mundial na década de 60, diz respeito à usurpação do direito de um futuro para as crianças, direitos que sempre foram comprometidos em diversos momentos da história humana, tais como: as revoluções industriais, a primeira e a segunda grande guerra etc; e, assim discutem a jovem cuidadora de Gulliver e o Rei:



Gulliver: Do contrário rirão de nós. E quando cansarem de rir vão enjoar. Então vão parar de rir. E como é só pra isso que estamos aqui, vão se livrar de nós.

(Os três mundos de Gulliver, 1960, Dir. Jack Sher. Tempo: 01;10:57)

O segundo momento ocorre na cena final do filme, mais uma vez divergindo da obra fonte, centrada no diálogo entre o jovem casal, precisamente na chegada do Dr. Gulliver e de sua noiva ao litoral da Inglaterra após terem empreendido uma fantástica fuga do reino de Brobdingnag. Dentro da cesta de costura da jovem Glumdalclitch, nesse diálogo reflexivo fica evidente que o amor deve prevalecer e se fazer florescer acima de todos os conflitos causados pela insensatez do homem, é o discurso hippie mais uma vez aqui evidenciado, como assim podemos perceber em um trecho do filme:

Elisabeth: Isso foi um sonho?

Gulliver: Tão real quanto qualquer coisa que pensemos.

Elisabeth: Mas e os gigantes. E se os gigantes voltarem?

Gulliver: Eles estão sempre conosco,

os gigantes e os liliputianos. Dentro de nós.

Seu mundo terrível esperando para tomar nossas vidas.

Esperando que cometamos um erro. Para serem egoístas de novo.

Elisabeth: Como podemos suportar isso?

Como poderemos viver com esse medo?

Gulliver: Com amor. Como Glumdalclitch fez.

Elisabeth: Glumdalclitch. O que aconteceu com ela?

Gulliver: Ela está esperando para nascer.

Elisabeth: Sim.

(Os três mundos de Gulliver, 1960, Dir. Jack Sher. Tempo: 01: 32: 20)

A segunda temática observada na adaptação fílmica de Swift, os *três mundos de Gulliver*, 1960, e que também diverge da obra fonte, diz respeito ao espaço concedido à mulher, como já evidenciado anteriormente, numa época de grandes tensões políticas onde a mulher lutava pelo seu espaço na sociedade, luta que teve seu início, segundo PINTO (2010, p. 15) “a partir das últimas décadas do século XIX quando as mulheres, primeiro na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles que se popularizou foi o direito ao voto”.

Ainda, segundo a autora, essa é considerada a “primeira onda do feminismo” e que vai perder sua força na década de 30, porém a segunda onda emerge na década de 60 renovada, tomando parte da efervescência cultural daquela época e permitindo que se estabelecesse um diálogo entre os sexos. Vale aqui ressaltar o seguinte ponto, enquanto a adaptação fílmica dirigida e roteirizada por Jack Sher em parceria com Arthur Ross critica de forma sutil as potências bélicas e toda a tensão global gerada por suas ideologias divergentes, na década de 60, a bandeira feminista é agitada de forma clara pela personagem de Elisabeth, esposa do Dr. Lemuel Gulliver,

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2010, p. 16)

Mary Burton e Elisabeth são a mesma personagem, porém duas mulheres em mundos opostos, embora não exista uma explicação do porquê da mudança do nome da personagem na adaptação fílmica resta-nos uma possibilidade incerta acerca deste fato, já que estamos tratando de observar a voz feminina na obra literária e na adaptação fílmica. Ideologicamente falando, existe uma carga de significado em ambos os nomes, segundo GREEM (apud GARDNER 2000, p. 272) “Mary Ann era na época”, séc. XIX, “um eufemismo britânico para “criada”” o que nos mostra, de certa forma, uma co-relação com o perfil da personagem literária, uma mulher presa aos valores patriarcais de esposa obediente e fiel, que fica em casa a espera do marido enquanto ele viaja pelo mundo em busca de riquezas, quadro comum do séc. XVIII.

Já o segundo nome representa uma mulher forte, destemida como o foi Elisabeth I, rainha da Inglaterra e da Irlanda, que lutou contra a hegemonia masculina no governo inglês. Assim se mostra a personagem de mesmo nome na adaptação fílmica, tentando determinar as ações do marido, controlando suas escolhas profissionais, financeiras e pessoais, atitudes ousadas para uma

esposa inglesa oitocentista, em uníssono com a mulher da década de 60, que lutava pelo seu espaço no mercado de trabalho, no casamento, na política etc.

Mary e Elisabeth apenas concordam em um único ponto, na manutenção da instituição familiar e com todos os seus elementos: filhos, posição social, estabilidade profissional e financeira. Na obra literária não há espaço para o amor, tal elemento é substituído pela devoção e respeito da esposa, que chega com um dote de “400 libras”, SWIFT (1972, p.23), cuja união permite a inserção do marido, e futuro médico, na sociedade inglesa como um indivíduo respeitado. Vale salientar aqui que tanto na primeira quanto na segunda partes da obra de Swift, aqui discutidas e por conseguinte *corpus* deste trabalho, não são encontradas descrições acerca de Mary Burton, o leitor infere sobre a personagem, no tocante ao seu temperamento, apenas nos momentos de regresso do Dr. Gulliver, trata-se de uma mulher dócil, compreensiva, e hábil na administração da propriedade e na educação dos filhos, além de fiel.

Na adaptação fílmica é concedido um breve espaço para o amor, já que é este o sentimento que deve se fazer presente em um mundo em conflito como bem afirma a palavra de ordem da contracultura da época “faça amor, não faça guerra”. Elisabeth é vista pelo espectador como uma mulher determinada a lutar pelo homem que ama não apenas para que o mesmo venha a se firmar como um médico de sucesso, mas também no tocante a proteger a sua vida, para isso não se intimida em discutir com o capitão Pichard logo no início do filme<sup>12</sup> e de naufragar ao lado do noivo, permanecendo desaparecida da história até a segunda parte do filme, que acontece no reino de Brobdingnag. Elisabeth resurge na narrativa fílmica um pouco mais dócil, um tanto fútil, mas não completamente subserviente, como bem acontece na obra literária. Em seu tempo, Jonathan Swift evidenciou as problemáticas de uma sociedade politicamente e socialmente conturbada, valendo-se de uma vilipendiosa abordagem crítica, Jack Sher e Arthur Ross buscaram nessa mesma pena do escritor inglês expor questões ainda maiores, na verdade de cunho global e ambos, mesmo distantes por quase dois séculos

---

<sup>12</sup> Ver p.40

tentaram mobilizar seus iguais, fazendo-os refletir como cidadãos do mundo e como agentes transformadores da humanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de conclusão de curso teve como objetivo principal observar se o discurso político, acompanhado de um teor satírico, que permeia a novela *As Viagens de Gulliver* [Gulliver's Travels], de Jonathan Swift, edição de 1971, traduzida por Octávio Mendes Cajado se fazem presentes na adaptação fílmica intitulada *Os Três Mundos de Gulliver* [The 3 Worlds of Gulliver], 1960, direção de Jack Sher, *corpus* desse trabalho, além de evidenciar o real direcionamento do mesmo. Para atingir o objetivo deste trabalho, foi realizada uma comparação entre as duas primeiras partes da referente obra literária e da sua adaptação fílmica, escolhida por se tratar de uma adaptação cinematográfica que mantém uma proximidade histórica com a obra literária no tocante ao tempo e ao espaço, a Inglaterra do séc. XVIII, evitando dessa forma diversas digressões estéticas que poderiam comprometer e dificultar o presente trabalho.

No curso da presente pesquisa, foi exposto todo um conjunto de elementos e discussões que norteiam a teoria da adaptação como também o ato de conhecer os diferentes espaços midiáticos que se valem da narrativa e dessa forma possibilitar um entendimento maior das entrelinhas existentes não apenas no processo de transposição de uma obra para um novo suporte narrativo, mas da própria obra transmutada.

No decorrer da análise entre a obra literária e a sua versão fílmica, citadas acima, ficou evidente a existência de uma relação de proximidade entre ambas no que se refere à criticidade político social, porém com níveis de abordagens diferenciados.

No que diz respeito à adaptação fílmica, vista por muitos teóricos como uma nova obra com graus distintos de fidelidade para com a obra fonte, foi possível identificar o principal foco da matéria crítica, compartilhada e transmutada para a década de 60, a guerra fria e as grandes potências políticas fomentadoras do conflito. Da mesma forma também foi destacada uma defesa explícita ao discurso feminista tão marcante na época. Além de ser

evidenciada a relação de valores semânticos nos diferentes nomes da esposa do Dr. Lemuel Gulliver, possibilitando novas discussões.

## REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. *Estudos comparados em literatura e cinema: alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica*. Coleção Pós Letras, 2012. Estudos Comparados. Análises de narrativas literárias e fílmicas. PPGL UFPB. Editora Universitária, UFPB.

BARCINSKI, André. Psicose. *O diretor de Gênio Indomável transforma uma idéia absurda e recria o maior clássico de Alfred Hitchcock*. Revista SET, São Paulo, v. 13, n. 1, edição 139, p. 16-23, jan. 1999.

BLACKMORE, Susan. *Meme, Myself, I* [Meme, eu mesmo eu] 1999. Tradução de Ligia Amorese. Disponível em <http://www.genismo.com/memeticatexto4.htm>. Acessado em: 13 dez. 2014.

BRANDÃO, Cristina. *Processos de adaptação de obras literárias para o cinema e televisão*, 2000 – Faculdade de Comunicação/UFJF.

BRANDÃO, Liv. *Psicose, o livro que fisgou Hitchcock é relançado no Brasil*. O GLOBO, 14 de ago. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/psicose-livro-que-fisgou-hitchcock-relancado-no-brasil-9511396>. Acesso em: 13 dez. 2014.

BUSATTO, Cléo. *A contação de histórias no século XXI: Um encontro mediado pelo suporte digital*, 2006. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/Educadores/Artigos/PDF/AContHistsecXXI.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2014.

CARROLL, Lewis. *Alice: As aventuras de Alice no País das maravilhas e Através do Espelho*. Trad. Maria Luiza de A. Borges. Introdução e notas Martin Gardner. Zahar, Rio de Janeiro, 2013.

COCO, Pina. *O livro é melhor do que o filme?* IN: Revista O Percevejo Ano 8. n. 9 Departamento de Teoria do Teatro – UNIRIO – 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 2010.

GARRET, Almeida. *Romanceiro obra Completa* Disponível em: <http://www.projetolivrolivre.com/> Acesso 13 dez. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. [Tradução de André Cechinel]. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

MACHADO, Carla Silva. *Mulan: da canção chinesa à produção da Disney – possíveis discursos sobre gênero e identidade*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384188227\\_ARQUIV\\_O\\_artigofazendogenero.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384188227_ARQUIV_O_artigofazendogenero.pdf). Acesso em: 13 dez. 2015.

MARTINS, Fátima Alice. *A aventura de Georges Méliès dans la lune*. Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais, UFG. V. 6, N. 1, Jan./Jun. 2003, p. 99 – 107. Disponível em: <http://www.revista.ufg.br/index.php/fchf/aerticle/view/708> Acesso em 01 mai. 2015.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Feminismo, Historia e Poder*. IN: Rev. Sociologia e Política., Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/rsp/article/view/31624> Acesso em 17 abr. 2016.

RESENDE, Vânia Maria. *Literatura infantil & juvenil. Vivências de leitura e expressão criadora*. São Paulo. Editora Saraiva, 2ª edição, 1997.

SCHERMACK, Keila de Quadros. *A contação de histórias como arte performática na era digital: convivência em mundos de encantamento*. 2011. Disponível em: [http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S10/keilasc\\_hermack.pdf](http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S10/keilasc_hermack.pdf). Acesso em: 13 dez. 2015.

SEIXAS, Raul; Prelúdio. In: SEIXAS, Raul. *Eu Raul Seixas*. São Paulo: PolyGram, gravado em 1982, lançado em 1991. LP. Faixa 9.

SILVA, Anabela Maria Malta P. da. *A Donzela Guerreira Confluências Literárias*. Dissertação de mestrado, Estudos Literários, Culturais e Interartes da FLUP - Faculdade de Letras do Porto, 2010. Disponível em: <http://repositorio->

[aberto.up.pt/bitstream/10216/55535/2/TESEMESANABELASILVA000125637.pdf](http://aberto.up.pt/bitstream/10216/55535/2/TESEMESANABELASILVA000125637.pdf). Acesso em: 14 dez. 2014.

SILVA, Gustavo de Castro e. MARCONDES, Ciro Inácio. COSTA, André Gonçalves. *Afetos do olhar: cinema, fantasia e encanto*. Congresso internacional. Fantasia e crítica. Caderno de textos. UFMG, 2012. Disponível em: <http://www.abrestetica.org.br/abrestetica/Fantasia&Critica.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2015.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. *Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária*. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Anu. Lit., Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 16 dez. 2014.

SMIIRKOFF, Marcos. *O segredo de Mary Reilly*. Revista SET, São Paulo, v. 10, n. 11, edição 113, p. 65, nov. 1996.

STAM, Robert. A Literatura através do cinema. *Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver a Terras Desconhecidas*. [Tradução de Carlos Jansen]. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1887. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ObrasCompletasRuiBarbosa&pasta=Vol.%20XIV%20%281887%29\Tomo%20I&pesq=> Acesso em 21 de maio 2015.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. [Tradução de Octavio Mendes Cajado]. 1ª ed. Pôrto Alegre: Editora Globo S. A., 1971.

ZILBERMAN, Regina. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo. Editora Ática, 1987.

### **Filmografia:**

“Os Três Mundos de Gulliver” direção de Jack Sher. Produção de Charles H. Schneer. Columbia Pictures, 1960, DVD.