



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**  
**PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

**PERCURSOS TRADUTÓRIOS DE TRÊS TRADUÇÕES EM  
PORTUGUÊS DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND***

**MICLA CARDOSO DE SOUZA**

**BRASÍLIA**  
**2009**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**  
**PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

**PERCURSOS TRADUTÓRIOS DE TRÊS TRADUÇÕES EM  
PORTUGUÊS DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND***

**MICLA CARDOSO DE SOUZA**

**BRASÍLIA**  
**2009**

MICLA CARDOSO DE SOUZA

**PERCURSOS TRADUTÓRIOS DE TRÊS TRADUÇÕES EM  
PORTUGUÊS DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND***

Dissertação de mestrado apresentada  
como requisito parcial à obtenção do  
grau de Mestre em Lingüística Aplicada  
pelo Programa em Pós-Graduação em  
Lingüística Aplicada da Universidade de  
Brasília.

Orientadora:  
Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion

**Brasília**

**2009**

S719p

Souza, Micla Cardoso de.

Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's adventures in wonderland. / Micla Cardoso de Souza. – Brasília, 2009.

xiii, 209 f. ; il. : 30 cm.

Orientador(a): Válmi Hatje-Faggion

Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2009.

1. Literatura comparada. 2. Tradução literária. 3. Intertextualidade. 4. Cultura. 5. Reescritura. I. Hatje-Faggion, Válmi. II. Título.

CDU 82.035

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Válmí Hatje-Faggion  
Universidade de Brasília (UnB)

Orientadora



---

Professora Doutora Sara Viola Rodrigues  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Examinadora Externa



---

Professora Doutora Cynthia Ann Bell dos Santos  
Universidade de Brasília (UnB)

Examinadora Interna

---

Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa  
Universidade de Brasília (UnB)

Suplente

Brasília, 27 de março de 2009

## DEDICATÓRIA

A Deus, que me capacitou  
para dar mais este passo.

À minha família e amigos, pela paciência e apoio  
enquanto estava concentrada neste projeto.

Aos meus professores de mestrado, que me orientaram  
e prepararam para este trabalho e os próximos que hão de vir.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo.

Ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília, pela oportunidade de aprofundar meus estudos na área de tradução.

A CAPES, pelo incentivo que permitiu uma dedicação integral à minha dissertação.

A minha orientadora, Professora Válmi Hatje-Faggion, pelas orientações valiosas, pelo apoio constante e carinho.

Aos professores da banca, Sara Viola Rodrigues, Cynthia Ann Bell dos Santos e Germana Henriques Pereira de Sousa por aceitarem nosso convite.

Ao Ivan Pinheiro Machado, editor da L&PM Editores, por se disponibilizar a responder às minhas questões.

Ao Cláudio Willer da Revista Agulha, que indicou o contato do Ivan.

À tradutora Rosaura Eichenberg, por sua importante contribuição.

A Mariana Zahar, editora da Jorge Zahar Editor, pelas elucidações em relação à edição anotada da história de Alice.

À tradutora Maria Luiza X. de A. Borges, por sua colaboração vital.

Ao Paulo Lima do Balaio de Notícias, por intermediar meu contato com Ana Maria Machado.

À escritora Ana Maria Machado, por sua participação ímpar.

Aos professores do mestrado, que abriram minha mente para novos horizontes.

Aos colegas do mestrado, que se tornaram grandes amigos.

Aos meus pais, que apontaram esse caminho.

À minha irmã, que me acompanhou nesse processo.

A todos que participaram de uma ou outra maneira na realização deste trabalho.

“Aprender é a única coisa que a mente nunca se cansa,  
nunca tem medo e nunca se arrepende”.  
Leonardo Da Vinci

## RESUMO

A atividade tradutória não ocorre apenas ao se passar um texto de uma língua para outra. Apesar de o aspecto lingüístico ser fundamental, há inúmeros outros fatores envolvidos, dentre eles o contexto de produção e os agentes institucionais. Muitas vezes, uma tradução é criticada sem se conhecer o contexto em que surgiu. Por isso, estar ciente dos elementos e agentes responsáveis por elaborá-la e moldá-la (normas) é imprescindível para se entender melhor porque um texto foi traduzido de uma determinada maneira. Os percursos tradutórios variam conforme os propósitos implícitos na seleção, produção e publicação de uma dada tradução. Isso é visivelmente perceptível quando se leva em consideração as várias traduções de um mesmo texto. Fundamentando-se nessas colocações, o objetivo desta dissertação é demonstrar como uma mesma obra pode ser traduzida de inúmeras maneiras ao passar de um sistema literário para outro. Para tanto, foram selecionadas três traduções diferentes para o português da obra *Alice's adventures in wonderland* de Lewis Carroll, que já foi (re-) traduzida e publicada diversas vezes no Brasil. As três traduções escolhidas para indicar as possíveis estratégias tradutórias adotadas em cada caso, conforme os perfis de suas editoras e tradutoras, são as seguintes: “Alice no país das maravilhas” da L&PM Pocket, publicada em 1998 e traduzida por Rosaura Eichenberg e Ísis Alves; “Alice: edição comentada” da Jorge Zahar Editor, publicada em 2002, traduzida por Maria X. de A. Borges; e “Alice no país das maravilhas” da Editora Ática, publicada em 2006, traduzida por Ana Maria Machado. O modelo teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) serve de ponto de partida para fornecer uma visão panorâmica das três traduções e seu respectivo texto de partida. Além disso, por se tratar de uma obra imbricada de aspectos culturais da cultura de língua inglesa, presentes na narrativa por meio da intertextualidade materializada principalmente em alusões, trocadilhos e paródias, esses tópicos também integram a leitura comparativa, que tem por base pressupostos teóricos de autores como Kristeva (1969), Lefevere (1992), Newmark (1988), Hermans (1988) e Aixelá (1996). Os dados indicam que, apesar das semelhanças entre as traduções, os textos traduzidos apresentam diferenças e peculiaridades quando se observa os públicos previstos e os participantes envolvidos no processo tradutório.

**Palavras-chave:** teoria dos polissistemas, reescritura, cultura, intertextualidade, literatura comparada.

## ABSTRACT

The translation activity does not only occur when a text is passed from one language into another. Even though the linguistic aspect is fundamental, there are several other factors involved, amongst them the context of production of a text and its institutional agents. Many times, a translation is criticized without knowledge of the context in which it was produced. Therefore, being aware of the elements and agents responsible for elaborating and shaping it (norms) is essential for a better understanding of why a text was translated a certain way. The translation paths vary according to the implicit purposes involved in the selection, production and printing of a certain translation. This is visibly noticed when several translations of a same text are taken into account. Based on these aspects, the objective of this paper is to demonstrate how a same text can be translated in numerous ways when passing from one literary system into another. With this purpose, three different translations of Lewis Carroll's story "Alice's adventures in wonderland", which was (re)translated and published in Brazil several times, were selected. The three translations chosen to indicate the possible translation strategies adopted in each case, according to the profile of the publishers and translators are the following: *Alice no país das maravilhas* published by L&PM Pocket in 1998 and translated by Rosaura Eichenberg and Ísis Alves; *Alice: edição comentada* published by Jorge Zahar Editor in 2002, translated by Maria X. de A. Borges; and *Alice no país das maravilhas* published by Editora Ática in 2006, translated by Ana Maria Machado. Lambert and Van Gorp's (1985) theoretical model for literary translation description offers a panoramic view of the three translations and their source text. Furthermore, since Carroll's story is characterized by cultural aspects of the English language, present in the narrative by means of intertextuality, mainly allusions, word puns and parodies, these topics are also part of the comparative reading, which is based on authors, such as, Kristeva (1969), Lefevere (1992), Newmark (1988), Hermans (1988) and Aixelá (1996). The data collected indicate that, in spite of similarities between translations, the translated texts have their own differences and peculiarities when the expected public and people involved in the translation process are taken into account.

**Key-words:** polysystem theory, rewriting, culture, intertextuality, comparative literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1. O POLISSISTEMA CULTURAL, O SISTEMA LITERÁRIO E A LITERATURA TRADUZIDA.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Teoria dos polissistemas.....</b>	<b>14</b>
1.1.1 Fundamentos.....	14
1.1.2 Do conceito de sistema ao polissistema.....	16
1.1.3 O polissistema cultural.....	18
1.1.4 As tensões do sistema literário.....	21
1.1.5 O sistema literário.....	23
1.1.6 A literatura traduzida como sistema.....	26
<b>1.2 A literatura traduzida.....</b>	<b>28</b>
1.2.1 Normas.....	29
1.2.2 Patronagem.....	33
1.2.3 Reescritura.....	35
1.2.4 Manipulação.....	37
1.2.5 Teoria do <i>Skopos</i> .....	39
<b>2. ASPECTOS LINGÜÍSTICO-CULTURAIS E CONTEXTUAIS DA TRADUÇÃO.,.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1 Contexto histórico-cultural da tradução.....</b>	<b>42</b>
<b>2.2 Contexto lingüístico-cultural da tradução.....</b>	<b>46</b>
2.2.1 Intertextualidade.....	48

2.2.1.1 Alusões.....	52
2.2.1.2 Paródias.....	57
2.2.1.3 Trocadilhos e <i>nonsense</i> .....	59
<b>2.3 A presença discursiva dos tradutores e outros agentes institucionais no processo tradutório.....</b>	<b>60</b>
2.3.1 Paratextos.....	62
2.3.1.1 Prefácios.....	63
2.3.1.2 Notas.....	64
<b>3. TRÊS TRADUÇÕES DE ALICE PARA O PORTUGUÊS – ASPECTOS GERAIS.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1 Das traduções de Alice no Brasil às três traduções selecionadas.....</b>	<b>67</b>
<b>3.2 Editoras e seus princípios norteadores.....</b>	<b>70</b>
3.2.1 L&PM Editores e a L&PM Pocket.....	70
3.2.1.1 L&PM Pocket e a tradução de “Alice no país das maravilhas.....	74
3.2.2 Jorge Zahar Editor.....	75
3.2.2.1 Jorge Zahar Editor e a tradução de “Alice: edição comentada”.....	77
3.2.3 Editora Ática.....	78
<b>3.3 As três tradutoras – uma apresentação.....</b>	<b>80</b>
3.3.1 Rosaura Eichenberg – L&PM Pocket.....	80
3.3.1.1 Eichenberg e a tradução de “Alice no país das maravilhas”.....	82
3.3.2 Ísis Alves – L&PM Pocket.....	83
3.3.3 Maria Luiza X. de A. Borges – Jorge Zahar Editor.....	83
3.3.3.1 Borges e a tradução de “Alice: edição comentada”.....	85

3.3.4 Ana Maria Machado – Editora Ática.....	86
3.3.4.1 Machado e a tradução de “Alice no país das maravilhas” .....	88
<b>3.4 Três traduções selecionadas – uma visão panorâmica segundo Lambert e Van Gorp.....</b>	<b>91</b>
3.4.1 Dados preliminares.....	91
3.4.2 Macro-estrutura.....	102
3.4.3 Micro-estrutura.....	107
3.4.4 Contexto sistêmico.....	111
<b>4. ALICE EM TRÊS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS – OUTROS ASPECTOS.....</b>	<b>116</b>
<b>4.1 A tradução de aspectos culturais e intertextuais.....</b>	<b>116</b>
4.1.1 Intertextualidade.....	116
4.1.1.2 Alusões.....	117
4.1.1.2.1 Nomes.....	117
4.1.1.2.2 Títulos.....	125
4.1.1.3 Paródias.....	129
4.1.1.4 Trocadilhos e <i>nonsense</i> .....	149
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>163</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>170</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>187</b>
Anexo A – Entrevista com Ivan Pinheiro Machado.....	188
Anexo B – Entrevista com Rosaura Eichenberg.....	191
Anexo C – Entrevista com Mariana Zahar.....	194

Anexo D – Entrevista com Maria Luiza X. de A. Borges.....	196
Anexo E – Entrevista com Ana Maria Machado.....	198
Anexo F – Capa L&PM Pocket.....	201
Anexo G – Capa Jorge Zahar Editor.....	202
Anexo H – Capa Editora Ática.....	203
Anexo I – Folha de rosto L&PM Pocket.....	204
Anexo J – Folha de rosto Jorge Zahar Editor.....	205
Anexo K – Folha de rosto Editora Ática.....	206
Anexo L – Contracapa L&PM Pocket.....	207
Anexo M – Contracapa Jorge Zahar Editor.....	208
Anexo N – Contracapa Editora Ática.....	209

## INTRODUÇÃO

[...] a tradução não trata apenas de palavras, mas de textos em situações<sup>1</sup> (SNELL-HORNBY, 1988:131).

Charles Lutwidge Dodgson, conhecido mundialmente por seu pseudônimo<sup>2</sup> Lewis Carroll<sup>3</sup> (1832-1898), foi um vitoriano “reservado, acadêmico nato, clérigo irrepreensível [...] – conservador, formal, controlado [...] o protótipo de sua época e sua classe [...]” (COHEN, 1998:239). Segundo o *Britannica online encyclopedia*<sup>4</sup>, um homem de vários talentos: fotógrafo, especialista na teoria da lógica, matemático e escritor inglês.

Durante toda a sua trajetória, foi dotado por um espírito criativo. Quando pequeno, já escrevia poemas e histórias em casa e na escola. Depois, ao adentrar a faculdade, além dos textos que já produzia, começou a publicar, também, nesse meio. Discorreu sobre temas relacionados à matemática, publicando livros sobre geometria e determinantes, e distribuiu panfletos sobre assuntos afins na universidade de Oxford, na Inglaterra.

Seu reconhecimento como autor renomado, contudo, veio apenas com outro tipo de texto, as obras literárias. Seu primeiro sucesso foi *Alice’s adventures in wonderland*<sup>5</sup> (1865) cuja fonte principal de inspiração foi a jovem menina Alice, uma das filhas de Henry Liddell, reitor de Oxford, faculdade que Carroll freqüentara e, em que mais tarde, lecionara. Em seguida, o autor publicou, também, a continuação dessa sua narrativa, *Through the looking glass* (1871), o poema *The hunting of the Snark* (1876), e a história *Sylvie and Bruno* (1889).

---

<sup>1</sup>[...] *translation is not merely a matter of words, but of texts in situations* (SNELL-HORNBY, 1988:131). Todas as traduções desta dissertação são de minha autoria.

<sup>2</sup> Conforme Cohen (1998:349-350), Charles trocou seu nome porque não temia que se os críticos soubessem que ele e “Lewis Carroll eram a mesma pessoa [...] poderiam receber com indiferença suas obras de matemática; de fato algumas resenhas de seus livros sérios assumiam um tom frívolo quando o autor ligava os dois nomes”.

<sup>3</sup> Para saber mais sobre o autor e sua obra vide “Lewis Carroll: uma biografia” da Editora Record.

<sup>4</sup> <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/97087/Lewis-Carroll>>.

<sup>5</sup> Também conhecida por seu título reduzido, *Alice in wonderland*.

Apesar de essas obras também terem tido uma boa repercussão no cenário inglês, as mais notórias sempre foram as de Alice, principalmente o primeiro livro. Essa narrativa começou a ser contada no dia 4 de julho de 1862 quando Carroll e seu amigo Robinson Duckworth, membro da *Trinity College*<sup>6</sup>, levaram as irmãs Lorina, Alice e Edith Liddell para uma expedição no rio. Foi durante esse passeio de barco que Carroll deu asas a sua imaginação:

aconteceu naquela “tarde dourada” do verão de 1862. As circunstâncias eram ideais: [Carroll] estava [...] na companhia das três irmãs Liddell, que tinham entre oito e treze anos, e Duckworth [...] Lá, sozinhos [...] isolados no mundo do bote, auto-suficientes, longe de família, governanta, sociedade, dever, estavam unidos por suas brincadeiras, por sua jovialidade e seu riso espontâneo. “Conte uma história”, ordenaram as pequenas sacerdotisas. E assim, ali mesmo, [...] criou a fábula da menina que cai na toca do coelho (COHEN, 1998:159).

Foi esse o cenário que inspirou Carroll a narrar a história que, mais tarde, se tornaria um grande sucesso da literatura infantil. Criava-a enquanto contava. Na época, seu amigo Duckworth lhe perguntara: “Dodgson, esta fábula é improvisada?”, ao que respondeu: “sim, estou inventando à medida que conto” (COHEN, 1998:121). Assim, por meio do improviso, é que a aventura de Alice no país das maravilhas foi sendo elaborada.

Alice gostou tanto do que ouviu nesse dia que insistiu para que Carroll escrevesse a história para ela e suas irmãs. No entanto, apenas cerca de dois anos depois é que o autor finalmente conseguiu terminar todo seu manuscrito, incluindo ilustrações de próprio punho. Durante esse tempo, mostrou seu esboço para alguns de seus amigos que o incentivaram a publicar a história (COHEN, 1998:162). Com esse estímulo, Carroll saiu à procura de uma editora. Em um jantar na casa de seu amigo Thomas Combe, conheceu o editor Alexander Macmillan, dono da editora Macmillan, que concordou em publicá-la. “As vendas começaram modestas, e então dispararam. A legião de admiradores foi ampliando-se [...] e [Carroll] nunca viu o livro sair de catálogo” (COHEN, 1998:167).

---

<sup>6</sup> Em Oxford e, mais tarde, cômego de Westminster (CARROLL, 2002:7).

Desde então, esse autor tem sido considerado um dos maiores escritores ingleses, versado em obras literárias, um gênio da Era Vitoriana<sup>7</sup> (1837-1901), de acordo com o *site*<sup>8</sup> da BBC (*British Broadcasting Corporation*). Suas histórias, principalmente a primeira narrativa sobre Alice, estão entre os livros mais lidos pelos britânicos. Uma lista compilada a partir de uma pesquisa iniciada no ano de 2003 corrobora com esse dado (vide artigo *The big read* no *site*<sup>9</sup> do BBC). Atualmente, suas obras, traduzidas e adaptadas para o cinema, divertem milhões ao redor do mundo<sup>10</sup>, tornando-se clássicos da literatura universal.

Todo esse êxito, no entanto, tem um motivo. Carroll introduziu um tipo inovador de história infantil com *Alice's adventures in wonderland*. Na sua época, grande parte das histórias era escrita, não com o objetivo de entreter, mas para instruir. De acordo com Cohen (1998:178), “a maioria dos livros escritos para crianças [...] tinha objetivos nobres: o de ensinar e pregar”. O motivo era a forte religiosidade vigente então. Por isso, sempre havia uma “moral” da história. Apesar de ser rica em significado, a narrativa de Carroll não pretende ensinar uma lição. A meta é outra: levar crianças<sup>11</sup> a um mundo encantando, repleto de acontecimentos sem pé nem cabeça (o famoso *nonsense* pelo qual a obra é conhecida), onde estranhos personagens agem de maneira bastante curiosa.

Isto é, nada de ensinamentos embutidos, a regra é se divertir lendo o livro, vivenciando, junto com a heroína, as aventuras de Alice no país das maravilhas:

---

<sup>7</sup> A Era Vitoriana se refere ao período de reinado (1837-1901) da Rainha Vitória, a primeira monarca inglesa a ter seu nome relacionado ao seu reinado ainda em vida. Essa época foi marcada por grandes avanços nas áreas médica, científica, tecnológica e econômica, incluindo a revolução industrial. Além disso, nesse período, o Reino Unido se firmou como uma potência marítima, ou seja, consolidou-se como um império colonial. No entanto, apesar de ter sido marcada por inúmeras conquistas, a Era Vitoriana também tem sido associada ao sentimento pudico e ao moralismo repressor vigentes na época por causa da forte religiosidade, presente no dia-a-dia dos vitorianos, ligada à ética, aos valores familiares, e à fé e religião cristãos (SHEPHERD, 2001).

<sup>8</sup> Artigo *The story of a Victorian genius* disponível em: <[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/73815.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/73815.stm)>.

<sup>9</sup> <<http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>>.

<sup>10</sup> Vide artigo *Lewis Carroll – Logician, nonsense writer, mathematician and photographer* no *site* <<http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A4462670>>.

<sup>11</sup> Para o autor, *Alice's adventures in wonderland* era um livro para crianças (COHEN, 1998:529).

[...] o mais importante é que Carroll revolucionou a literatura infantil: depois dele, os livros para crianças tornaram-se menos sérios, mais divertidos, e abandonaram o antigo tom de sermão para soar mais como a voz de um amigo. Não é difícil deduzir que a influência dos livros de Alice sobre o desenvolvimento das crianças e sobre os corações e mentes dos adultos tem sido considerável (COHEN, 1998:19).

Por essa razão, a história de Carroll tem sido traduzida para diversos países, em diversas línguas<sup>12</sup>. As primeiras traduções foram para o alemão, o francês e o italiano por volta de 1869. Cohen (1998:444) afirma que “os últimos anos da década de 1860 viram uma edição de *Alice* atrás da outra”. No Brasil, a primeira tradução e adaptação foi a de Monteiro Lobato<sup>13</sup>, publicada inicialmente em 1931. Depois, houve uma sucessão de traduções<sup>14</sup>, cada uma voltada para públicos distintos. De acordo com o jornal “Estadão de Hoje”, de abril de 2008, existem cerca de 15 traduções disponíveis no mercado brasileiro e esse número aumenta consideravelmente quando se inclui as versões<sup>15</sup> virtuais. Essas várias reimpressões da história de Alice ressaltam o prestígio da obra no contexto brasileiro.

Por causa dessa diversidade de receptores, pode-se dizer que “[...] a obra de Carroll não se fecha a um público definido, alimentando sempre novas possibilidades de recepção” (AMORIM, 2005:129). Como um clássico, a história de Alice pode ser e é lida e relida por pessoas de diferentes idades, durante fases distintas de suas vidas<sup>16</sup>, e o tradutor é o responsável por intermediar essas leituras e releituras. Nesse sentido, reescreve a obra de partida para leitores de outra cultura (SNELL-HORNBY, 1988:2).

Essa variedade de (re-)traduções é fundamental porque “se um autor não for mais reescrito, seu trabalho cairá no esquecimento”<sup>17</sup> (LEFEVERE, 1992b:112). É por

<sup>12</sup> Machado (CARROLL, 2006:132) aponta que essa história foi traduzida para pelo menos 125 idiomas.

<sup>13</sup> Segundo Paes (1990:26), Lobato, escritor brasileiro de prestígio, foi um dos grandes inovadores da indústria do livro no Brasil, traduzindo “uma média de vinte páginas por dia, de dois a três livros por mês. Verteu mais de uma centena de obras”, entre elas, *Alice’s adventures in wonderland*.

<sup>14</sup> A dissertação de Nilce Maria Pereira, “Alice no Brasil – traduções, adaptações e ilustrações”, defendida na Universidade de São Paulo em 2003, apresenta esse percurso de forma mais detalhada comparando nove traduções da obra de Carroll. O artigo “A recepção crítica à obra Alice no país das maravilhas, após a adaptação de Monteiro Lobato” de Maria José Batista de Lima cita, também, 12 traduções e adaptações na sua bibliografia. Outras traduções serão citadas no Capítulo 3 desta dissertação.

<sup>15</sup> Aqui ‘versões’ está sendo usada no sentido de ‘variantes’ e não de uma tradução de uma língua materna para uma segunda língua, acepção adotada ao longo de toda a dissertação.

<sup>16</sup> Calvino (2000:11) trata dessa questão em seu livro “Por que ler os clássicos”.

<sup>17</sup> *If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten* (LEFEVERE, 1992b:112).

meio, então, da tradução que uma obra sobrevive<sup>18</sup> (BENJAMIN, 2001:193): resiste aos desgastes do tempo, sendo reproduzida em outra língua (PAZ, 1990:14), transformada e modificada ao longo dos anos (THEODOR, 1976:118).

Assim, ao ser traduzida, uma obra é perpetuada. Passa a existir em outra língua, mais especificamente, em outro sistema – ideológico, político, histórico, sócio-econômico e cultural. Rónai (1981:78) afirma que, por esse motivo, “[...] todo texto é [...] mais do que a simples soma de palavras que o compõe”, enquanto Vanderauwera (1985a:5) destaca que as obras literárias são sempre formadas “por um texto e um contexto”<sup>19</sup>. Esse contexto das traduções é, portanto, fundamental para uma melhor compreensão do modo como cada texto traduzido foi elaborado<sup>20</sup>.

Por isso, Lefevere afirma que os

[...] textos não são [...] descontextualizados: são produzidos (e reproduzidos) dentro de uma dada literatura, com seus próprios gêneros e estilos, que, por sua vez, está inserida em uma determinada cultura<sup>21</sup> (1992a:13).

Por conseguinte, os contextos diferem e as traduções também. Milton (1993:147) ressalta que o surgimento de traduções de um mesmo texto é possível porque a literatura é “[...] um sistema dinâmico e complexo dentro do qual há uma mudança constante de valores das várias obras e gêneros”. As traduções acompanham, portanto, essas modificações, variando conforme as transformações do próprio sistema literário bem como dos outros sistemas com os quais interage.

Diante desse panorama, destaca-se, então, a importância da teoria dos polissistemas<sup>22</sup>, base para o desenvolvimento desta dissertação, cujo construto teórico

<sup>18</sup> Benjamin (2001:193) ressalta que a tradução é a continuação da vida de uma obra. Bassnett (1993:151) reafirma essa idéia ao apontar que, por meio da tradução, o texto de partida passa a existir em um novo contexto.

<sup>19</sup> [...] *consists of text and context* (VANDERAUWERA, 1985a:5).

<sup>20</sup> Muitos criticam os tradutores sem saber de fato o que está implícito em suas traduções. O artigo *Second thoughts on translation criticism: a model of its analytic function* de Broeck, por exemplo, indica como uma crítica fundamentada deve ser.

<sup>21</sup> [...] *texts are [...] not context-free: they are produced (and reproduced) within the confines of a given literature, which has its own generic and stylistic features and which is, in its turn, embedded in a whole culture* (LEFEVERE, 1992a:13).

<sup>22</sup> Segundo Venuti (2002:57), essa é uma das principais teorias utilizadas para se tratar da tradução de um modo geral, isto é, dos contextos em que ocorre. Robinson (1997b:2) afirma que antes dessa teoria, praticamente não se pensava na tradução como uma “atividade social” e cultural. Era apenas vista como um trabalho lingüístico, envolvendo somente textos.

abre caminho para o estudo descritivo da literatura traduzida, permitindo uma ligação entre os Estudos da Tradução e a literatura comparada<sup>23</sup>. Hermans (1985:12-13) afirma que essa teoria visa indicar os fatores envolvidos na produção de cada tradução. Isto é, pretende destacar como o texto traduzido é parte de um todo e está inserido em um sistema mais amplo.

A teoria dos polissistemas foi inicialmente desenvolvida a partir de ensaios redigidos no início dos anos 1970 por Itamar Even-Zohar, pesquisador israelense da Universidade de Tel Aviv. Mais tarde, foi continuada por Gideon Toury, também da mesma Escola, mas com um foco maior no pólo de chegada.

De acordo com Even-Zohar, o polissistema é uma rede de vários sistemas que se relacionam entre si, com pontos de interseção e superposição, agindo como um sistema único, interdependente. Em seu artigo, *The position of translated literature within the literary polysystem*, trata a respeito da literatura traduzida, não isoladamente, mas como parte de um sistema literário, inserido em outro sistema, o sistema cultural, do qual ainda fazem parte outros sistemas. Sendo assim, “[...] a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e fronteiras são delimitadas de uma única vez, mas é uma atividade dependente das relações dentro de um (poli-)sistema cultural”<sup>24</sup> (EVEN-ZOHAR, 2000:197).

Portanto, a partir dessa proposta, os teóricos dos Estudos da Tradução<sup>25</sup> destacaram a importância da cultura para o ato tradutório. Susan Bassnett (2003:36), por

---

<sup>23</sup> Os textos sobre a teoria dos polissistemas de Even-Zohar têm sido considerados “pioneiros e fundamentais para os estudos comparatistas” (CARVALHAL, 2003:65). Isso porque a noção de polissistema permite o estudo das relações literárias em várias dimensões (CARVALHAL, 2003:83), ressaltando como os estudos comparatistas não devem se “limitar [apenas] às chamadas ‘obras-primas’” (NITRINI, 2000:105), mas, também, abranger os textos traduzidos. Assim, a literatura comparada e a tradução literária caminham juntas. Uma determinada obra já não pode mais ser considerada “intocável no tempo e no espaço” (CARVALHAL, 2004:70) porque pode ser transferida para outra língua e cultura, e muitas vezes, outro momento histórico (CARVALHAL, 2003:219) por meio da tradução. Por essa razão, a tradução literária passou a ser considerada central na reflexão comparativista (CARVALHAL, 2004:73). Bassnett (1993) já havia indicado a centralidade da tradução na literatura comparada em seu livro *Comparative literature: a critical introduction*. Essa autora (2003:XVI) também propõe que a literatura comparada “seja considerada um ramo” de uma disciplina mais abrangente: a dos Estudos da Tradução. Essa proposta ressalta tanto a interdisciplinaridade da literatura comparada quanto dos Estudos da Tradução.

<sup>24</sup> [...] *translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system* (EVEN-ZOHAR, 2000:197).

<sup>25</sup> Durante muitos anos, a tradução foi considerada um sub-ramo de outras disciplinas. Porém, em 1972, durante um discurso (transformado, mais tarde, em um artigo: *The name and nature of translation studies*), James Holmes busca sistematizar uma nova disciplina, denominada por ele de “Estudos da Tradução”. Em seu livro, “Estudos de tradução”, Bassnett (2003) discorre sobre o surgimento dessa nova

exemplo, aponta como “do mesmo modo que o cirurgião não pode, ao operar o coração, descurar o corpo que o contém, também o tradutor não pode tratar o texto separado da cultura sem correr um grande risco”. Ou seja, não há como traduzir um texto sem se levar em consideração o contexto tradutório, que envolve tanto o polissistema cultural do texto de partida<sup>26</sup> como, principalmente, o de chegada.

Em seu livro, *Translation studies: an integrated approach*, Snell-Hornby (1988:113) reafirma essa idéia em relação ao texto de partida, apontando que “[...] um texto literário não existe no vazio; apesar de não estar preso a uma única situação específica [...] mantém seu próprio relacionamento com a realidade”<sup>27</sup>. Sempre há uma ligação entre o autor e sua obra, e a obra e seus leitores. Por estar inserido em uma determinada época, o escritor é influenciado pelo ambiente que o cerca. Sua escrita reflete suas experiências de vida e sua história e, na maioria das vezes, o pensamento vigente nesse período. Lefevere ressalva que

os escritores nascem em uma dada cultura em certo espaço de tempo. Herdam a língua dessa cultura, suas tradições literárias (sua poética), suas características materiais e conceituais [...] em uma só palavra, seu “universo do discurso”<sup>28</sup> – e seus padrões. [...] (LEFEVERE, 1992a:86).

Isso, no entanto, “não significa que os escritores são cativos da cultura em que escrevem; ao contrário, podem escrever dentro dos parâmetros determinados por essa

---

disciplina, indicando, também, outros teóricos da tradução cujos trabalhos foram essenciais para sua fundamentação.

<sup>26</sup> No decorrer desta dissertação, os termos “de partida” e “de chegada” serão utilizados para se referir a um texto e sua tradução. O termo “original”, tradicionalmente utilizado para se referir ao texto que origina uma tradução (ARROJO, 1997:79), foi evitado. Isso porque, ao ser produzido, todo texto se baseia em outros discursos, sendo uma interpretação de idéias anteriores. Por isso, não se pode afirmar que o texto de partida seja mais “original” do que o de chegada. Paz (1990:13) afirma que toda tradução é original porque é única. Outra possibilidade é adotar os termos “fonte” e “alvo” para tratar-se de um texto e sua tradução. É a partir do primeiro, a fonte, que o texto traduzido se realiza. No entanto, o termo “alvo” tornou essa opção improvável por causa de questões ideológicas. O autor Gregory Rabassa (2005:4) aponta que, para países em meio à guerra, o vocábulo lembra uma metáfora da infantaria, trazendo uma conotação negativa ao texto traduzido.

<sup>27</sup> [...] *a literary text does not exist in a vacuum; while it is not bound to a single, specific situation [...] it has its own situational relationship to reality* (SNELL-HORNBY, 1988:113).

<sup>28</sup> De acordo com Lefevere (1992b:40), inclui itens, concepções, costumes e tradições que fazem parte do mundo conhecido pelo autor do texto de partida.

<sup>29</sup> *Texts are not written in a vacuum. [...] Writers are born into a certain culture at a certain time. They inherit that culture's language, its literary traditions (its poetics), its material and conceptual characteristics [...] – in a word, its “universe of discourse” – and its standards* (LEFEVERE, 1992a:86).

cultura ou tentar subvertê-los ou, ainda, ir além deles”<sup>30</sup> (LEFEVERE, 1992a:86), como Carroll fez. O público previsto<sup>31</sup>, por sua vez, geralmente é formado por conterrâneos do próprio autor, que também fazem parte desse contexto.

O texto de partida ocupa, dessa forma, determinada posição no polissistema cultural a que pertence (TOURY, 1995:56). Mas, ao ser traduzido, passa a ser representado em outra cultura. Diante dessas circunstâncias, também é fundamental considerar-se o polissistema de chegada, proposta de Toury. De acordo com o teórico, a tradução depende da aceitação da comunidade que a receberá. Nesse caso, o tradutor pode adotar normas<sup>32</sup> do texto de partida, gerando, às vezes, incompatibilidade no polissistema de chegada ou, então, aderir às normas desse pólo, situação em que a tradução será bem aceita (TOURY, 1995:57).

No entanto, a maneira como um texto traduzido é recebido pela cultura de chegada não depende apenas das decisões do tradutor. Há, também, por trás disso, um fator ideológico<sup>33</sup>. Primeiro, uma obra precisa ser escolhida para tradução, e essa escolha geralmente não é feita por qualquer membro de uma cultura. Está diretamente ligada ao poder exercido pelas pessoas e instituições que regulam a escrita e a distribuição da literatura em um dado polissistema cultural (LEFEVERE, 1992b:15). Entra em cena o conceito de patronagem que, de acordo com Lefevere, seria um fator de controle externo ao sistema literário. Segundo o autor, os patronos são os responsáveis pela inserção de um texto de partida em certo contexto de chegada. São, portanto, os agentes que determinam qual obra será traduzida e em geral fornecem as diretrizes que guiarão o tradutor no seu trabalho. Desse modo, promovem a tradução de determinadas obras de acordo com seus interesses.

---

<sup>30</sup> *This is not to say that writers are captives of the culture they write in; on the contrary, they can write within the parameters set by that culture or they can try to bend them or even go beyond them* (LEFEVERE, 1992a:86).

<sup>31</sup> Mesmo quando não concebe esse público conscientemente, o próprio modo de escrever de um autor implica um leitor (EAGLETON, 1983:90).

<sup>32</sup> Um reflexo dos valores e idéias compartilhados por um grupo de pessoas a respeito daquilo que acreditam ser adequado ou não em determinada situação (TOURY, 1995:54-55), nesse caso, na tradução.

<sup>33</sup> Segundo o artigo *Translation as rewriting: the concept and its implication on the emergence of a national literature* de Aksoy, o conceito de “ideologia” se refere às idéias, aos valores e às pressuposições culturais ou políticas relacionadas ao poder e a autoridade de pessoas ou instituições de uma determinada sociedade.

Sendo assim, o texto de partida é manipulado tanto pelas editoras de uma obra – responsáveis pela seleção do texto a ser traduzido e seu lançamento – como pelo próprio tradutor que lida diretamente com o texto:

os tradutores são compelidos de várias maneiras: por sua própria ideologia; por seus sentimentos de superioridade ou inferioridade em relação à língua na qual estão escrevendo o texto que está sendo traduzido; pelas regras poéticas<sup>34</sup> prevalentes na sua época; pela própria língua na qual os textos que estão traduzindo estão escritos; pelo que as instituições e ideologias dominantes esperam deles; pelo público que a tradução visa. A tradução em si depende de todos esses fatores<sup>35</sup> (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:6).

Quando é traduzida, uma obra é, portanto, reformulada conforme o público visado. Nesse sentido, é produzida com uma finalidade específica. Vermeer (2000:221) denomina a função de uma tradução de *skopos*. De acordo com o teórico, produz-se, a partir do ato tradutório, um texto que seria uma “variante” (VERMEER, 2000:221) do texto de partida. Em outras palavras, as traduções de um mesmo texto nunca são idênticas. Paz (1990:13) ressalta que: “[...] todos os textos são originais, porque toda tradução é diferente”<sup>36</sup>.

Essa diversidade se deve, em grande parte, aos leitores esperados. Lefevere (1992a:115) destaca como públicos diversificados requerem traduções diversificadas. Por isso, as traduções são escritas de maneiras distintas para receptores ou fins específicos. Na verdade, de acordo com o autor, a tradução é uma reescritura de um dado texto de partida. A obra, ao ser traduzida, é adaptada e moldada a um contexto – ideológico e poético – com o objetivo de influenciar sua leitura por seus futuros receptores.

Assim, um mesmo texto pode ser traduzido inúmeras vezes para que leitores diferentes entrem em contato com uma mesma obra. Por esse motivo, as traduções variam constantemente no tempo e no espaço (NEUBERT, 2000:20) e não existe apenas

---

<sup>34</sup> Segundo Lefevere (1992b:26), a poética inclui um inventário de componentes literários, além do conceito da literatura e seu papel em uma determinada sociedade.

<sup>35</sup> *Translators are constrained in many ways: by their own ideology, by their feelings of superiority or inferiority towards the language in which they are writing the text being translated; by the prevailing poetical rules at that time; by the very language in which the texts they are translating is written; by what the dominant institutions and ideology expect of them; by the public for whom the translation is intended. The translation itself will depend upon all of these factors* (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:6).

<sup>36</sup> Tradução, conforme Arrojo (1997:11), de: “[...] todos los textos son originales porque cada traducción es distinta (PAZ, 1990:13).

uma tradução adequada ou perfeita (SNELL-HORNBY, 1988:2). Há sim traduções diversas, com objetivos distintos, voltadas para públicos diferentes.

Desse modo, o texto de partida não pode ser considerado estático (SNELL-HORNBY, 1988:2.), já que é reescrito sempre que surge a necessidade de alcançar outro público. Pode haver inúmeras traduções de uma mesma obra simultaneamente ou, então, as obras clássicas podem ser re-traduzidas em épocas diferentes, como aponta Rónai (1981:115).

Foi esse o caso de *Alice's adventures in wonderland*. A obra foi reescrita várias vezes e, apesar das possíveis semelhanças entre suas traduções, nenhuma é igual à outra. Todas variam entre si porque foram escritas por tradutores diferentes, com sua própria história de vida e experiência profissional, e porque focam em receptores distintos. Neste trabalho, três traduções em português foram escolhidas para a leitura comparativa, tendo como base os receptores almejados e o ano em que foram publicadas (de 1998 a 2006) – o espaço de tempo entre uma edição e outra é de quatro anos. Decidiu-se trabalhar com traduções mais recentes para facilitar o contato com as editoras e seus tradutores.

A primeira tradução é uma publicação da L&PM Pocket, intitulada “Alice no país das maravilhas”. A edição foi impressa no ano de 1998. A tradutora principal foi Rosaura Eichenberg, mas Ísis Alves participou da tradução dos poemas. O motivo desse procedimento não é explicitado e não há notas de rodapé nesse livro. O texto de partida é considerado literatura infantil pela editora, porém, parece visar também um público mais geral, como indica a declaração na contracapa: “o mais estranho e fascinante livro para crianças (só para crianças?)”.

A segunda, da Jorge Zahar Editor, foi publicada em 2002 sob o título “Alice: edição comentada”. É um exemplar para leitores adultos, que inclui as narrações “Aventuras de Alice no país das maravilhas” e “Através do espelho”. Esse livro já é, na verdade, uma tradução autorizada da edição norte-americana, *The annotated Alice* com notas à margem da própria história. A obra de Carroll é considerada “ficção fantástica inglesa”. Foi traduzida por Maria Luiza X. de A. Borges.

A terceira, “Alice no país das maravilhas”, é uma edição da Editora Ática, publicada em 2006. O nome da tradutora, Ana Maria Machado, aparece logo na capa. O

diferencial entre essa e as traduções anteriores é que, nessa publicação, o desenhista Jô de Oliveira introduz ilustrações baseadas na xilogravura usada nos cordéis e a tradutora, canções e poemas conhecidos na cultura brasileira.

Obviamente, a narrativa de Carroll apresenta inúmeros aspectos cuja tradução poderia ser analisada. Aqui optou-se por comparar as três traduções selecionadas entre si e com o texto de partida primeiro de forma geral e depois a partir de exemplos mais específicos. O modelo de Lambert e Van Gorp (1985) servirá como base para oferecer uma visão panorâmica de cada uma dessas traduções e, conseqüentemente, do texto de Carroll. Os autores sugerem o seguinte esquema para uma descrição literária, incluindo: 1) Dados preliminares, isto é, informações extra-textuais como datas de publicação, editoras, títulos, capas e prefácios; 2) Macro-estrutura, ou seja, a divisão das obras em capítulos e parágrafos, o número de sentenças e a pontuação utilizada; 3) Micro-estrutura, a seleção gramatical, as formas de discurso (direto ou indireto) adotadas, enfim, as estratégias dos tradutores são o foco desse nível de análise; e 4) Contexto sistêmico, abrange a recepção da obra no contexto de chegada e a relação entre um texto e seu contexto cultural.

A micro-estrutura será retomada em um capítulo à parte de acordo com uma das áreas sugeridas por Aixelá (1996:53-53) para fundamentar a leitura de um texto. O autor cita a diversidade lingüística, a interpretativa, a pragmática e a cultural para a análise de uma obra. O enfoque principal, nesse caso, será a última porque a história de Alice inclui referências a nomes e eventos característicos de outra cultura. No entanto, as outras áreas também serão abordadas ainda que brevemente, complementando o aspecto cultural.

Os itens culturalmente específicos foram incluídos na leitura comparativa deste trabalho para demonstrar mais pontualmente os percursos seguidos por cada tradutora. Contudo, apesar de serem definidos segundo Aixelá, serão tratados com base na intertextualidade, um dos aspectos que devem ser considerados no exame de textos literários, conforme Vanderauwera (1985a:15). Esse termo foi cunhado por Julia Kristeva (1969) para se referir ao fenômeno no qual um texto faz referência a outro *corpus* literário. Carroll utiliza elementos intertextuais, como alusões e paródias, para brincar com sua língua e realidade, adicionando significados implícitos à *Alice's adventures in wonderland*.

Dessa forma, a obra de Carroll inclui vários intertextos<sup>37</sup>. Há alusões a personagens reais, elementos típicos da Era Vitoriana e situações vivenciadas pelo próprio autor<sup>38</sup>, além de paródias de textos de escritores de sua época. Considerando-se essas características de sua história, serão três os aspectos culturais analisados nesta dissertação: a) Nomes – Os nomes dos personagens aludem a conhecidos de Carroll, isto é, se associam a figuras relacionadas a aspectos históricos e culturais de sua época. Dessa forma, podem ser considerados carregados de significado; b) Títulos – Segundo Newmark (1988:56-57), os títulos podem se referir ao conteúdo de um texto, sendo, portanto, alusivos. Aqui, fazem referência ao tema do capítulo ao qual se referem, incluindo trocadilhos na língua de partida; e c) Poemas – Os textos recitados por Alice são paródias de poesias que as crianças inglesas precisavam saber de cor naquele tempo e de canções populares da Inglaterra Vitoriana, conhecidas pelos contemporâneos de Carroll. Apenas alguns exemplos foram selecionados por não ser possível discorrer sobre todos detalhadamente, porém, indicam as tendências gerais de cada texto traduzido.

Tendo em vista a temática apresentada, este trabalho foi dividido em quatro capítulos. O propósito é comparar traduções de uma mesma obra a partir dos aspectos sugeridos por Lambert e Van Gorp (1985) e Aixelá (1996), a fim de demonstrar como as traduções variam quando os contextos em que são realizadas e os agentes envolvidos na atividade tradutória também. Cada texto traduzido, entretanto, continua sendo válido porque tem funções diferentes e prevê públicos específicos.

Os dois capítulos iniciais da dissertação abordam questões teóricas. No capítulo 1, são apresentados o contexto geral da tradução literária como uma atividade dependente das relações de um polissistema cultural, enquanto, no capítulo 2, os aspectos culturais lingüisticamente presentes na obra de Carroll são apresentados com base na intertextualidade. Nos próximos capítulos, as três traduções selecionadas são comparadas entre si e com o texto de partida, por isso, pode-se afirmar que este trabalho se insere tanto no campo da tradução literária como no da literatura comparada. No capítulo 3, os textos traduzidos são apresentados conforme esquema dos autores

---

<sup>37</sup> “Conjunto de fragmentos convocados (citações, alusões, paráfrase...) em um *corpus* dado [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:289).

<sup>38</sup> O artigo “Como surgiu Alice” aponta diversas referências que a obra de Carroll faz às situações vividas, na época, pelo seu autor.

Lambert e Van Gorp (1985). Já no capítulo 4, as principais estratégias adotadas pelas tradutoras na tradução de aspectos culturais do texto de partida são destacadas.

Desse modo, pretende-se ilustrar como um texto literário (tanto o de partida como o de chegada) é participante de um tempo, uma história e uma cultura. Bassnett e Lefevere apontam, no prefácio de seu livro *Translation, history and culture*, que

[...] a tradução, como todas as (re-)escrituras nunca é inocente. Sempre há um contexto no qual a tradução ocorre, sempre há uma história da qual um texto emerge e para o qual um texto é transposto<sup>39</sup> (1995:ix).

Por isso, conhecer o contexto de produção de uma obra é fundamental. Além da posição do texto de partida no seu sistema de origem, é preciso, também, levar em consideração o pólo de chegada. Isso porque, ao ser traduzido, um texto é manipulado, ou seja, é transformado de acordo com os propósitos de seus idealizadores, e elaborado diretamente pelo tradutor ao adentrar outro polissistema cultural. A tradução, portanto, é complexa e “[...] sempre duplamente contextualizada, já que o texto ocupa uma posição em duas culturas”<sup>40</sup> (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:11).

---

<sup>39</sup> [...] *translation, like all (re)writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed* (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:ix).

<sup>40</sup> [...] *always doubly contextualized, since the text has a place in two cultures* (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:11).

# 1. O POLISSISTEMA CULTURAL, O SISTEMA LITERÁRIO E A LITERATURA TRADUZIDA

A tradução nunca foi uma atividade isolada. Sempre há um contexto no qual a tradução ocorre, uma história a partir da qual um texto emerge e outra para a qual um texto é transposto. A tradução sempre cumpriu um propósito específico ou vários propósitos ao mesmo tempo, e cada vez é moldada por uma força, poder ou razão<sup>41</sup> (AKSOY, 2008).

O objetivo deste capítulo é demonstrar como a tradução não pode ser considerada um fenômeno isolado já que faz parte de um sistema – o da literatura traduzida – que é abrangido pelo sistema literário. Junto com outras áreas, formam a cultura de um grupo, o polissistema cultural. Nesse sentido, a atividade tradutória se inter-relaciona com inúmeros fatores e agentes que, de uma forma ou de outra, moldam a tradução segundo o público previsto e os propósitos do texto traduzido, como pretende-se indicar a seguir.

## 1.1 Teoria dos polissistemas

### 1.1.1 Fundamentos

A teoria dos polissistemas foi desenvolvida pela Escola de Tel Aviv, em Israel, durante a década de 1970. No entanto, esse conceito já havia sido esboçado anteriormente, por volta de 1920, pelos formalistas russos (EVEN-ZOHAR, 1990:3).

No início dos anos 1970, Itamar Even-Zohar inspirou-se nos pensamentos de formalistas como Jurij Tynjanov, Boris Ejkhenbaum e Roman Jakobson para desenvolver seu trabalho sobre a literatura hebraica. Seu intuito era resolver questões relacionadas à teoria da tradução e à estrutura histórica dessa literatura (EVEN-ZOHAR, 1990:1).

Seu pensamento foi guiado pela idéia de “sistema” introduzida por Tynjanov (1929). Considerado pai da abordagem sistêmica pelo próprio Even-Zohar (1990:29), o

---

<sup>41</sup> *Translation has never been an isolated activity. There is always a context into which translation takes place, a history from which a text emerges and another one into which a text is transposed. Translation has always served a special purpose or many purposes at the same time, and each time it has been shaped by a certain force, power or reason* (AKSOY, 2008).

teórico utilizou o termo para se referir a uma “[...] estrutura com camadas múltiplas de elementos que se relacionam e interagem entre si”<sup>42</sup> (SHUTTLEWORTH, 1998:176). Tinha como propósito estudar gêneros e tradições literárias, não somente textos isoladamente. A literatura recebe destaque, aqui, como um sistema “[...] autônomo e heteronômico, isto é, que se auto-regula e é condicionado por outros sistemas”<sup>43</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990:30). Dessa forma, passa a ser investigada juntamente com fatores antes considerados externos aos estudos literários.

Portanto, a literatura, como ressalta Eikhbaum (1929), não trata apenas de “textos” ou “[...] textos cuja produção é restringida por normas que governam a atividade literária dominante”, mas [d]a totalidade, ou melhor, [d]a rede, dessas atividades”<sup>44</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990:29). O autor busca relacionar a literatura com outros sistemas de uma cultura, destacando as transações entre “[...] as leis que governam a produção de textos literários [...] e as forças que geram, promovem ou deslocam essas leis”<sup>45</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990:30). De acordo com essa percepção, o produto literário é discutido, analisado, e descrito levando-se em consideração a rede de relações que o cercam.

Jakobson (1956, 1960, 1980) também aponta a importância do contexto. Sua maior contribuição para a teoria dos polissistemas foi a introdução de um esquema que demonstra como os elementos essenciais da comunicação – contexto, código, remetente, destinatário, canal e mensagem – definem as funções<sup>46</sup> da linguagem. Ao indicar essa relação, Jakobson ressalta como a língua não pode ser estudada sem se considerar os elementos exteriores a ela.

Even-Zohar (1990:31-32) aproveita esse ponto de partida para apresentar os fatores sócio-culturais envolvidos no sistema literário. Como Jakobson, ressalta a investigação de um fenômeno – antes a linguagem, agora a tradução – não como uma ocorrência isolada, mas através das relações mútuas entre os elementos que o

---

<sup>42</sup> [...] *multi-layered structure of elements which relate to and interact with each other* (SHUTTLEWORTH, 1998:176).

<sup>43</sup> [...] *autonomous and heteronomous, i.e., that it is both self-regulated and conditioned by other systems* (EVEN-ZOHAR, 1990:30).

<sup>44</sup> [...] *‘texts whose production is constrained by norms governing the dominant literary activity,’ but the totality, or rather the network, of these activities* (EVEN-ZOHAR, 1990:29).

<sup>45</sup> [...] *the laws which govern the production of literary texts, as extractable from these texts, and the forces which generate these laws, promote them, or make them disappear* (EVEN-ZOHAR, 1990:30).

<sup>46</sup> Segundo o autor, as funções são: a poética, a emotiva, a referencial, a fática, a conativa e a metalingüística.

condicionam. O quadro de Jakobson, adaptado por Even-Zohar, ficou da seguinte maneira<sup>47</sup>:

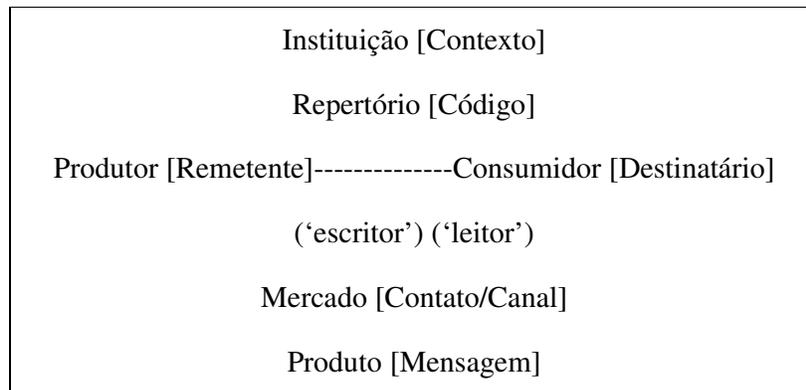


Figura 1 – Elementos que condicionam o sistema literário

É com base, portanto, nesses teóricos que Even-Zohar desenvolve sua teoria dos polissistemas.

### 1.1.2 Do conceito de sistema ao polissistema

O conceito de “sistema” varia de acordo com autores diferentes. Por isso, a constante preocupação em distinguir uma definição das conotações anteriores. O próprio Even-Zohar (1990:10-11) destaca como o significado adotado por ele difere daquele da Escola de Genebra – representada por Ferdinand de Saussure e seus seguidores – que via a língua como um sistema estático e sincrônico<sup>48</sup>.

De acordo com Even-Zohar, a acepção seria o oposto. Para o teórico (EVEN-ZOHAR, 1990:28), o sistema é dinâmico e heterogêneo, abrangendo “[...] uma rede de relações” que envolvem certas “ocorrências/fenômenos”. Trata-se, na verdade, não apenas de um sistema, mas de sistemas dentro de sistemas, que interagem entre si.

Por isso, para destacar a natureza ativa de cada sistema e evitar uma confusão entre a sua concepção e a de origem lingüística, Even-Zohar cunha o termo “polissistemas” (SHUTTLEWORTH, 1998:176). É importante ressaltar, no entanto, que

<sup>47</sup> Os termos originalmente usados por Jakobson estão entre colchetes. Discorrer-se-á sobre cada fator sob o tópico “O Sistema Literário”.

<sup>48</sup> Segundo Even-Zohar (1990:12), “sincrônico” pode ser substituído por “sincronístico”, uma vez que o primeiro termo nem sempre equivale ao adjetivo “estático”.

[...] o termo “polissistema” é mais do que uma mera convenção terminológica. Seu propósito é explicitar a concepção de um sistema dinâmico e heterogêneo em oposição à abordagem sincronística. Enfatiza a multiplicidade de interseções e, portanto, a maior complexidade das estruturas envolvidas<sup>49</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990:13).

É, dessa maneira, um sistema múltiplo, formado por vários sistemas interdependentes que se relacionam uns com os outros e, também, com sistemas de outros polissistemas. Há um sistema maior – o cultural – que abarca os demais sistemas, como o literário e o da literatura traduzida. A figura abaixo<sup>50</sup> ilustra essa questão:

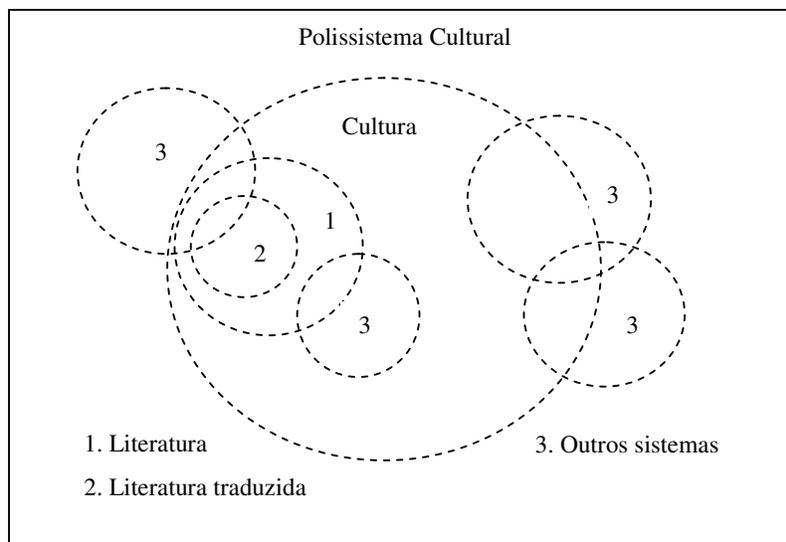


Figura 2 – O polissistema cultural

Assim, segundo Even-Zohar (1990:22), “[...] qualquer [...] (poli)sistema (como a língua ou a literatura) é um componente de um (poli)sistema maior – o da ‘cultura’ – [...] e, portanto, se correlaciona com essa totalidade e seus outros componentes”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> [...] the term ‘polysystem’ is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved (EVEN-ZOHAR, 1990: 13).

<sup>50</sup> Essa ilustração baseia-se na figura apresentada por Carolina Alfaro de Carvalho (página 38, “A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor”).

<sup>51</sup> [...] any [...] (poly)system (such as language or literature) is just a component of a larger (poly)system – that of “culture,” [...] therefore correlated with this greater whole and its other components (EVEN-ZOHAR, 1990:22).

### 1.1.3 O polissistema cultural

As pessoas sabem instintivamente o que o termo “cultura” significa para elas e a qual cultura pertencem (KATAN, 2004:24). No entanto, esse conceito não é único, nem estável, varia no tempo e no espaço e de um indivíduo ou grupo para outro. Conforme Even-Zohar (2005:36), a maneira como uma comunidade modela o mundo que a cerca constitui uma cultura, “[...] um conjunto de ferramentas que permitem a vida social”<sup>52</sup>. A cultura seria, então, um modelo mental ou mapa do mundo compartilhado por um conjunto de pessoas (KATAN, 2004), facilitando sua interação como sociedade.

No cenário de sistemas dinâmicos que se inter-relacionam, a cultura tem sido considerada o sistema maior, aquele que engloba os demais sistemas, o polissistema central. Inclui, desse modo, os parâmetros que guiam os seres humanos na organização de suas vidas, isto é, na sua convivência como comunidade. Envolve, assim, uma visão compartilhada do mundo, mas, também, ações para transformá-lo. Com base nesse ponto de vista, surgem os conceitos de “bens” e “ferramentas” culturais (EVEN-ZOHAR, 2005:7).

O primeiro conceito considera a cultura como “[...] um conjunto e estoque de bens avaliáveis<sup>53</sup>, cuja posse denota riqueza, status e prestígio”<sup>54</sup> (EVEN-ZOHAR, 2005:7). Na verdade, os bens são definidos como “propriedades”. Even-Zohar aponta que podem ser “materiais” ou “semióticas”, isto é, “tangíveis” ou “intangíveis” e que quem as possui – indivíduos ou entidades – pode utilizá-las para controlar certos aspectos da sua comunidade, como as estruturas de poder. No entanto, isso não significa que os bens refletem o comportamento geral dos participantes de uma cultura. Pertencem apenas a uma parcela privilegiada da sociedade que “[...] não só tem acesso a esses bens, mas define, também, seu valor em primeiro lugar”<sup>55</sup> (EVEN-ZOHAR, 2005:9).

Assim, uma pessoa ou um grupo de indivíduos, influentes e com posses, tem a possibilidade de promover um objeto, um pensamento, uma atividade ou um artefato ao

---

<sup>52</sup> [...] *an ensemble of comprehension tools which enable social life* (EVEN-ZOHAR, 2005:36).

<sup>53</sup> Even-Zohar (2005:8) indica que o termo “avaliáveis” se refere à transformação de um bem para que possa ser consumido pelo mercado.

<sup>54</sup> [...] *a set and stock of evaluable goods, the possession of which signifies wealth, high status, and prestige* (EVEN-ZOHAR, 2005:7).

<sup>55</sup> [...] *not only have access to such goods, but also act with authorization to define their value in the first place* (EVEN-ZOHAR, 2005:9).

determinar se são ou não “artísticos”, “espirituais” ou “criativos”, em outras palavras, se devem ou não ser considerados valiosos<sup>56</sup> (EVEN-ZOHAR, 2005:7). Quando os bens não são apreciados, normalmente também não são vistos como parte de um polissistema cultural. Por isso, por meio dessa “[...] capacidade de possuir os bens e prevenir outros de os possuírem”<sup>57</sup> (EVEN-ZOHAR, 2005:9), certas pessoas ou instituições podem especificar se um bem continuará ou não sendo valorizado, isto é, perpetuado ou não em uma sociedade. Esses valores, contudo, não são imutáveis. Podem ser modificados com o passar do tempo e pelo contato de uma sociedade com outras, processo que pode introduzir novas idéias em uma cultura.

O segundo conceito destaca a cultura como “[...] um conjunto de ferramentas [...] utilizadas para organizar a vida, tanto ao nível coletivo como individual”<sup>58</sup> (EVEN-ZOHAR, 2005:10). Even-Zohar assinala dois tipos:

1. Ferramentas passivas – Definidas como procedimentos que auxiliam os seres humanos a “[...] analisar, explicar e dar sentido a ‘realidade’”<sup>59</sup>, seriam um modo de interpretar e compreender o mundo. Lotman e Uspenskij (1971 apud Even-Zohar, 2005:10) indicam que a cultura “[...] cria uma esfera social [...], como a biosfera, que torna a vida possível (de uma maneira social e não orgânica)”<sup>60</sup>;
2. Ferramentas ativas – São consideradas meios pelos quais indivíduos ou grupos lidam com uma determinada situação, transformando-a através de “ações”. Swidler (1986 apud EVEN-ZOHAR, 2005:10) indica que a cultura é “[...] um repertório ou ‘caixa de ferramentas’ de hábitos, habilidades e estilos a partir dos quais as pessoas constroem ‘estratégias de ação’”<sup>61</sup> para suas vidas. O objetivo principal é agir e não apenas entender o mundo, como no caso das ferramentas passivas, apesar de essa concepção continuar direcionando as ações de cada um.

<sup>56</sup> De acordo com disciplinas como a antropologia, a sociologia e a arqueologia, os itens valiosos são considerados bens de uma cultura, isto é, “herança” e “patrimônio” culturais (EVEN-ZOHAR, 2005:7-9).

<sup>57</sup> [...] *not only have access to such goods, but also act with authorization to define their value in the first place. These restricted dominating circles thus have the double capacity of both possessing the goods and preventing others from having them* (EVEN-ZOHAR, 2005:9).

<sup>58</sup> [...] *a set of [...] tools for the organization of life, on both the collective and individual levels* (EVEN-ZOHAR, 2005:10).

<sup>59</sup> [...] *analyzed, explained, and made sense of for and by humans* (EVEN-ZOHAR, 2005:10).

<sup>60</sup> [...] *creates social sphere [...] like biosphere, makes life possible (in this case social and not organic)* (LOTMAN; USPENSKIJ, 1971 apud EVEN-ZOHAR, 2005:10).

<sup>61</sup> [...] *a repertoire or ‘tool kit’ of habits, skills, and styles from which people construct ‘strategies of action’* (SWIDLER, 1986 apud EVEN-ZOHAR, 2005:10).

Essas duas ferramentas incluem componentes que se inter-relacionam, formando o repertório<sup>62</sup> de uma cultura. Esse repertório, no entanto, não surge no vazio, é construído de acordo com as forças – políticas, históricas, sociais, econômicas e culturais – vigentes em uma determinada época. Even-Zohar (2005:70) afirma que pode ser “[...] criado involuntariamente (1) por contribuintes anônimos, cujos nomes e fortunas talvez nunca venham a ser conhecidos, mas, também, deliberadamente, (2) por membros que estão abertamente envolvidos nessa atividade”<sup>63</sup>. Ao ser constituído, esse repertório é, então, absorvido e adotado pelos membros de uma cultura. Sua aceitação, portanto, como destaca o teórico, depende da rede de relações denominada, por ele, de “(poli-)sistema cultural”. Segundo o autor (EVEN-ZOHAR, 2005:70), esse sistema “[...] inclui fatores como o mercado, detentores de poder, e os usuários em potencial que agem como uma ligação dinâmica entre esses elementos”<sup>64</sup>.

Por isso, é que o surgimento de um repertório depende do contexto cultural no qual está inserido. Even-Zohar (2005:71-72) indica que pode ser: 1) “inventado” dentro do próprio polissistema cultural ao qual pertence, sem que haja contato com outra cultura; ou 2) “importado” de outro polissistema cultural. Contudo, esses procedimentos não são necessariamente opostos “[...] porque pode-se inventar via importação”<sup>65</sup>. Isso acontece porque, ao ser importado, um produto normalmente é modificado para alcançar as expectativas de seus consumidores. Nesse sentido, a importação ocorre quando “[...] os bens importados não estão disponíveis no mercado nacional e uma disponibilidade de consumi-los é, de alguma forma, estimulada entre os membros da cultura de chegada”<sup>66</sup>.

Se a importação desses bens for bem sucedida, há uma grande probabilidade de se tornarem parte do repertório nacional. Quando isso acontece, o item importado é integrado ao sistema de chegada, ou seja, ocorre uma “transferência” entre culturas.

---

<sup>62</sup> Um conjunto de elementos que um grupo de pessoas ou um indivíduo utiliza para “organizar” a vida (EVEN-ZOHAR, 2005:69).

<sup>63</sup> [...] *made inadvertently (1) by anonymous contributors, whose names and fortune may never be known, but also deliberately, (2) by known members who are openly and dedicatedly engaged in this activity* (EVEN-ZOHAR, 2005:70).

<sup>64</sup> [...] *includes such factors as market, power holders, and the prospective users serving as a dynamic interface between them* (EVEN-ZOHAR, 2005:70).

<sup>65</sup> [...] *because inventing may be carried out via import* (EVEN-ZOHAR, 2005:72).

<sup>66</sup> [...] *the goods that are imported are not available on the home market and a willingness to consume them is somehow aroused among the members of the targeted group* (EVEN-ZOHAR, 2005:71).

Diante desse panorama, Even-Zohar destaca a importância dos agentes envolvidos no processo:

sugiro que integremos aos conceitos de “bens” (e “produtos”) as imagens projetadas em uma sociedade pelas *peessoas* engajadas na criação de um repertório [...]. O trabalho desses agentes pode introduzir, na rede cultural, certas inclinações para repertórios no qual estão envolvidos. Em outras palavras, o novo repertório não se restringe [...] aos itens importados [...], mas quem tem um papel fundamental na cultura são as *peessoas*, os agentes que estão envolvidos diretamente no processo<sup>67</sup> (2005:74).

Por esse motivo, as relações entre os sistemas de partida e de chegada, com seus mercados e agentes, são fundamentais para se entender melhor a troca de repertórios entre as diferentes culturas, principalmente por meio da literatura (mais especificamente, da literatura traduzida) e das tensões desse sistema.

#### 1.1.4 As tensões do sistema literário

Para compreender mais o funcionamento do sistema literário é preciso estar ciente das tensões que estimulam a produção de novos repertórios. Even-Zohar (1990:14) destaca que a relação entre os sistemas de um polissistema cultural não é de igualdade. É hierárquica. Há uma luta constante pela posição dominante em uma dada cultura. Um estrato busca sempre triunfar sobre o outro, causando uma rotatividade entre cada sistema e, conseqüentemente, entre suas subdivisões. Esse movimento “centrífugo e centrípeto” (EVEN-ZOHAR, 1990:14) só é possível por causa da constante tensão entre as principais oposições do sistema literário: o centro e a periferia, a forma canonizada e a não canonizada, a literatura primária e a secundária, e a literatura traduzida e a não traduzida<sup>68</sup>.

Como os diferentes gêneros literários trocam constantemente de posições, não há apenas um só centro e periferia. Os textos podem ser centrais ou periféricos, dependendo das forças dominantes no sistema a que pertencem. Milton afirma que

---

<sup>67</sup> [...] *I suggest that we integrate into the concept of ‘goods’ (and ‘products’) also the images projected into society by the people engaged in the making of repertoire [...]. The labor of these agents may introduce into the network of cultural dispositions certain inclinations towards repertoires engaged by them. In other words, the new repertoire is not restricted [...] to the items imported as goods [...] but what plays a role in the culture is the persons, the agents themselves who are engaged in the business* (EVEN-ZOHAR, 2005:74).

<sup>68</sup> A oposição entre a literatura traduzida e a não traduzida será tratada em um tópico subsequente.

quando a posição mais alta [...] é ocupada por um tipo inovador, as forças mais conservadoras são encontradas mais abaixo na escala; e quando tipos mais conservadores ocupam as posições mais altas, os níveis mais baixos iniciam as renovações (1993:147).

Às vezes, fenômenos do centro perdem seu status, tornando-se periféricos, enquanto outros, da periferia, alcançam o centro. Também há a possibilidade de um elemento posicionado na periferia de um determinado sistema ser transferido para a periferia de outro, podendo ou não, com o tempo, tornar-se parte do centro (EVEN-ZOHAR, 1990:14). Ou seja, o posicionamento centro-periferia depende diretamente das relações dentro do próprio sistema como, também, entre os vários sistemas participantes de um mesmo polissistema cultural.

Apesar dessa rotatividade constante, o centro normalmente é constituído por formas canonizadas, isto é,

[...] normas literárias e obras [...] aceitas como legítimas pelos círculos dominantes dentro de uma cultura, cujos produtos conspícuos são preservados pela comunidade para se tornarem parte da sua herança histórica<sup>69</sup> (Even-Zohar, 1990:15).

Isso não significa, contudo, que uma forma não canonizada – aquelas normas e textos considerados ilegítimos e esquecidos pela comunidade (EVEN-ZOHAR, 1990:15) – não possa ser produzida<sup>70</sup> simultaneamente ou, então, mudar de status, tornado-se central. Segundo Even-Zohar, podem e devem. O motivo é que o repertório canonizado provavelmente estagnaria se sua posição central não fosse colocada em risco pelas formas não canonizadas, que podem vir a tomar seu lugar e, mais tarde, serem inclusive substituídas por outras formas. É esse ciclo que garante a evolução do sistema literário. Sem todas essas pressões, deixaria de se transformar, tornando-se apático e caindo em desuso.

Nesse cenário, os gêneros populares, isto é, as obras não canonizadas, como a literatura para crianças, textos semi-literários, ficção e a literatura traduzida, são vitais para que a cultura alta não se petrifique. Em outras palavras, o estímulo dessa subcultura

<sup>69</sup> [...] *literary norms and works [...] which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage* (EVEN-ZOHAR, 1990:15).

<sup>70</sup> Lefevere (1992b:21-22) ressalta que normalmente são publicadas com o objetivo de vir a operar dentro do sistema literário.

é fundamental para que o repertório de um sistema não se torne ultrapassado, sendo abandonado por outro no qual haja a possibilidade de inovações (EVEN-ZOHAR, 1990:17).

Essa disputa entre o centro e a periferia se relaciona, também, às tensões entre a literatura primária (inovadora) e a secundária (conservadora). Even-Zohar (1990:21) ressalta que quando uma forma é aceita pelo centro e todos os seus produtos são previsíveis, então, é considerada conservadora. Ou seja, reforça a literatura já existente. Porém, quando há a introdução de novos elementos e os produtos não seguem uma mesma linha, é tida como inovadora. Holmes (1988:108) ressalta que, nesse caso, o polissistema recebe “[...] novas idéias, novos métodos, novos modos de olhar a literatura e o mundo, que não estavam presentes nele antes”<sup>71</sup>.

Essas oposições apresentadas por Even-Zohar são fundamentais para que o sistema literário não se estagne. A movimentação que impulsionam no polissistema cultural permite a circulação de repertórios cuja aceitabilidade depende de fatores externos a própria literatura.

### 1.1.5 O sistema literário

De acordo com Even-Zohar, a literatura não deve ser

[...] concebida como uma atividade isolada na sociedade, regulada por leis exclusivamente (e inerentemente) diferentes de todas as atividades humanas, mas como um fator integral – geralmente central e bastante poderoso – a elas<sup>72</sup> (1990:2).

Shuttleworth (1998:177) resume o pensamento indicando que, a partir desse ponto de vista, a literatura passa a ser considerada como um conjunto de fatores que regem a produção, distribuição e recepção das obras literárias em uma dada cultura.

Sendo assim, é participante de uma estrutura mais abrangente, isto é, de um polissistema cultural, como indicado anteriormente. Por isso, não se pensa mais nos

---

<sup>71</sup> [...] *new ideas, new methods, new ways of looking at literature and the world, that were not present in it before* (HOLMES, 1988:108).

<sup>72</sup> *Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor among the latter* (EVEN-ZOHAR, 1990:2).

textos apenas de forma isolada, mas como resultados das interações dentro de um sistema maior, o polissistema cultural.

Dessa maneira, o sistema literário inclui uma rede de relações que depende de outros sistemas e, também, de elementos que governam a produção da literatura e seu consumo. Esses fatores, que constituem a totalidade do sistema literário, são apresentados por Even-Zohar com base no esquema de Jakobson:

- a. Instituição – A instituição é a responsável pela manutenção da literatura como uma atividade sócio-cultural. Por isso, tem o poder de sancionar ou rejeitar normas e, também, de remunerar e restringir o trabalho dos envolvidos na atividade tradutória. Tem a competência, portanto, de determinar quem e quais produtos deverão ser perpetuados na comunidade. A instituição não é um edifício ou construção, mas é composta de agentes, como produtores, críticos, editoras, revistas, grupos de escritores, escolas e universidades, órgãos governamentais, e a mídia. Com tantos participantes diferentes, só poderia ser heterogênea. Há uma luta constante pelo poder, apesar de grupos distintos poderem atuar ao mesmo tempo. Desse modo, a instituição e os agentes por ela legitimados – junto com outros componentes do sistema literário – governam a produção, o lançamento e o consumo da literatura (EVEN-ZOHAR, 1990:37-38);
- b. Repertório – Inclui regras e materiais que regem a produção e o consumo de um produto. No caso específico da literatura, é um agregado de materiais necessários para se produzir determinados tipos de discursos e tornar um texto inteligível. Even-Zohar aponta como, em uma dada situação comunicativa, os interlocutores precisam compartilhar um conhecimento mínimo para poderem se entender. Assim, o repertório seria o conhecimento essencial para a produção e compreensão de um texto. No entanto, não delimita sozinho o espaço que o produtor ou consumidor tem para manobrar no ambiente sócio-cultural; depende, também, dos demais elementos que envolvem a literatura como um sistema (EVEN-ZOHAR, 1990:39-43);
- c. Produtor – Para se referir ao agente condicionado pelo sistema e condicionante do produto, Even-Zohar opta pelo termo “produtor” ao invés de apenas “escritor”. Isso porque, em geral, não produz simplesmente textos. Seu trabalho vai além disso: pode reorganizar textos já existentes ou produzir imagens em

determinadas épocas ou culturas. Dessa forma, pode ser considerado um agente político, engajado em um discurso elaborado segundo o repertório aceitável e legitimado no sistema ao qual pertence. Os produtores, portanto, não tem apenas uma função na rede literária, mas participam de diversas atividades. Deve-se destacar, também, que há vários produtores, não apenas um só produtor. Os grupos e as comunidades sociais – que se relacionam entre si e com o consumidor – também são participantes da produção literária (EVEN-ZOHAR, 1990:34-35);

- d. Consumidor – O “leitor” é considerado um dos principais envolvidos nas atividades literárias. No entanto, não é o único. Como os produtos não são feitos apenas para serem lidos ou ouvidos, Even-Zohar fala a respeito de “consumidores” no meio literário. Apresenta dois tipos: (1) Diretos, aqueles interessados nos acontecimentos literários. Podem ler os textos, mas, na maioria das vezes, apenas freqüentam eventos relacionados à literatura ao invés de se preocuparem com o significado do produto; e (2) Indiretos, que têm acesso a fragmentos literários que formam seu repertório cultural, como expressões idiomáticas, parábolas e alusões, transmitidos por vários agentes culturais. Aqui, também não existe somente um consumidor, mas grupos de consumidores. Surge, dessa forma, o conceito de “público”, fundamental para o sistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990:36-37);
- e. Mercado – O mercado envolve os fatores ligados a venda e compra de produtos literários e a promoção dos tipos de consumo. Inclui lojas e livrarias e ainda outros elementos relacionados a esse processo em geral. Nesse espaço, a instituição pode tentar direcionar e ditar os tipos de consumo, determinando, por exemplo, os preços dos produtos. Já os produtores e seus promotores o utilizam para vender os produtos, estimulando o desenvolvimento da literatura. Quanto maior o mercado, maior será a evolução do sistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990:38-39).
- f. Produto – Em geral, o produto é considerado o resultado de uma atividade específica. No caso da literatura, o mais característico é o próprio texto. Even-Zohar aponta que “literaturologicamente” envolve os padrões de composição da obra, e “culturologicamente” a percepção que uma sociedade tem de sua língua e do mundo que a cerca, isto é, seus “modelos da realidade”. Porém, como a

maioria dos consumidores nem sempre tem acesso aos textos integrais, os fragmentos textuais também podem ser considerados um tipo de produto. Conforme o autor, os trechos de obras são inventários para a comunicação diária ou pontos de partida para a criação de outros textos e segmentos, agindo, dessa maneira, como preservadores dos modelos da realidade de uma determinada comunidade (1990:43-44).

Cada um desses fatores interage, então, entre si, formando a rede de relações do sistema literário:

[...] o CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para que esse “produto” (como o “texto”, por exemplo) seja gerado é preciso haver um REPERTÓRIO em comum, cuja usabilidade é determinada por uma INSTITUIÇÃO. É preciso haver um MERCADO no qual esse bem possa ser transmitido. Nenhum desses fatores pode funcionar isoladamente<sup>73</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990:34).

### 1.1.6 A literatura traduzida como sistema

Even-Zohar (2000:192-193) apresenta a literatura traduzida como um dos subsistemas do sistema literário, que se relaciona à literatura de partida e ao polissistema a que pertence. A partir dessa concepção, os textos traduzidos não são mais considerados isoladamente, mas em conjunto com outros fatores. O teórico (EVEN-ZOHAR, 2000:192-193) aponta que se correlacionam de duas maneiras, com base: (a) Nos princípios de seleção das obras que serão traduzidas pela literatura de chegada; e (b) Na tendência de os textos traduzidos adotarem normas, comportamentos, estratégias e políticas decorrentes da sua interação com outros co-sistemas.

A posição da literatura traduzida geralmente é periférica, mas pode ser central. Isso acontece quando participa das forças inovadoras que moldam o centro do polissistema cultural. Even-Zohar (2000:193-195) indica que esse papel pode ser resultado de: (1) Um polissistema no qual a literatura é “nova”, ou seja, ainda não se cristalizou e continua se estabelecendo. Por isso, volta-se para outras literaturas já constituídas em busca de outros tipos de texto. Nesse caso, a literatura traduzida torna-

<sup>73</sup> [...] a CONSUMER may “consume” a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the “product” (such as “text”) to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation (EVEN-ZOHAR, 1990:34).

se um dos sistemas mais importantes da cultura; (2) Uma literatura de partida fraca<sup>74</sup> e/ou periférica em relação à literatura mais abrangente. A falta de repertório próprio é preenchida, total ou parcialmente, pela literatura traduzida; e (3) Um momento de crise. Há uma reviravolta no polissistema cultural quando os modelos se tornam ultrapassados, permitindo a entrada de novos pontos de vista por meio da literatura traduzida. Nesses três casos, a tradução se torna uma das maneiras de se elaborar novos repertórios. Milton (1993:97) assegura que, por intermédio das traduções, “[...] estilos novos e idéias” são “transferidos de uma literatura para outra”.

No entanto, como nenhum sistema pode, a longo prazo, se manter fraco ou em crise, a literatura traduzida volta a se posicionar na periferia, sua posição típica. Nesse caso, segue as normas já estabelecidas por um tipo dominante na literatura de chegada. Traduzem-se apenas textos que fortaleçam os modelos pré-existentes e estejam em consonância com a ideologia<sup>75</sup> e poética<sup>76</sup> da época. Desse modo, a tradução torna-se conservadora e age para a preservação do gosto nacional. Theodor (1976:120) ressalta que, nessa situação, o tradutor deve “[...] captar as preferências do ambiente para o qual traduz”.

Contudo, apesar de poder ser central ou periférica, a tradução não precisa assumir necessariamente apenas uma posição ou outra. Pode ocupar as duas ao mesmo tempo. Isso é possível porque o sistema da literatura traduzida é formado por estratos, isto é, subdivisões, e cada um desses níveis é constituído por diversas obras traduzidas que podem se posicionar de forma diferente no sistema. Em outras palavras, um determinado texto traduzido pode ocupar uma posição central, enquanto outro é periférico. Vários fatores influenciam esse posicionamento. O porquê da escolha do texto de partida, e a maneira como a tradução deverá ser representada no contexto de chegada são fundamentais.

---

<sup>74</sup> Segundo Even-Zohar (1990:81), em uma situação fraca, um sistema não consegue continuar se desenvolvendo apenas com base no repertório nacional.

<sup>75</sup> De acordo com Jameson (1974:107), a ideologia se refere às convenções e crenças que guiam nossas ações, isto é, a maneira como enxergamos o mundo (LEFEVERE, 1985:217).

<sup>76</sup> Conforme Lefevere (1992b:26, 1985:229), a poética inclui um inventário de componentes literários (gêneros, temas, personagens e situações), além do conceito de literatura e seu papel em uma determinada sociedade.

## 1.2 A Literatura traduzida

Toury (1999:160) ressalta que a tradução é uma maneira de se introduzir, em uma determinada cultura, uma versão de um texto que já existe em outro polissistema cultural. No entanto, isso não significa que a obra é traduzida apenas uma vez. Arrojo (1997:45) aponta que as traduções são passageiras “[...] como [...] tudo que nos cerca”. Por isso, tendem a se tornar “ossificadas” (SNELL-HORNBY, 1988:114) perdendo parte da sua função prevista em um determinado polissistema cultural, sempre em constante transformação.

Por esse motivo, Berman (2002:315) ressalta que “[...] o destino de todas as traduções [...]” é “serem, cedo ou tarde, retraduzidas”. É preciso, portanto, “[...] criar novas traduções de obras literárias”<sup>77</sup> (SNELL-HORNBY, 1988:114). Essas (re-) traduções, segundo Landers (2001:11), devem ocorrer periodicamente para que o texto traduzido possa acompanhar as mudanças do polissistema cultural no qual está inserido.

A atividade tradutória, portanto, está intimamente ligada à cultura de chegada e as expectativas do público visado. Toury (1995:166) afirma que a tradução “[...] retêm aspectos do texto de partida, mas [...] é ajustada conforme os requerimentos do sistema de chegada”<sup>78</sup>. Isto é, cada texto é traduzido de acordo com o papel que deverá exercer na cultura que o recebe. Leppihalme (1997:3) ressalta que, por isso, a tradução ocorre “[...] em uma dada situação, em uma determinada cultura [...] e tem sua função e público específicos”<sup>79</sup>.

O papel da tradução é, dessa forma, determinado pelas operações que governam os sistemas que a englobam, isto é, o literário e o cultural. Shuttleworth (1998:178) aponta como “[...] os parâmetros dentro do qual o processo tradutório é realizado em uma cultura são ditados pelos modelos atualmente operantes dentro do polissistema literário de chegada”<sup>80</sup>. Por isso, os textos traduzidos não são mais vistos como fenômenos isolados, mas como manifestações dos procedimentos tradutórios

---

<sup>77</sup> [...] *create new translations of literary works* (SNELL-HORNBY, 1988:114).

<sup>78</sup> [...] *retention of aspects of the source text, it also involves certain adjustments to the requirements of the target system* (TOURY, 1995:166).

<sup>79</sup> [...] *in a given situation in a given culture [...] and each has a specific function and an audience of its own* (LEPPIHALME, 1997:3).

<sup>80</sup> [...] *the parameters within which the translation process is carried out in a given culture are themselves dictated by the models which are currently operative within the target literary polysystem* (SHUTTLEWORTH, 1998:178).

determinadas pelas condições prevaletentes na cultura de chegada. Essa nova abordagem tem como principal expoente Gideon Toury.

### 1.2.1 Normas

O conceito de normas foi introduzido, pela primeira vez, no trabalho de Jiří Levý<sup>81</sup>, reaparecendo na tese e artigos de Even-Zohar e outros autores. Recebeu, no entanto, maior destaque, nos Estudos da Tradução, com Gideon Toury e sua análise descritiva (HERMANS, 1996:25). Baker (1998:163) aponta como essa concepção também surgiu a partir da teoria dos polissistemas. De acordo com esse construto teórico, os textos traduzidos se relacionam entre si e, portanto, devem ser vistos como um conjunto, isto é, como participantes de um subsistema do sistema literário.

Foi esse ponto de vista que direcionou o pensamento de Toury. Segundo o autor, o texto traduzido não pode ser estudado sem se levar em consideração o seu contexto. Nesse sentido, afirma que

[...] a posição e a função das traduções (como entidades) e da tradução (como atividade) em uma determinada cultura de chegada, a forma que a tradução poderia ter (e, portanto, seu relacionamento com o texto de partida) e as estratégias usadas durante sua produção não são fatos desconectados<sup>82</sup> (TOURY, 1995:24).

Há, desse modo, uma rede de relações por detrás de toda e qualquer tradução.

Vários fatores influenciam, então, a produção de um texto traduzido. Quando se decide pela tradução de uma obra, há uma movimentação de um texto de um polissistema cultural para outro. Isto é, há um processo de “transferência” (HERMANS, 1996: 26) no qual uma obra é retirada de seu contexto de partida e repassada para outro sistema. Vanderauwera (1985a:11) destaca como um texto “que se origina em uma determinada língua, literatura, cultura, e período” passa a existir em outro “[...] contexto, [...] língua, literatura e cultura”<sup>83</sup>. Nesse novo cenário, os interessados na

<sup>81</sup> Inicialmente em seu artigo, *Translation as a decision process* (LEVÝ, 2000), de 1967.

<sup>82</sup> [...] *the position and function of translations (as entities) and of translating (as a kind of activity) in a prospective target culture, the form a translation would have (and hence the relationships which tie it to its original), and the strategies resorted to during its generation do not constitute a series of unconnected facts* (TOURY, 1995:24).

<sup>83</sup> [...] *originating in a particular language, literature, culture and period [...] environment [...] language, literature and culture [...]* (VANERAUWERA, 1985a:11).

tradução<sup>84</sup> é que delimitarão o texto traduzido ao tomarem decisões, optarem por estratégias e alternativas tradutórias, como, também, explicitarem seus propósitos e objetivos quanto à atividade em geral.

Em cada uma dessas etapas, as normas têm um papel primordial. São um dos fatores sócio-culturais que influenciam o produto tradutório (TOURY, 1995:54). De acordo com Venuti (2002:60), as normas podem ser lingüísticas ou literárias, incluindo valores, crenças e representações sociais compartilhados por uma comunidade em relação ao que é considerado adequado ou não em uma determinada situação, inclusive e, principalmente, na tradução. São “[...] adquiridas por cada indivíduo durante sua socialização” (TOURY, 1995:55)<sup>85</sup>, regulando o comportamento dentro de um grupo.

Chesterman afirma que as normas existem para

[...] tornar a vida mais fácil [...] porque nos ajudam a prever como as pessoas agirão e a decidir como nós mesmos agiremos. Em outras palavras, existem para promover os valores que permitem o comportamento social [...] Também existem para promover outros valores, outras ideologias<sup>86</sup> (1998:93).

Hermans (1996:26) ressalta que, por essa razão, as normas agem como mediadoras “[...] entre a esfera coletiva e a individual, entre as intenções, escolhas e ações de um indivíduo, e as crenças, valores e preferências de um grupo”<sup>87</sup>.

Na tradução, as normas podem influenciar diretamente o trabalho do tradutor. Conforme Toury (1995:51), esse profissional exerce uma função que é especificada pela comunidade a que pertence. A própria definição do que é ou não tradução depende, também, do ponto de vista da cultura de chegada, como indica Vanderauwera (1985b:203). Sendo assim, ao traduzir, o tradutor é impelido pelo que é considerado apropriado ou não para esse grupo de pessoas. Por isso, deve estar ciente da existência de normas que podem direcionar sua atuação nesse ambiente. Hermans (1996:31) indica

<sup>84</sup> Patronos e profissionais da área, como se verá a seguir.

<sup>85</sup> [...] *acquired by the individual during his/her socialization* (TOURY, 1995:55).

<sup>86</sup> [...] *to make life easier, of course, because they help us predict how people are going to behave, and help us to decide how we ourselves are going to behave. In other words, they exist to promote the values that permit social behaviour, such as trust. They also exist to promote other values, other ideologies* (CHESTERMAN, 1998:93).

<sup>87</sup> [...] *between the individual and collective sphere, between an individual's intentions, choices and action, and collectively held beliefs, values and preferences* (HERMANS, 1996:26).

que, nesse caso, as normas sugerem ou prescrevem um caminho tradutório dentre um leque de possibilidades.

No entanto, apesar de essas normas serem determinadas, na maioria das vezes, por estruturas de poder da sua sociedade (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:7), isso não significa que o tradutor é compelido a segui-las. Pode se desviar delas ou subvertê-las (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:7), “burlá-las ou adaptá-las” (LEFEVERE, 1992a:16). Em outras palavras, pode se conformar ao sistema no qual está inserido ou, então, se opor a ele (LEFEVERE, 1992b:13). Pode, também, como indivíduo, preferir utilizar outras normas que absorveu em algum outro momento histórico-social da sua própria cultura, ou de outros sistemas culturais.

Contudo, em geral, as normas atuam no procedimento tradutório como um todo. Chesterman (1998:93) destaca que, do mesmo modo que qualquer outra ação humana, a tradução não está isenta de valores. De acordo com Toury (1995:56-61), cada fase do processo tradutório implica certo grau de escolha relacionado aos diferentes tipos de normas:

- a. Normas iniciais – O tradutor decide se adotará ou não as normas lingüísticas e textuais do texto de partida. Pode optar, também, por seguir as normas vigentes no contexto de chegada. Se sua opção for a primeira, sua tradução será considerada adequada em relação ao texto que será traduzido. No entanto, se for a segunda, terá maior probabilidade de ser aceita pela cultura que receberá a tradução. Ocorre, aqui, “[...] uma escolha entre [...] os parâmetros literários do público leitor e, portanto, adequada à recepção, e [...] os parâmetros [...] do texto [de partida], o que pode levar a um estranhamento do texto traduzido” (RÖHL, 2001:329);
- b. Normas preliminares – Incluem (1) políticas de tradução, isto é, fatores que determinam a escolha do tipo de texto, obra e autor específicos a serem traduzidos, normalmente decisão das editoras, e (2) a direcionalidade da tradução, ou seja, se uma tradução poderá ou não se basear em um texto intermediário (um texto de partida que já é uma tradução de outro texto); e
- c. Normas operacionais – São aquelas normas que norteiam as decisões feitas durante a própria tradução. Podem ser matriciais, envolvendo a seleção de que

partes do texto devem ser traduzidas, e lingüística-textuais<sup>88</sup>, direcionando a escolha de qual material textual deve ser utilizado para formular o texto de chegada ou substituir alguns de seus trechos (TOURY, 1995:56-61).

As normas, portanto, guiam o processo de tomada de decisão antes e durante a tradução. Regem, dessa forma, a “importação” do texto literário como produto cultural em todas as suas etapas (HERMANS, 1996:28).

No entanto, como cada sistema cultural apresenta subdivisões, não há apenas uma única norma. As normas mudam de acordo com cada subsistema e, claro, com cada polissistema cultural. Por isso, não se aplicam igualmente a todos os setores de uma sociedade. Mesmo assim, a cultura continua determinando as normas e, conseqüentemente, moldando as traduções. Quando um texto é traduzido, geralmente adentra outro espaço – diferente daquele em que foi produzido – por iniciativa do polissistema cultural de chegada (TOURY, 1995:27). Por esse motivo, Toury (1995:24) destaca que as traduções podem ser consideradas “[...] fatos da cultura que as recebe”<sup>89</sup>, sendo definidas por esse sistema.

Conforme o teórico (1995:27), a atividade tradutória e seus produtos preenchem “lacunas” em outro sistema cultural – que busca discursos que ainda não tem, mas já existem em outra cultura. Nesse processo, o texto de partida é modificado para atender novas demandas. Hermans explicita que isso acontece porque

[...] os sistemas culturais são entidades extremamente complexas e perpetuamente em transformação, interligadas a outros sistemas sociais, cada um com sua própria história. A tradução é necessariamente ancorada em vários desses sistemas de uma só vez. Portanto, podemos esperar encontrar uma variedade de normas e modelos que competem entre si, estão em constante conflito, e se sobrepõe, pertencendo a um conjunto de outros domínios sociais<sup>90</sup> (1996:39).

---

<sup>88</sup> Inclui regras referentes ao próprio uso da língua.

<sup>89</sup> [...] *facts of the culture which hosts them* (TOURY, 1995: 24).

<sup>90</sup> [...] *cultural systems are extremely complex and perpetually changing entities, embedded in other social systems, each with a history of its own. Translation is necessarily anchored in several of these systems at once. We can therefore expect to find a variety of competing, conflicting and overlapping norms and models which pertain to a whole array of other social domains* (HERMANS, 1996:39).

As normas envolvem, dessa forma, indivíduos, grupos de pessoas, comunidades e, principalmente, as relações de poder – sociais, econômicas, culturais, históricas, legais e políticas – entre cada um desses participantes (HERMANS, 1996:35).

### 1.2.2 Patronagem

Ao ser concebida como um dos vários sistemas de um polissistema cultural, a literatura passa a ser regida pela “lógica da cultura” a que pertence. Lefevere aponta dois fatores que governam o sistema literário e, conseqüentemente, o da literatura traduzida (LEFEVERE, 1992b:14).

O primeiro opera dentro dos limites do próprio sistema. Ou seja, é interno. Envolve profissionais da área como críticos, revisores, professores de literatura, intérpretes e tradutores. Esses participantes normalmente refreiam as obras que se opõe à visão predominante sobre o que é ou não considerado literatura ou sociedade em sua cultura durante uma determinada época. No entanto, na maioria das vezes, adaptam textos literários para que se adéquem à poética ou à ideologia predominantes. Lefevere (1992a:87) aponta como: “as traduções serão mais facilmente publicadas, vendidas e lidas se corresponderem ou forem adaptadas para corresponder ao conceito dominante de literatura na cultura de chegada”<sup>91</sup>. Nesse sentido, a literatura traduzida depende das expectativas de uma cultura e de seus subgrupos (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:7).

O segundo elemento, externo ao sistema literário, é denominado, por Lefevere, de “patronagem”. Inclui os “[...] poderes”<sup>92</sup> (pessoas, instituições) que podem promover ou refrear a leitura, escrita e reescritura da literatura”<sup>93</sup> (LEFEVERE, 1992b:15). Os patronos podem ser indivíduos ou grupos de pessoas, abrangendo partidos políticos, classes sociais, instituições religiosas e educacionais, editoras e a própria mídia. Seu objetivo é reger a escrita e distribuição das obras literárias e “[...] regular o

---

<sup>91</sup> *Translations will also be published, sold and read more easily if they correspond or can be made to correspond to the dominant concept of literature in the target culture* (LEFEVERE, 1992a:87).

<sup>92</sup> O conceito de poder relaciona-se ao conhecimento e a informação, principalmente à sua transmissão e articulação (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:6). O livro *Translation and the empire: postcolonial theories explained* retrata essa relação de poder desde suas primícias.

<sup>93</sup> “[...] *the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature* (LEFEVERE, 1992b:15).

relacionamento entre o sistema literário e os outros sistemas, que, juntos, formam uma sociedade, uma cultura”<sup>94</sup>(LEFEVERE, 1992b:15).

Lefevere (1992b:16, 1985:227) indica três componentes essenciais da patronagem: (a) O ideológico, que delimita a escolha do texto e assunto a serem traduzidos, e o modo como a tradução deverá ser realizada; (b) O econômico, os patronos financiam direta ou indiretamente o trabalho dos profissionais da área; e (c) O status, submeter-se as exigências de um patrono implica ser amparado por um grupo e seu estilo de vida. O teórico aponta, também, como a natureza da patronagem pode ser de dois tipos. Pode ser (1) Indiferenciada, isto é, um único patrono pode governar a ideologia, economia e o status de um sistema literário ou, então, (2) Diferenciada, cada setor pode ser governado por uma instituição diferente (LEVEFERE, 1992b:17, 1985:228).

Todos esses parâmetros apresentados por Lefevere delimitam o trabalho dos profissionais que atuam na área de tradução, principalmente o dos tradutores. Hermans explicita que esses fatores indicam o que será

[...] tolerado, permitido, encorajado ou exigido por aqueles que controlam os meios de produção e distribuição [das obras literárias] e pelas instituições e canais considerados relevantes quanto aos aspectos econômicos, sociais, ideológicos e artísticos<sup>95</sup> (1996:27).

Essas delimitações, contudo, não são eternas, nem imutáveis (LEFEVERE, 1996:139). Modificam-se de acordo com as transformações do polissistema cultural.

No entanto, independentemente da situação vigente, sempre haverá quem sancione a literatura. Os patronos, detentores do poder em um dado momento, buscam garantir que o sistema literário seja alterado segundo seus objetivos. O intuito é “[...] incentivar a produção de obras literárias que acompanhem suas expectativas”

---

<sup>94</sup> [...] *regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture* (LEFEVERE, 1992b:15).

<sup>95</sup> [...] *tolerated, permitted, encouraged or demanded by those who control the means of production and distribution and by the relevant institutions and channels in economic, social, ideological and artistic terms* (HERMANS, 1996:27).

(LEFEVERE, 1992b:23)<sup>96</sup>. Estimulam, portanto, a manipulação do texto de partida, que é reescrito de acordo com seus propósitos e o público previsto.

### 1.2.3 Reescritura

André Lefevere acrescenta novas temáticas à discussão de teóricos, como Even-Zohar e Gideon Toury, que priorizam o pólo de chegada. Relaciona as estruturas de poder de um polissistema cultural com a tradução, e destaca a importância dos agentes na “[...] transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras” (VIEIRA, 1996:138).

Parte do pressuposto de que a tradução é uma refração de uma obra. Os textos traduzidos seriam, então, “[...] textos processados, textos que são manipulados ao se movimentarem de um sistema cultural para outro” (TYMOCZKO, 1995:46). A atividade tradutória baseia-se em um texto de partida, mas ocorre em outro tempo e espaço no qual a editora é que geralmente direciona a tradução da obra para a cultura de chegada (LEFEVERE, 1984:217). Lefevere afirma que, depois de impresso<sup>97</sup>, um texto de partida é exportado, isto é, transportado de um polissistema cultural para outro, inúmeras vezes e de diversas formas.

#### Segundo o teórico

a obra de um autor ganha destaque e exerce influência principalmente através [...] das refrações. Os escritores e suas obras sempre são compreendidos e concebidos de acordo com um pano de fundo ou [...] são refratados através de determinado espectro, do mesmo modo que podem refratar obras anteriores<sup>98</sup> através de um espectro determinado<sup>99</sup> (LEFEVERE, 1996:234).

Isso significa que, quando é traduzida, uma obra literária é adaptada, isto é, elaborada, conforme a função e o público previstos da tradução. O objetivo é alcançar

---

<sup>96</sup> [...] *encourage the production of works of literature more likely to meet their expectations* (LEFEVERE, 1992b:23).

<sup>97</sup> Lefevere (1985:236) indica que, uma vez publicada, a obra não está mais nas mãos de seu autor. É lida, interpretada e reescrita de diversas maneiras.

<sup>98</sup> Ao refratarem outras obras, os textos de partida são caracterizados pela intertextualidade, tópico que será tratado no próximo capítulo.

<sup>99</sup> *A writer's work gains exposure and achieves influence mainly through [...] refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or [...] are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works though a certain spectrum* (LEFEVERE, 1996:234).

novos receptores de outras gerações que, talvez, não tenham mais interesse pelas traduções existentes de uma obra clássica/canonizada. Milton (1993:37) aponta que isso acontece porque “todas as traduções ficam ultrapassadas e têm de ser refeitas pelas novas gerações”.

O texto de partida precisa, então, ser reescrito para que leitores diferentes tenham acesso à obra (RÓNAI, 1981:117). Fundamentando-se nessa concepção, em meados dos anos 1980, Lefevere substitui o termo “refrações” por “reescritura”. O teórico afirma que a tradução é uma forma de se reescrever uma obra de partida com um objetivo determinado. Assim, os intentos de cada tradução, modelam o texto que está sendo traduzido.

Portanto, como toda reescritura, a atividade tradutória implica certo grau de manipulação:

todas as reescrituras, quaisquer que sejam seus objetivos, refletem certa ideologia e poética e como tal manipulam a literatura para funcionar em uma sociedade de uma determinada maneira. A reescritura é uma forma de manipulação utilizada a serviço do poder<sup>100</sup> (LEFEVERE, 1992b:vii).

Dessa forma, a tradução está diretamente ligada à poética e ideologia dominantes em uma determinada época e, também, às motivações dos envolvidos na atividade tradutória em geral. Assim, é preciso levar em consideração o contexto em que cada texto traduzido surge. Por esse motivo, a tradução não trata apenas de palavras e textos, mas de uma rede de “agentes sociais” com seus próprios pontos de vistas e interesses (HERMANS, 1996:26) que participam da movimentação e manipulação de um texto de um sistema literário para outro.

A tradução depende, portanto, das relações e estruturas de poder do polissistema cultural de chegada e seus agentes (BASSNETT, 1996:21). É comissionada pelos patrocinadores do produto tradutório, que pretendem alcançar um determinado público, em certo espaço de tempo. É realizada pelo tradutor, um participante ativo no processo, que reescreve a obra de partida visando o público almejado, sendo guiado por interesses individuais e coletivos ao dar forma ao texto traduzido (HERMANS, 1996:40). É, desse

---

<sup>100</sup> *Translation is [...] a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power [...]* (LEFEVERE, 1992b:vii).

modo, direcionada pelas expectativas de todos envolvidos na produção, distribuição e consumo da tradução.

#### 1.2.4 Manipulação

Segundo Hermans (1985:11), “do ponto de vista da literatura de chegada, toda tradução implica um grau de manipulação do texto de partida para um propósito determinado”<sup>101</sup>. Desse modo, uma obra traduzida é ajustada de acordo com os propósitos dos patronos, as estratégias adotadas pelo tradutor, e o público a que se dirige. A manipulação<sup>102</sup>, portanto, está presente em todas as fases do processo tradutório, desde a produção da tradução e os fatores envolvidos nesse procedimento, até sua circulação e recepção (VENUTI, 2002:129).

Quando as instituições e os patronos escolhem uma obra a ser traduzida e incentivam sua distribuição no sistema de chegada, visam um público específico, desejando satisfazer seus gostos e interesses (NIDA, 1999:82). Com isso, excluem certos autores e leitores desse sistema (HATIM; MUNDAY, 2004:99), restringindo os textos com o qual essa cultura terá contato<sup>103</sup>. Orientam, também, o modo como cada tradução será produzida, indicando os parâmetros que deverão ser adotados pelo tradutor. Lefevere (1996:139) ressalta que essas decisões – que direcionam a maneira como as traduções serão realizadas – são de vital importância. Compõem os textos traduzidos, que passam a representar a obra de partida em outro contexto. Isto é, a tradução não age apenas como o texto de partida, mas é considerada o texto de partida por seus novos leitores (LEFEVERE, 1984:217).

Dessa forma, a tradução constrói representações das culturas estrangeiras no polissistema de chegada (VENUTI, 2002:130). Produz-se, portanto, certa visão de uma obra, de seu autor e, especialmente, da cultura da qual faz parte (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:7). Lefevere destaca como

---

<sup>101</sup> *From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose* (HERMANS, 1985:11).

<sup>102</sup> A Escola da Manipulação, representada por teóricos como Susan Bassnett, André Lefevere, Theo Hermans e José Lambert, baseia-se, também, na teoria dos polissistemas (SNELL-HORNBY, 1988:22-23).

<sup>103</sup> Lambert, D’hulst e Bragt (1985:150) apontam que a tradução é uma das possíveis maneiras de literaturas diferentes entrarem em contato.

[...] as traduções criam a ‘imagem’ do texto de partida para leitores que não tem acesso a ‘realidade’ dessa obra. Não é preciso dizer que essa imagem pode ser diferente da realidade em questão, não necessariamente ou primordialmente porque os tradutores distorcem essa realidade, mas porque produzem suas traduções sob restrições peculiares da cultura da qual são membros<sup>104</sup> (1996:139).

O texto de partida, portanto, é repassado para a cultura de chegada e reinterpretado para o público previsto conforme os interesses de seus patronos (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:2). Quando isso acontece, é transferido para outro sistema, seguindo determinados padrões sugeridos ou impostos pelos envolvidos direta ou indiretamente na tradução e pela própria sociedade que o receberá. De acordo com Lefevere (1992b:93), o público de chegada é que normalmente determina as estratégias de tradução que podem ou não ser adotadas pelo tradutor. Na maioria das vezes, esse profissional precisa estar ciente do receptor esperado para poder guiar sua tradução. Pode ser necessário corresponder às expectativas desse grupo, como, também, traduzir de acordo com os “scripts culturais”<sup>105</sup> com os quais está acostumado ou, então, preparado para aceitar (LEFEVERE, 1992b:87).

Ao fazer isso, o tradutor manipula o texto de partida. Como profissional, molda a obra para que corresponda a um determinado modelo lingüístico ou literário da cultura de chegada; retira trechos que não seriam bem aceitos nesse sistema; adiciona informações consideradas necessárias; negocia diferenças lingüísticas e culturais a fim de tornar o texto inteligível para a cultura que irá recebê-lo. Venuti (2002:130) indica que, nesse processo, se excluem “[...] valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas”. No entanto, o tradutor pode, também, introduzir novas concepções, quebrando paradigmas ou inovando segundo seus interesses e/ou dos patrocinadores da tradução. Mas, para isso, a cultura de chegada também precisa estar preparada para aceitar essas inovações. Por isso, a preocupação no modo como o texto traduzido será recebido no sistema de chegada.

---

<sup>104</sup> [...] *translations create the ‘image’ of the original for readers who have no access to the ‘reality’ of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of* (LEFEVERE, 1996:139).

<sup>105</sup> De acordo com Lefevere (199b:89), um “script cultural” é o padrão de comportamento considerado aceitável por pessoas que exercem determinados papéis em uma dada cultura.

Quanto a esse aspecto, a tradução depende, em grande parte, das expectativas dos consumidores visados. Assim, quando um texto é traduzido para propósitos e receptores diferentes, nunca é o mesmo<sup>106</sup>. Varia de acordo com o público previsto. A literatura traduzida é, portanto, manipulada para “[...] funcionar em uma determinada sociedade de uma determinada maneira”<sup>107</sup> (LEFEVERE, 1992b:vii). Isto é, a função de uma tradução é um fator decisivo para sua manipulação no contexto de chegada.

### 1.2.5 Teoria do *Skopos*

Segundo a teoria<sup>108</sup> do *skopos*, ou abordagem funcionalista, a atividade tradutória é realizada de acordo com um propósito específico, explícito ou implícito (NORD, 2005:10). Karamitroglou (2000:46) afirma que o patrocínio de uma tradução sempre envolve intenções dos interessados no processo tradutório. O tradutor pode traduzir por conta própria, mas, geralmente, quando se trata de uma tradução que será publicada, a iniciativa parte de outro agente ou instituição, cada um com suas próprias motivações. Isto é, o texto traduzido é continuamente manipulado para exercer uma determinada função<sup>109</sup> na cultura de chegada.

Nesse sentido, o polissistema cultural é que

[...] assinala diferentes funções para as traduções [...] O modo como as traduções devem funcionar depende tanto do público que o texto traduzido visa [...] como do status do texto de partida que será representando em outra cultura<sup>110</sup> (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:8).

<sup>106</sup> Já varia quando é traduzido por tradutores diferentes, mesmo com um objetivo em comum. Cada um carrega sua própria bagagem cultural, tem seu próprio estilo de escrever, sua própria visão de mundo, isto é, seu próprio modo de traduzir.

<sup>107</sup> [...] *manipulate literature to function in a given society in a given way* (LEFEVERE, 1992b:vii).

<sup>108</sup> Essa teoria surgiu inicialmente no final de 1970, na Alemanha. Seu precursor foi Hans Vermeer, cujo primeiro trabalho foi publicado em 1978. O teórico continuou desenvolvendo esse assunto junto com Katharina Reiss, em 1984, relacionando-o aos tipos textuais, e, depois, por conta própria, em 1986. A temática também foi abordada por outros estudiosos como Margret Ammann, (1989/1990), Hans Hönigs e Paul Kussmaul (1982), Sigrid Kupsch-Losereit (1986), Christiane Nord (1988) e Heidrun Witte (1987) (SCHÄFFNER, 1998:235).

<sup>109</sup> Aqui a palavra “função” será usada em um sentido mais geral, como em Karamitroglou (2000:46-47), para acentuar o papel do texto traduzido no sistema de chegada, idéia presente tanto em Vermeer (2000) como em Toury (1995).

<sup>110</sup> [...] *assigns different functions to translations [...] The way translations are supposed to function depends both on the audience they are intended for [...] and on the status of the source text they are supposed to represent in their own culture* (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:8).

O conceito de *skopos* se fundamenta, então, em pressupostos teóricos dos Estudos de Tradução voltados para a recepção do texto traduzido. Conforme Schäffner (1998:235), baseia-se, também, na área de comunicação e na teoria da ação. É a partir dessas proposições que a tradução passa a ser considerada uma “[...] ação [...] baseada em um texto de partida”<sup>111</sup> (VERMEER, 2000:221). Como qualquer outra atividade humana, a tradução tem um propósito, um objetivo, isto é, um determinado *skopos*<sup>112</sup>. Produz, como outros atos, um resultado. Nesse caso, um produto: o texto traduzido, elaborado segundo o público a que se dirige.

Schäffner (1998:235) aponta como essa teoria é bastante utilizada na tradução de textos não literários, como panfletos turísticos, contratos, propagandas, artigos científicos e trabalhos acadêmicos, que exercem uma determinada função informativa ou operativa na cultura de chegada. No entanto, pode e deve ser igualmente aproveitada para a tradução de literatura. Vermeer (2000:224) ressalta como os textos literários também são produzidos com um determinado propósito ou intenção<sup>113</sup>. São escritos e publicados (envolvendo ações) com objetivos diferentes (isto é, *skopos* distintos) para alcançar públicos diversos.

Segundo Schäffner (1998:236), o receptor é fundamental para guiar o processo tradutório. A autora afirma que a função de um texto é “[...] constrangida pelo usuário (leitor/ouvinte/[consumidor]) do texto de chegada”<sup>114</sup> (SCHÄFFNER, 1998:236). Na verdade, o *skopos* é que determina os métodos e as estratégias de tradução que podem vir a ser adotados, abrindo um leque de possibilidades que varia de acordo com o objetivo de cada texto traduzido (VERMEER, 2000:231). “Com essa função [do texto traduzido] em mente, o tradutor pode apresentar argumentos para descartar uma solução ou dar preferência a outra [...] com base no critério funcional [da tradução]”<sup>115</sup> (NORD, 2005:19).

---

<sup>111</sup> [...] *action* [...] *based on a source text* (VERMEER, 2000:221). É preciso haver um texto de partida para que haja uma tradução (VERMEER, 2000:230).

<sup>112</sup> *Skopos* é o termo técnico, derivado do grego, utilizado para se referir ao propósito ou objetivo de uma tradução (VERMEER, 2000:221).

<sup>113</sup> Hermans (1996:40) também destaca como a tradução geralmente é produzida como um propósito, se referindo a textos e discursos já existentes.

<sup>114</sup> [...] *constrained by the target text user (reader/listener)* (SCHÄFFNER, 1998:236).

<sup>115</sup> *With this function in mind, the translator can then find arguments for ruling out one solution or giving preference to another [...] on the basis of functional criteria* (NORD, 2005:9).

O tradutor precisa, portanto, estar a par do papel da tradução no contexto de chegada, isto é, ter em mente o propósito do texto que está traduzindo e, conseqüentemente, o público visado. Para isso, é necessário entrar e estar em contato com o patrocinador ou cliente da sua tradução, responsável por definir esse *skopos*. Assim, o propósito da ação tradutória e o modo como deverá ser realizada são negociados entre os participantes do processo (VERMEER, 2000:221). Vermeer (2000:230) destaca, aqui, a importância desse profissional, que lida de forma direta com o texto, ajustando-o de acordo com os interesses em pauta e o provável receptor.

Conforme essa linha teórica, o tradutor tem mais liberdade ao traduzir<sup>116</sup>, é ele quem decide, de fato, como agir em cada situação, apesar das diretrizes de seu cliente ou patrono. Contudo, precisa estar atento às escolhas que está tomando porque, como Álvarez e Vidal (1996:8) apontam, o tradutor é responsável não só pelo que diz, mas pelo “[...] que não diz e como o diz”<sup>117</sup>. Isto é, é o autor do texto traduzido (BASSNETT, 2003:50).

Vermeer destaca que, por tudo isso, não se traduz no vazio (2000:232). Sempre há um contexto que precisa ser levado em consideração durante a tradução (SCHÄFFNER, 1998:235). A atividade tradutória envolve, portanto, um processo de tomada de decisão no qual os critérios que direcionam as escolhas do tradutor se baseiam na função do texto traduzido no polissistema de chegada, como indica Hermans (1985:13).

O texto traduzido é, assim, modificado segundo o público e o *skopos* em questão. Vermeer (2000:228) afirma que, por isso, não há uma tradução única ou preferível. O produto tradutório é considerado uma “variedade” do texto de partida, ou seja, uma das possíveis traduções de uma obra. Por essa razão, o texto de partida pode ser e é reescrito inúmeras vezes para alcançar leitores distintos.

Nesse processo, projetam-se “[...] imagens do trabalho, do autor, da literatura ou da cultura de partida que impactam mais leitores do que o próprio texto de partida”<sup>118</sup> (LEFEVERE, 1992b:11). Essa representação, transmitida para o sistema de chegada, depende de todos os aspectos envolvidos na tradução, inclusive da cultura.

<sup>116</sup> Mas isso não implica necessariamente em uma tradução livre (SCHÄFFNER, 1998:236).

<sup>117</sup> [...] *what s/he does not say and how s/he says it* (ÁLVAREZ; VIDAL, 1996:8).

<sup>118</sup> [...] *images of the original work, author, literature, or culture that often impact many more readers than the original does* (LEFEVERE, 1992b:11).

## 2. ASPECTOS LINGÜÍSTICO-CULTURAIS E CONTEXTUAIS DA TRADUÇÃO

As normas, modelos e estratégias utilizadas em uma determinada tradução não podem ser compreendidas sem se levar em consideração [...] o ambiente literário e cultural [...] Esse contexto é bastante complexo e geralmente definido pela cultura de chegada [...] <sup>119</sup> (LAMBERT, 1998:132).

Neste capítulo, ressaltar-se-á como a língua e a cultura estão intrinsecamente ligadas e que, por isso, a tradução não pode ser realizada sem se levar em consideração os aspectos lingüístico-culturais que caracterizam um texto de partida como uma obra inserida em um dado polissistema cultural e literário. O intuito é indicar algumas das possíveis interações entre um texto e a língua e cultura no qual foi escrito, apontando as estratégias sugeridas por teóricos da tradução para se lidar com aspectos dessa natureza.

### 2.1 Contexto histórico-cultural da tradução

De acordo com Aixelá (1996:52), a tradução literária envolve um procedimento bastante complexo. Há, pelo menos, duas línguas em jogo, duas tradições literárias diferentes – com sua própria poética e ideologia (LEFEVERE, 1992a, 1992b) – e dois polissistemas culturais distintos.

A obra de partida e a de chegada estão inseridas em contextos específicos. São escritas em uma determinada língua na qual as palavras não interagem apenas com o texto, mas com a cultura a qual pertencem, sendo culturalmente específicas. A história de vida e a bagagem cultural do autor e de seus tradutores também são responsáveis por moldar a maneira como uma obra é escrita e traduzida. Por isso, é que Newmark (1988:193) afirma que o significado das palavras é condicionado “[...] por certo contexto lingüístico, referencial, cultural e pessoal”<sup>120</sup>.

Toury (1995:166) afirma que, a partir da tradução, uma variedade de um texto que “[...] já existe em outra cultura” adentra outro polissistema cultural, “utilizando-se

<sup>119</sup> *The norms, models and strategies employed in a given translation cannot be understood in isolation from the [...] literary and cultural environment [...] This environment is complex and is generally defined in terms of the target culture* (LAMBERT, 1998:132).

<sup>120</sup> [...] *certain linguistic, referential, cultural and personal context* (NEWMARK, 1988:193).

uma língua diferente”<sup>121</sup>. Snell-Hornby (1988:39) enfatiza ainda que como a língua é “parte integral da cultura”<sup>122</sup>, as palavras, conforme ressalva Aixelá (1996), são culturalmente carregadas de significado. Isto é, trazem em si traços da cultura a que pertencem. De acordo com Aixelá (1996:58), o item ou concepção a que se referem pode não existir na cultura de chegada ou, então, suas conotações são apenas percebidas pelos leitores do contexto de partida. Isso acontece porque, como destaca Leppihalme, a maioria dos escritores escreve

[...] para pessoas que compartilham parte de seu conhecimento cultural. Por esse motivo, não é necessário [...] explicitar essas informações no texto. [...] Por outro lado, os leitores do texto de chegada estão inseridos em um ambiente [...] diferente dos leitores do texto de partida, o que significa que o tradutor terá que levar em consideração, também, o sentido implícito da mensagem<sup>123</sup> (1997:20).

Esse sentido, como assinala Holquist (1981:71), normalmente se relaciona aos “[...] discursos, formas, imagens, estilos”, presentes em um texto, que se referem a personagens, obras e situações intrínsecas a um determinado contexto cultural e sua produção literária. Surge, portanto, a questão da intertextualidade, tópico abordado a seguir, que trata a respeito de “todas as relações lingüísticas ou temáticas que o autor estabelece entre seu texto e outros, criando, assim, uma relação de coerência, referência ou dependência”<sup>124</sup> (CORMIER; DELISLE. LEE JAHNKE, 1999:149). Isto é, todo texto de partida inclui, em menor ou maior grau, elementos intertextuais, inerentes a cultura a que pertence. A maneira como essa intertextualidade é ou não traduzida depende do tradutor que lida diretamente com o texto e seus itens culturais, mas, também, do contexto vigente no sistema de chegada.

Nida (2000:7) aponta que, dessa forma, as decisões do tradutor envolvem vários fatores: “[...] outra cultura, uma língua diferente, diversos editores e editoras e, por fim,

<sup>121</sup> [...] *which has already been in existence in another culture, making use of a different language* [...] (TOURY, 1995:166).

<sup>122</sup> [...] *as an integral part of culture* (SNELL-HORNBY, 1988:39).

<sup>123</sup> [...] *for people who share a certain amount of cultural background information with him/her. It is therefore not necessary [...] to make all such information explicit in the text [...]. TT readers, however, have a different [...] environment from ST readers, which means that the translator will need to consider also the implicit part of the message [...]* (LEPPIHALME, 1997:20).

<sup>124</sup> Conforme definição de “intertextualidade” encontrada no livro *Translation Terminology: All the linguistic or thematic relationships that the author or a text establishes between it and other texts, thus creating a relationship of coherence, reference, or dependence* (CORMIER; DELISLE. LEE JAHNKE, 1999:149).

o público previsto”<sup>125</sup>. Quando um texto é escolhido para ser traduzido – geralmente por causa do destaque obtido em seu polissistema de origem – é transferido para outra realidade. Os leitores já não são mais os mesmos e, muitas vezes, os objetivos da tradução também não. Os textos, portanto, sempre têm uma “[...] função e público específicos”<sup>126</sup> (LEPPIHALME, 1997:3). Conseqüentemente, o modo como uma obra é perpetuada varia de uma cultura para outra. Toury (1995:166) destaca que “[...] até no caso da *re*-tradução, o resultado – aquele texto que adentra a cultura de chegada – definitivamente *nunca* existiu lá antes”<sup>127</sup>. Ou seja, é um “outro” texto (RODRIGUES, 2000:95).

Como traduzir, então, diante desse cenário? Chau (1999:233) responde afirmando que “[...] a resposta [...] depende de QUEM está fazendo o trabalho, para QUEM está traduzindo, com QUAL tipo de texto está trabalhando, sob quais circunstâncias e POR QUE”<sup>128</sup>. Nesse sentido, a forma como um texto é traduzido depende de inúmeros fatores.

A maneira como o tradutor interage com uma obra é fundamental (HATIM; MASON, 1997:2). Segundo Leppihalme (1997:18), na prática, é o tradutor que lida diretamente com cada dificuldade encontrada durante a tradução. Sem esse profissional, afirma a autora, o texto traduzido não existiria. Hatim e Mason (1997:147) ressaltam que o tradutor é quem “filtra” o texto de partida através de seus pontos de vista, sua experiência de vida e sua ideologia, apresentando um novo mundo a um público diferente através da “janela” da tradução (CHAU, 1999:235).

No entanto, seu trabalho não depende apenas de si mesmo, como já mencionado. Relaciona-se, também, aos propósitos e objetivos de seus patronos. As editoras influenciam o modo como um texto deverá ser traduzido, indicando quase sempre as diretrizes que devem ser adotadas pelo tradutor durante o ato tradutório. O’Connell destaca que

---

<sup>125</sup> [...] *involving [...] another culture, a different language, diverse editors and publishers, and finally a reading audience* (NIDA, 2000:7).

<sup>126</sup> [...] *in a given situation in a given culture [...] and each has a specific function and an audience of its own* (LEPPIHALME, 1997:3).

<sup>127</sup> [...] *even in the case of retranslation, the resulting entity – that which actually enters the recipient culture – will definitely not have been there before* (TOURY, 1995:166).

<sup>128</sup> [...] *the answer [...] depends on WHO is doing the job for WHOM, working on WHAT texts under what circumstances, and WHY* (CHAU, 1999:233).

[...] as editoras são agentes ativos no meio e, conseqüentemente, o tradutor não é [...] completamente livre. As editoras exercem influência considerável sobre seu trabalho, impelindo, em certo sentido, uma abordagem à tarefa tradutória<sup>129</sup> (1999:212).

Por isso, Baker aponta como

em um nível individual, a decisão do tradutor [...] depende do (a) seu grau de liberdade [...] e (b) do propósito da tradução. Em um nível mais geral, a decisão também refletirá, até certo ponto, as normas de tradução prevalentes em uma determinada comunidade<sup>130</sup> (1992:31).

A tradução envolve, portanto, diversos fatores e agentes inseridos em um contexto histórico-cultural. Even-Zohar (1992 apud O'CONNELL, 1999:213) destaca que as decisões tomadas antes, durante e após o processo tradutório estão diretamente ligadas à cultura em que a tradução está sendo realizada.

Por essa razão, as estratégias tradutórias tendem a ser diversificadas. Alternam-se com base nos objetivos dos interessados na tradução, na individualidade do próprio tradutor – sua interpretação do texto de partida<sup>131</sup> e sua maneira de escrever – e no público previsto. Leppihalme (1997:14) ressalta que, por esse motivo, “o que é válido em algumas situações, pode não ser em outras”<sup>132</sup>.

Apesar de não serem prescritivas, há várias estratégias que podem ser adotadas na tradução de aspectos culturais, isto é, vocábulos culturalmente carregados de significado. Hermans ressalva que isso é possível porque

---

<sup>129</sup> [...] publishers are very active players in the field and, as a consequence, translators are not entirely free [...] Editors and publishers exert considerable influence over their input, in a sense forcing an approach to the task of translation (O'CONNELL, 1999:212).

<sup>130</sup> On an individual level, the translator's decision to use this strategy will [...] depend on (a) how much licence is given to him/her [...] and (b) the purpose of the translation. On a more general level, the decision will also reflect, to some extent, the norms of translation prevailing in a given community (BAKER, 1992:31).

<sup>131</sup> Arrojo (1997:44) destaca a importância do tradutor na interpretação do texto de partida.

<sup>132</sup> What is valid in some situations may not be as valid in others (LEPPIHALME, 1997:14).

a tradução envolve uma rede de agentes sociais ativos, indivíduos ou grupos, cada um com determinados pré-conceitos e interesses. A operação tradutória é uma questão de transações entre os grupos interessados [...] Para os envolvidos nesse processo, as várias modalidades e os procedimentos que o acompanham pressupõem escolhas, alternativas, decisões, estratégias, propósitos e objetivos<sup>133</sup> (HERMANS, 1996:26).

Por isso, há vários caminhos – de natureza mais geral e específica – que podem ser percorridos pelo tradutor ao traduzir características particulares de um texto de partida – nesse caso, *Alice's adventures in wonderland*. A obra é marcada pela intertextualidade e está inserida em um determinado polissistema cultural, isto é, apresenta seu próprio universo do discurso – conceitos, lugares e personagens culturalmente carregados de significado (VIEIRA, 1996:144) – que a enriquecem e a situam em determinado tempo e espaço, isto é, em um dado polissistema cultural.

## 2.2 Contexto lingüístico-cultural da tradução

Os teóricos da tradução têm apresentado diversas estratégias que podem ser utilizadas pelo tradutor na tradução de itens culturalmente específicos. Durante uma palestra, intitulada *On the different methods of translating* (1813), Schleiermacher afirmou existirem apenas duas grandes estratégias de tradução, que englobariam as outras (VENUTI, 1998:242): ou o tradutor leva o leitor até autor ou, então, traz o autor até o leitor (BERMAN, 2002:15, 16). Venuti (1998:240) retoma esses dois conceitos gerais, da “estrangeirização” e da “domesticação”, para classificar as várias estratégias tradutórias surgidas desde a antiguidade.

De acordo com esse autor, quando traduz, o tradutor normalmente é norteado pelo seguinte questionamento: “Deseja-se ou não introduzir algo novo para o público visado?” Dependendo dos propósitos da tradução, o tradutor pode estrangeirizar ou domesticar o texto traduzido:

- a. Estrangeirização – Há um afastamento do público de chegada e uma aproximação do autor do texto de partida. O receptor percebe que está diante de uma realidade diferente, ou seja, o texto traduzido causa estranhamento.

<sup>133</sup> *Translation involves a network of active social agents, who may be individuals or groups, each with certain preconceptions and interests. The translative operation is a matter of transactions between parties that have an interest [...] For those involved in the transfer, the various modalities and procedures that go with it presuppose choices, alternatives, decisions, strategies, aims and goals* (HERMANS, 1996:26).

Venuti (2002:155) aponta como essa estratégia “[...] força a língua e cultura domésticas a registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro”. Nesse caso, o tradutor, conforme Berman (2002:263), “[...] obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de descentramento para perceber o autor estrangeiro em seu ser de estrangeiro”;

- b. Domesticação – O tradutor pretende trazer o texto traduzido até o público almejado, introduzindo nomes de pessoas, lugares e instituições conhecidos no contexto de chegada. Isto é, “[...] valores lingüísticos e culturais inteligíveis” a essa comunidade (VENUTI, 2002:129). O receptor parece estar diante de um texto que inclui aspectos da sua própria cultura. Aqui, o tradutor pode tentar transformar o desconhecido em uma réplica de seu polissistema cultural (AIXELÁ, 1996:54), tornando o autor em alguém “[...] familiar ao leitor” (BERMAN, 2002:263). No entanto, quando extrema, essa atitude pode ser uma “[...] negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (BERMAN, 2002:18).

Além dessas estratégias mais gerais, há outras formas de o tradutor lidar diretamente com a tradução de itens culturalmente carregados de significado. Aixelá (1996:60-65) cita alternativas tradutórias mais específicas que poderiam ser utilizadas nessa situação. Apesar de o tradutor poder mesclá-las, o autor as divide em duas categorias principais:

- a. Conservação – Inclui as seguintes estratégias: (a) Repetição, o tradutor mantém a referência cultural do texto de partida, sem modificá-la; (b) Adaptação ortográfica, envolve procedimentos como a transcrição e a transliteração – utilizados quando o texto de partida é escrito em um alfabeto diferente do da língua de chegada; (c) Tradução lingüística não-cultural, o tradutor adota uma palavra similar ao do contexto de partida, mas adiciona informações para facilitar a compreensão pelo público previsto; (d) Glossário extratextual, o tradutor explica um item culturalmente específico por meio de notas, glossários e/ou comentários; e (e) Glossário intratextual, aqui a explicação de um item culturalmente específico aparece diretamente no texto corrido;

- b. Substituição – Abarca estratégias como: (a) Sinonímia, o tradutor utiliza algum sinônimo ou referência similar para evitar o uso do item culturalmente carregado de significado; (b) Universalização limitada, nesse caso, substitui-se o vocábulo por um mais geral que provavelmente será compreendido com mais facilidade na cultura de chegada; (c) Universalização absoluta, o tradutor opta por uma referência neutra e apaga quaisquer conotações culturais; (d) Naturalização, ocorre a substituição de um item culturalmente específico por outro que é conhecido no polissistema cultural de chegada; (e) Apagamento, a palavra ou trecho é omitido pelo tradutor; e (f) Criação autônoma, apesar de essa estratégia ser pouco utilizada, o tradutor pode, ao invés de retirar, incluir, na sua tradução, uma referência cultural que não existe no texto de partida. O intento é chamar a atenção do leitor/ouvinte.

Desse modo, há um leque de estratégias que podem ou não ser aproveitadas pelo tradutor, dependendo das motivações dos patronos e do público visado.

O fundamental, ao escolher uma estratégia tradutória em detrimento de outra, é estar ciente do grau de familiaridade que a cultura de chegada tem com os conceitos apresentados no texto de partida (LEFEVERE, 1992a:82). No caso de *Alice's adventures in wonderland*, há determinadas estratégias que poderiam ser adotadas em relação a cada aspecto cultural e intertextual presente na obra.

### **2.2.1 Intertextualidade**

A intertextualidade é uma forma de um texto se relacionar com outros (BELL, 1991:167, 170-171), tornando-se uma espécie de “[...] intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (BARTHES, 1973 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:289).

De acordo com essa concepção, “o texto literário se insere no contexto dialógico dos textos literários anteriores e sincrônicos, e freqüentemente o diálogo intertextual se faz presente” (RÖHL, 2001:330). Nesse sentido, a obra de partida é um “mosaico” de trabalhos precedentes (KRISTEVA, 2005:66) porque, ao compô-la, o autor se refere a outros textos e pensamentos.

O resultado é a composição de uma obra que não é única, nem pertencente a apenas um autor: “sempre dependem da existência anterior de outros textos”<sup>134</sup> (HATIM; MASON, 1990:125). Por esse motivo, ao escrever uma obra, o escritor interage com outros discursos e autores. Röhl (2001:330) afirma que esse é “[...] um procedimento de estruturação do texto literário” que tem sido praticado “[...] em todas as épocas”.

O conceito surgiu, inicialmente, no campo da lingüística e da literatura. Foi o intercâmbio entre autores e obras que permitiu o aparecimento de questões voltadas às relações intertextuais. Esse tema já havia sido observado por alguns estudiosos no começo do século XX. No entanto, foi a partir do estudo feito por Mikhail Bakhtin, (1929) do romance de Dostoievski, que teve seu início. Ao analisar a obra, Bakhtin introduz a concepção de polifonia, isto é, de vozes polêmicas em um mesmo discurso. Esse “termo emprestado da música, alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes: o autor pode falar várias vozes ao longo de seu texto” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006:384).

Bakhtin ressalta, também, a importância das “[...] relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006:160), ou seja, destaca a existência do dialogismo em uma obra. Esse dialogismo se refere a “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior” (NITRINI, 2000:159). Nitrini (2000:162) aponta que, nesse caso, o autor “vive na história e a sociedade se escreve no [seu] texto”. Por essa razão, segundo Bakhtin, “tudo obtém significado, é compreendido como parte de um todo”<sup>135</sup> (HOLQUIST, 1981:426) e todo discurso, até mesmo as reflexões internas, interage com outros pensamentos, constituindo uma “corrente de comunicação [...] ininterrupta” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006:161). Desse modo, um discurso sempre se refere a outro, havendo um diálogo constante de vozes em um único texto.

Essa questão foi retomada por outros autores que deram continuação ao tema apresentado pelo teórico russo. Dos anos 1980 em diante, houve um crescente interesse por essa temática no meio lingüístico. Oswald Ducrot (1984) designou, ao tópico, um

<sup>134</sup> *They are always dependent on the prior existence [...] of [...] texts* (HATIM; MASON, 1990:125).

<sup>135</sup> *Everything means, is understood, as a part of a greater whole* (HOLQUIST, 1981:426).

sentido voltado para o nível do enunciado. O texto ainda representaria uma pluralidade de vozes, porém, haveria uma distinção entre o locutor e os enunciadores. O primeiro seria o responsável pelo desenvolvimento textual, podendo ou não marcar seu enunciado com pronomes da primeira pessoa. Introduziria, também, os enunciadores, cruzando vários pontos de vista diferentes ao mesmo tempo (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006:385). Tabakowska (1995:72) indica que, assim, o indivíduo que produz o enunciado não é necessariamente responsável por seu conteúdo, nem pela ordem das palavras.

Julia Kristeva (1969), crítica literária, renomeou essa idéia de “intertextualidade”, focando, então, no estudo da literatura. Foi a primeira a “[...] usar esse conceito para se referir à existência de discursos prévios como uma pré-condição para o ato da significação”<sup>136</sup> (HATIM; MASON, 1990:121). Destaca o intercâmbio de um texto, não apenas com outros, mas também com seu público, incluindo a questão da interpretação textual. Zani (2003:122) aponta como a autora baseou-se em Bakhtin ao tratar da relação intertextual “[...] entre um discurso, outros discursos anteriores e [...] os espectadores [...] sendo então determinado um diálogo de gêneros ou de vozes”.

Conforme Kristeva (2005:66) “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. A intertextualidade seria, portanto, uma forma de colorir e transformar uma obra (LEPPIHALME, 1997:8) com base nos textos anteriores da mesma literatura (RÓNAI, 1981:63). Hatim e Mason (1990:120) concluem que “[...] evoca áreas inteiras de nossa experiência textual prévia”<sup>137</sup> porque dependem de nosso conhecimento dos textos relevantes de um polissistema cultural.

Apesar de as características intertextuais nem sempre serem de fácil identificação, o ideal seria poder reconhecê-las. O motivo é que, como afirma Rónai (1981:65), uma “[...] frase é bem mais significativa para quem se lembra do contexto de onde é tirada”. Isso, porém, nem sempre é possível. Os elementos intertextuais podem ter se tornado “ininteligíveis para o público de chegada”<sup>138</sup> (LEFEVERE, 1992a:87) ou, então, serem incompreensíveis para leitores (inclusive da mesma cultura que o autor)

---

<sup>136</sup> [...] to use the concept to refer to the existence of prior discourses as a precondition for the act of signifying [...] (HATIM; MASON, 1990:121).

<sup>137</sup> [...] evoke whole areas of our previous textual experience (HATIM; MASON, 1990:120).

<sup>138</sup> [...] unintelligible to the target audience (LEFEVERE, 1992a:87).

que nunca tenham tido acesso aos textos e discursos aos quais se faz referência. Baker (1992:222) ressalta que: “[...] como seres humanos, podemos apenas fazer sentido de novas informações com base no nosso próprio conhecimento, nossas crenças e experiência prévia tanto em relação aos eventos lingüísticos como não-lingüísticos”<sup>139</sup>.

Já que o reconhecimento dessas referências culturais “[...] varia de acordo como o nível de conhecimento [...] do público”<sup>140</sup> de uma obra (SÉGUINOT, 1999:86), Baker (1992:244) afirma que o leitor/ouvinte só poderá compreender melhor um texto, se puder fazer sentido da informação apresentada. Lvóvskaya explicita que

uma vez que nem dois indivíduos compartilham o mesmo conhecimento, experiências ou valores, a interpretação do sentido de um texto por seu receptor sempre será de certo modo diferente do [...] intencionado pelo autor do texto. [...] No entanto, quanto mais conhecimento o autor e o receptor compartilharem, mais fácil será a comunicação<sup>141</sup> (2000:31).

Mesmo ante essa realidade, o tradutor deve ter ciência da presença desses intertextos (HATIM; MASON, 1997:205) – que remetem a informações extratextuais e culturais (SÉGUINOT, 1999:84) – para poder buscar possíveis soluções tradutórias. Cabe a esse profissional descobrir<sup>142</sup> a que se referem e adotar as estratégias necessárias em cada caso.

Diante desse panorama, o aspecto intertextual é vital para o entendimento de uma obra literária. Ao compor um texto, o autor normalmente busca materiais e recursos discursivos de outras fontes, ou seja, um ponto de partida dialógico. Por essa razão, ao se referir a outros textos, uma obra sempre absorve e molda discursos alheios. Jenny (1976 apud NITRINI, 2000:163) resume o processo como a “[...] transformação e assimilação de vários textos operados por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”.

<sup>139</sup> [...] as human beings, we can only make sense of new information in terms of our own knowledge, beliefs, and previous experience of both linguistic and non-linguistic events (BAKER, 1992:222).

<sup>140</sup> Vary according to the knowledge level [...] of the audience (SÉGUINOT, 1999:86).

<sup>141</sup> Since no two individuals share the same knowledge, experiences or values, the interpretation of a text's sense by a receiver will always be somewhat different from the [...] sense intended by the author of the text. No message is ever perfectly understood. However, the more knowledge author and receiver share, the easier communication will be (LVÓVSKAYA, 2000:31).

<sup>142</sup> Há várias maneiras de o tradutor fazer isso, por exemplo, com pesquisas, entrando em contato com o autor, recorrendo, às vezes, a falantes nativos, dentre outros. Também é necessário estar ciente das expectativas de seus patronos e do público previsto.

Por isso, a importância do conceito da intertextualidade, que indica a “interação entre o texto e seu contexto” na qual “[...] elementos superficiais de um texto, junto com seu significado subjacente [...] tem um papel fundamental no processo de significação”<sup>143</sup> (HATIM; MASON, 1997:17).

### 2.2.1.1 Alusões

Lefevere (1992a) dedica uma seção do segundo capítulo de seu livro *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context* às alusões. De acordo com o autor, essa foi uma das maneiras que os escritores encontraram para se referir a textos célebres de sua própria esfera literária, elaborando-os conforme seus próprios pontos de vista (LEFEVERE, 1992a:22). A alusão seria, desse modo, “[...] uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado [...] que alude a um discurso já conhecido do público em geral” (ZANI, 2003:123).

Segundo Leppihalme,

um aspecto importante da alusão é a capacidade da literatura ‘criar nova literatura a partir da velha’ [...], isto é, envolver o leitor em uma recriação ao indicar significados parcialmente ocultos que o leitor deve recuperar e, então, utilizar para uma compreensão mais aprofundada da obra<sup>144</sup> (1997:8).

Reconhecer as alusões permite, então, uma melhor visualização da situação narrativa de uma história. No entanto, nem sempre é possível reconhecer cada uma ou, ainda, identificar seu referente. Leppihalme afirma que, como as alusões são específicas de uma dada cultura, pode ser difícil para receptores de outro polissistema cultural compreendê-las:

<sup>143</sup> *Interaction between text and context [...] surface elements of a text, together with their underlying [...] meaning [...] play a role in the signification process* (HATIM; MASON, 1997:17).

<sup>144</sup> *An important aspect in alluding is the capacity of literature ‘to create new literature out of old’ [...], that is, to involve the reader in a re-creation by hinting at half-hidden meanings which the reader is expected to recover and then use for a deeper understanding of the work* (LEPPIHALME, 1997:8).

o autor [...] aludirá, na maioria das vezes, ao que assume ser um texto bastante conhecido [...] tendo os leitores nativos [...] em mente. Mas, leitores da língua de chegada, criados em outra cultura, geralmente não terão como reconhecer os nomes ou frases utilizados, nem fazer as conexões necessárias para compreender as passagens [...] nas quais ocorrem alusões culturais<sup>145</sup> (LEPPIHALME, 1997:22).

Pensando nesse aspecto, Lefevere (1992a:22-29) distingue quatro tipos de alusões recorrentes nas literaturas em inglês – a bíblica, a clássica, a cultural e a literária:

1. Alusões bíblicas – O autor faz referência a personagens e passagens da Bíblia;
2. Alusões clássicas – Quem escreve o texto alude ao mundo histórico e mitológico dos gregos e romanos;
3. Alusões culturais – O escritor refere-se a aspectos reais ou fictícios pertinentes a sua cultura;
4. Alusões literárias – Alude-se a outras obras literárias com o intuito de indicar, ao leitor, as semelhanças e diferenças entre o texto em questão e os discursos aos quais se refere.

Todas essas alusões são de certa forma culturalmente específicas e, por isso, muitas vezes, difíceis de serem compreendidas. Leppihalme (1997:22) aponta como “nomes alusivos e frases podem carregar significados que são facilmente percebidos pelos membros da cultura de partida, mas que talvez não signifiquem nada para os leitores do texto de chegada”<sup>146</sup>. Apesar dessa dificuldade, é essencial para o tradutor levar em consideração essa mensagem implícita do texto, decidindo se deverá ou não traduzi-la e, caso recorra à tradução, como proceder.

Segundo Lefevere (1992a:22,26), os tradutores podem adotar diversas estratégias ao lidarem com esse aspecto. Podem, por exemplo, traduzir o excerto, substituí-lo por outro de correspondência funcional na língua de chegada ou, então,

---

<sup>145</sup> *An alluding author [...] will allude mostly to what s/he assumes are well-known texts [...] with the native-speaker [...] readers in mind. Yet it is clear that TT readers, who have grown up in a different culture, will often be quite unable to recognize the names or phrases used and to make the necessary connections in order to make sense of [...] passages in which source-cultural allusions occur* (LEPPIHALME, 1997:22).

<sup>146</sup> *Allusive names and phrases may carry meaning which is instantly perceived by members of the source culture but which may convey nothing to TT readers* (LEPPIHALME, 1997:22).

omiti-lo. O teórico afirma que a maioria dos tradutores normalmente explica as alusões em algum tipo de nota porque são difíceis de traduzir em razão de sua especificidade cultural (LEFEVERE, 1992b:56,57).

Leppihalme (1997:25,107,125) aponta alternativas tais como a tradução literal, a substituição da alusão do texto de partida por outra conhecida no contexto de chegada, e o uso de notas de rodapé, notas finais e prefácios do próprio tradutor para explicar as alusões. No entanto, a autora ressalta, também, que a escolha por uma ou outra estratégia tradutória depende principalmente do público e do contexto de chegada.

Há ainda outras possibilidades de tradução em relação aos nomes e títulos de um texto, uma das maneiras mais comuns – e presentes na obra de Carroll – de concretização das alusões.

#### a. Nomes

Às vezes, os escritores usam os nomes para melhor caracterizar um personagem. Lefevere (1992a:39) destaca que há situações em que os autores não os usam “[...] apenas para nomear os personagens de um poema, história, romance ou peça, mas, também, para descrever esses personagens”<sup>147</sup>. Leppihalme (1997:3,9) concorda, indicando que esses nomes podem apresentar significados implícitos, incluindo características relacionadas a nomes de personagens fictícios ou reais.

A partir dessas concepções, Hermans (1988 apud AIXELÁ, 1996:59) explicita a distinção entre nomes convencionais e carregados de significado:

1. Nomes convencionais – São aqueles aparentemente sem motivações, isto é, sem significados adicionais;
2. Nomes carregados de significado – São nomes motivados, fictícios ou não, que se associam a aspectos históricos e culturais de uma determinada cultura. Leppihalme (1997:4) aponta como também podem incluir “[...] algum traço característico ligado ao nome”<sup>148</sup>, sendo alusivos ou simbólicos.

Newmark (1988:214), Chaffney (1999:229) e Milton (1993:157) ressaltam como os nomes próprios normalmente não são traduzidos, mas sim mantidos em sua forma

<sup>147</sup> [...] use names not just to name characters in a poem, story, novel or play but also to describe those characters (LEFEVERE, 1992a:39).

<sup>148</sup> [...] some characteristic feature linked to the name (LEPPIHALME, 1997:4).

primitiva. Com essa estratégia, aponta Newmark (1988:214), fica mais fácil indicar a nacionalidade de um personagem. No entanto, há exceções. Os nomes de figuras proeminentes no âmbito político e religioso e, principalmente, os nomes que carregam valores conotativos (RÓNAI, 1981:51) ou despertam emoções (CHAFFNEY, 1999:229) tendem a ser traduzidos ou adaptados (VANDERAUWERA, 1985a:88).

Contudo, apesar dessa diferenciação, não há apenas um único modo de traduzir os nomes (RÓNAI, 1981:51). Vários autores citam diversas estratégias que poderiam ser utilizadas em momentos diferentes. Lvóvskaya (2000:34) observa como a tradução de nomes em textos literários difere de sua tradução em outros gêneros textuais. Mesmo havendo semelhanças, as estratégias normalmente são mais diversificadas.

Conforme Leppihalme (1997:106), o tradutor pode: (a) Manter o nome do personagem, adicionando ou não algum tipo de explicação; (b) Modificar o nome, substituindo-o por outro da língua de partida ou por um nome conhecido na cultura de chegada; ou (c) Omiti-lo parcialmente, mantendo a alusão através de algum substantivo comum ou, então, completamente, retirando o nome e a alusão do texto traduzido.

Newmark (1988:215) explica que os nomes também podem ser traduzidos em comédias, alegorias, folclore, e em algumas histórias para crianças. Contudo, se a nacionalidade do personagem for importante, sugere que o nome seja mantido. O autor ressalta, também, que quando as conotações do nome forem fundamentais, seria interessante inventar outro nome com base no significado subjacente do nome de partida, podendo ou não se fazer referência à nacionalidade do personagem.

Rónai (1981:51) afirma que, em casos assim, quando um nome é simbólico, talvez o uso da nota de rodapé seja a melhor solução. No entanto, aconselha o tradutor a não traduzir apelidos e nomes de carinho, a não ser aqueles que soem femininos quando forem masculinos, ou vice e versa. Também incentiva o tradutor a traduzir nomes próprios que estejam sendo utilizados como nomes comuns. Em inglês, por exemplo, “John Doe” e “John Smith” não se referem a alguém em particular, mas ao “João ninguém” do português.

Diante de tantas alternativas, a tradução de nomes não é simplesmente prescritiva. O tradutor pode e deve adotar estratégias diversas, dependendo dos seus objetivos tradutórios e dos propósitos de seus patronos.

## b. Títulos

Segundo Newmark (1988:56-57), os títulos podem ser de duas naturezas:

1. Descritivos – Descrevem o conteúdo de um texto; ou
2. Alusivos – Referem-se ao tópico sendo abordado de forma alusiva, figurativa ou simbólica.

Tanto um quanto o outro oferece indícios a respeito do tema do livro e, também, de seus capítulos. Alguns fazem referência apenas ao próprio teor de cada seção, utilizando ou não jogos de palavras, enquanto outros incluem alusões e sentidos ambíguos (RÓNAI, 1981:107).

A tradução de títulos também varia de um gênero textual para outro. Nas obras de ficção, Newmark (1988:56, 57) indica que seria interessante traduzir os títulos para que soassem atrativos e sugestivos – inclusive alusivos – mantendo algum tipo de relação com o título da obra de partida. Já em traduções de não-ficção, uma possível solução seria substituir os títulos alusivos pelos descritivos, especialmente quando a alusão é idiomática ou cultural.

A partir dessas colocações, Newmark (1988:57) diferencia títulos descritivos de alusivos. Afirma que uma boa saída para traduzir o primeiro tipo seria manter o título quando apenas descrever o conteúdo da obra e for pouco extenso. Quanto aos títulos alusivos, assevera que, se a alusão for idiomática ou cultural, pode-se transformá-los criativamente em um correspondente funcional quando necessário, mas que o ideal seria mantê-los na sua forma de origem.

Rónai (1981:109) reafirma essa idéia, destacando que “[...] o título faz parte da obra e, por isso, salvo contra-indicação especial, é melhor conservá-lo quando possível”. Caso precise ser alterado por algum motivo específico, o autor aponta que o mais oportuno seria indicar o título inicial no verso frontispício do livro. Newmark (1988:56) sugere, também, que o título seja preservado em traduções refeitas, ou seja, retraduições, para que não haja a impressão de que a obra traduzida seja outra. Neubert

(1999:125) recomenda, por fim, que os títulos “[...] nunca devem ser traduzidos sem se levar em consideração o texto que pretendem representar”<sup>149</sup>.

No entanto, muitas vezes, os títulos são modificados. Por trás dessa decisão, há o objetivo de tornar os livros mais atrativos ao público visado, captando sua atenção com um título diferente, considerado mais “comercial” (LANDERS, 2001:145). O objetivo é agradar o leitor de chegada (VANDERAUWERA, 1985a:89). Em geral, quanto a esse aspecto, a palavra final é da editora que escolhe o título dos livros sendo patrocinados. Contudo, Rónai (1981:102) adverte que as obras bem sucedidas em seu país de origem geralmente têm seus títulos preservados.

Apesar de as alusões se relacionarem diretamente aos nomes e títulos, não se restringem apenas a essas denominações. Como uma das suas funções é o humor, inclui, também, a ironia e a paródia (LEPPIHALME, 1997:37), tópico abordado a seguir.

### **2.2.1.2 Paródias**

Segundo Charadeau e Maingueneau (2004:286), a paródia é considerada: “um jogo de retomadas de *textos configurados* e ligeiramente transformados”. É a maneira mais antiga de se modificar o discurso alheio (HOLQUIST, 1981:51). O intuito é imitar uma composição literária, buscando produzir, na maioria das vezes, um efeito cômico (FERREIRA, 1975:1038). Lefevere (1992a:45) afirma que também é uma das formas de se atacar a ideologia e poética dominantes em uma determinada época por meio do humor.

De acordo com o teórico (LEFEVERE, 1992a:44), a tradução de paródias é uma tarefa bastante árdua. Primeiro, o tradutor precisa estar ciente de sua existência, e isso nem sempre é possível – a distância entre diferentes culturas e épocas é um dos fatores que dificulta a situação. Segundo, se optar por traduzir a paródia, o tradutor estará traduzindo “[...] não apenas um trabalho, mas dois: a paródia e o texto a que se refere”<sup>150</sup> (LEFEVERE, 1992a:44). Terá, portanto, um esforço dobrado porque sua tradução não depende apenas do texto de partida. Depende, também, do conhecimento que o público de chegada tem da obra que está sendo parodiada:

---

<sup>149</sup> [...] *never be translated without taking into cognizance the text which they are meant to represent* (NEUBERT, 1999:125).

<sup>150</sup> [...] *not just one work but two, the parody and the original* (LEFEVERE, 1992a:44).

uma paródia é bem traduzida apenas se os leitores da cultura de chegada a acharem engraçada. Para serem entretidos devem, infelizmente, ter um grande conhecimento da literatura de partida<sup>151</sup> (LEFEVERE, 1992a:44).

Lefevere ressalta que essa observação não é válida somente para receptores de outro polissistema cultural. Às vezes, membros da própria cultura de partida não compreendem a paródia sendo feita, apesar de estarem inseridos no mesmo polissistema que o autor. Talvez não conheçam a obra, pessoa, ou acontecimento ao qual se refere porque suas experiências de vida são tão diferentes. Também há outra possibilidade: os participantes de uma mesma cultura podem viver em outra época na qual os textos e escritores conhecidos não são mais os mesmos. Por isso, as paródias, do mesmo modo que as alusões, dependem do conhecimento prévio de seus receptores para fazer sentido.

O tradutor, entretanto, deve buscar se inteirar sobre as possíveis paródias de um texto para poder optar por um caminho tradutório. Sándor e Higgins (2002:125) sugerem uma abordagem bastante geral: “a tradução de uma paródia de um tipo de texto que também faz parte da cultura de chegada é relativamente direta; é mais complicado quando o estilo parodiado é específico da cultura de partida”<sup>152</sup>.

Já Lefevere (1992a:45), aponta algumas estratégias mais específicas que poderiam ser adotadas durante a tradução de paródias: (a) A substituição da paródia por outra análoga que se refira a um texto conhecido no contexto de chegada; (b) A tradução da paródia com o uso de notas de rodapé para explicá-la. No entanto, o tradutor precisa tomar cuidado com essa estratégia. Se seu uso for exagerado, pode parecer que a tradução está sendo voltada apenas para o meio acadêmico e não para um público mais abrangente e, talvez, essa não seja sua intenção; e (c) A tradução do texto parodiado – caso ainda não tenha sido traduzido para a cultura de chegada<sup>153</sup> – e da paródia simultaneamente.

---

<sup>151</sup> *A parody is successfully translated only if readers in the target culture find it funny. If they are to be amused, they must, unfortunately, have a rather wide knowledge of the source literature* (LEFEVERE, 1992a:44).

<sup>152</sup> *Translating a parody of a type of text that is also found in the target culture is relatively straightforward; it is trickier when parodied style is specific to the source culture* (SÁNDOR; HIGGINS, 2002:125).

<sup>153</sup> Lefevere (1992a:45) ressalta que, muitas vezes, uma paródia é traduzida antes mesmo que o texto a que se refere seja traduzido na cultura de chegada.

### 2.2.1.3 Trocadilhos e *nonsense*

As paródias e alusões muitas vezes são acompanhadas por trocadilhos. Para explicar o conceito, Rónai (1975:47) apresenta algumas definições encontradas em dicionários: “‘gracejo resultante de um jogo de palavras cujo sentido é trocado’; ‘emprego pilhérico de uma palavra para sugerir sentidos diferentes ou de palavras homófonas de sentido diferente’. O Novo dicionário Aurélio (1975:1412) inclui, também, a seguinte acepção: “jogo de palavras parecidas no som e diferentes no significado, e que dão margem a equívocos”.

Rónai (1975:47) aponta que uma das grandes dificuldades de se traduzir jogos de palavras está no fato de as línguas serem tão diferentes. O vocabulário utilizado por um polissistema cultural sempre difere daquele adotado por outra cultura. Desse modo, apesar de possíveis semelhanças, as palavras carregam nuanças específicas que podem variar inclusive entre as subculturas de um mesmo polissistema cultural.

Nesse sentido, o âmbito lingüístico é culturalmente marcado. Por isso, muitas vezes, o tradutor opta por não traduzir os trocadilhos – tão imbricados em outra língua e cultura. Nessas situações, Rónai (1981:43,128) ressalta que, uma das possíveis estratégias, é tentar compensar os jogos de palavras. Isto é, ao invés de usar um trocadilho no trecho em que o autor do texto de partida o utilizou, o tradutor pode inseri-lo em outra parte do texto traduzido. Para isso, no entanto, é necessário usar a imaginação – só assim se poderá jogar com as palavras de uma maneira criativa.

Pereira (2002:72) cita alguns dos procedimentos lingüísticos mais comuns adotados na tradução de trocadilhos conforme Delabastita (1996:134): (a) A recriação do jogo de palavras na língua de chegada. Talvez seja necessário modificar a estrutura formal ou semântica do trocadilho ou, então, sua função textual; (b) A substituição do trocadilho por “[...] outros elementos relacionados de retórica (repetição, aliteração, rima, ironia, paradoxo, etc.) a fim de resgatar seu efeito formal”; e (c) A utilização de outros vocábulos, sem a necessidade de incluir-se um jogo de palavras no texto traduzido.

Pereira ressalta, também, um aspecto essencial que deve ser levado em consideração durante a tradução de trocadilhos:

as estratégias de tradução [...] não se resumem a procedimentos textuais adotados para solucionar problemas lingüísticos. Ao contrário, as decisões tomadas por um tradutor envolvem fatores extratextuais, como a época em que é realizada a tradução, o público a que é dirigida, os editores e as necessidades de mercado e a ideologia do tradutor, dessa forma, subordinando sua poética à consideração de todos esses fatores (PEREIRA, 2002:72).

Ainda há outro elemento que deve ser lembrado na tradução de trocadilhos: o *nonsense*. Lefevere (1992a:76) aponta a importância de os tradutores reconhecerem vocábulos e expressões desse tipo. Há várias situações em que o autor do texto de partida troca letras de palavras e palavras de lugares, ou inventa um novo vocabulário a partir de termos da sua própria língua, dando um tom de brincadeira à sua obra. Esse jogo de palavras, aparentemente sem sentido, não deve passar despercebido pelo tradutor.

Segundo o teórico (LEFEVERE, 1992a:77), o *nonsense* pode ser transcrito de uma língua para outra quando a palavra ou expressão já houver sido ritualizada ou consagrada na cultura de partida. Se não, o tradutor pode substituir o vocábulo por outro análogo. No caso dos poemas, pode buscar manter as seqüências sonoras das palavras, mesmo que, às vezes, seja necessário trocá-las por outras com significado diferente. O que Lefevere não aconselha é que se traduza esse tipo de palavra ou expressão literalmente, principalmente quando se trata de poesias que recorram a esses trocadilhos.

### **2.3 A presença discursiva dos tradutores e outros agentes institucionais no processo tradutório**

Os textos traduzidos dependem de inúmeros agentes e fatores que promovem diferentes contextos tradutórios. Vanderauwera (1985b:211) cita críticos, acadêmicos, editores, tradutores e editoras como transformadores do (poli-)sistema no qual as obras estão inseridas. Isto é, como os responsáveis por “produzir, apoiar, propagar” literatura traduzida ou, até, “censurá-la” (LEFEVERE, 1985:237).

Entretanto, por não ser possível tratar detalhadamente a respeito de todos envolvidos na atividade tradutória, optou-se por “estabelecer prioridades”, como sugerem Lambert e Van Gorp (1985:47). As editoras e os tradutores serão os principais agentes considerados.

Cada editora tem história e perfil próprios. Por isso, os títulos que escolhe publicar são, de certa maneira, um reflexo de seu percurso como casa editorial e alternam-se conforme seus propósitos. Mesmo quando as editoras publicam um mesmo título, isso não significa que as impressões serão idênticas. O *layout* da capa e do livro diferem e as ilustrações e cores utilizadas também. As introduções, notas e apêndices configuram outro diferencial. Essa diversidade continua sendo visível nas traduções de obras estrangeiras. Ao ser traduzido, o texto de partida é elaborado de modo diferente para alcançar leitores e consumidores específicos.

Todavia, como não existe tradução sem o tradutor (LEPPIHALME, 1997:18), Nida (1999:83) enfatiza que esse profissional é um dos participantes mais importantes da atividade tradutória. Mesmo quando seu trabalho é direcionado pelo seu patrono ou outros envolvidos na realização do produto final, é o tradutor que lida de forma direta com o texto que será traduzido e sua tradução. Mais do que isso: ao interagir com a obra de partida, traduzindo-a para outra língua e cultura, é influenciado por sua própria experiência de vida, seu estilo de escrita e sua interpretação<sup>154</sup> desse texto.

Nesse sentido, Nida (2000:126) adverte que “não se deve imaginar que o processo tradutório não envolva certo grau de interpretação por parte do tradutor”<sup>155</sup>. Isso porque, como aponta Eagleton (1983:95), nenhuma leitura é feita de forma inocente. O tradutor sempre constrói “[...] uma interpretação que, por sua vez, também vai [...] desdobrar-se em outras interpretações” (RODRIGUES, 2000:97). Isto é, o tradutor interpreta o texto de partida ao traduzi-lo, enquanto os receptores da tradução a interpretam também. Nesse caso, a tradução é considerada o texto de partida – e fonte de novas leituras (ARROJO, 1997:77) – para leitores que não tem acesso a essa obra.

Por essa razão, a maneira como o tradutor decide proceder é de extrema importância. Como sujeito inserido em uma determinada cultura e em um dado momento histórico (ARROJO, 1992:103), com sua própria ideologia e pontos de vista (HATIM; MASON, 1997:147), não há como se manter invisível<sup>156</sup>. Toma diversas

---

<sup>154</sup> Isso não significa que o tradutor ou outro leitor possa interpretar o texto de qualquer maneira. Arrojo (1997:40) fala de uma “interpretação coerente”, aceita pela maioria dos leitores.

<sup>155</sup> *One must not imagine that the process of translation can avoid a certain degree of interpretation by the translator* (NIDA, 2000:126).

<sup>156</sup> Aubert (1994:80-81) destaca que mesmo quando o tradutor opta por não aparecer na sua tradução, se “apagando”, essa, também, é uma decisão pessoal sua e, portanto, o texto traduzido continua apresentando sua marca.

decisões – desde o nível lingüístico até o comunicativo (AUBERT, 1994:80) – não sendo simplesmente um intermediário passivo entre o autor da obra de partida e o público de chegada. Ao contrário, é um “[...] agente, elemento ativo, produtor de texto, de discurso” (AUBERT, 1994:80). Não deixando de ser, também, um “[...] produtor de significados e [...] representante e intérprete do autor e dos textos que traduz” (ARROJO, 1992:103-104). Assim, sempre há uma intervenção por parte do tradutor, que manipula o texto traduzido. Rodrigues aponta que

[...] os valores expressos pela tradução não são neutros, sempre há algum tipo de interferência por parte do tradutor, já que suas escolhas não são isentas, revelam sempre uma avaliação de sua própria língua e cultura, da língua e da cultura estrangeira, assim como do texto e do autor que traduz (2000:93).

Por conseguinte, Bohunovsky afirma que

o tradutor é entendido como um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico – que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução. O tradutor tornou-se visível (2001/2:54).

Por isso, a importância da voz desse profissional. Ao lidar com a tradução de itens culturalmente específicos<sup>157</sup>, o tradutor pode utilizar estratégias adicionais para esclarecer as referências culturais do texto de partida ou, então, explicar o porquê de suas tomadas de decisão. Com esse intento, normalmente recorre aos paratextos e a diversos tipos de observações e notas explicativas. Lambert e Van Gorp (1985:48) indicam que esse procedimento permite uma visualização geral das estratégias de tradução adotadas em uma determinada situação.

### 2.3.1 Paratextos

Charaudeau e Maingueneau (2006:367) indicam como, para a poética, os paratextos<sup>158</sup> são “[...] uma das cinco formas das relações transtextuais<sup>159</sup> do texto

<sup>157</sup> Incluindo a intertextualidade, as alusões, as paródias, os trocadilhos e o *nonsense*.

<sup>158</sup> O conceito está sendo definido de acordo com Genette (1979, 1982, 1987) por se tratar de uma tradução literária. Ver também “Dicionário de Análise do Discurso” (2004), páginas 367-368.

<sup>159</sup> De acordo com Genette (1982), as cinco relações transtextuais são: (a) Intertextualidade, um texto presente em outro; (b) Paratextualidade, a periferia textual, como os títulos prefácios e introduções; (c) Metatextualidade, os comentários sobre um texto; (d) Arquitextualidade, o relacionamento de um texto

descritas por Genette (1982)”. Podem ser definidos como textos dentro de outros que acompanham e delimitam o discurso central, sendo uma forma de o autor, a editora e o tradutor relacionarem-se diretamente com o receptor.

Conforme Genette, o paratexto engloba tanto o “peritexto” como o “epitexto”:

o *peritexto* designa os gêneros discursivos que circundam o texto no espaço do mesmo volume: o peritexto editorial (coleções, capas, materialidade do livro), o nome do autor, os títulos, o encarte dirigido aos críticos, as dedicatórias, as epígrafes, os prefácios, os intertítulos e as notas. O *epitexto* designa as produções que circundam o livro, e se situam no exterior do livro: o epitexto público (epitexto editorial, debates, entrevistas), o epitexto privado (correspondências, diários) (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006:368).

Os paratextos, portanto, podem remeter a outros discursos ou ao conjunto formado pela própria obra. Abrangem diversos elementos como: capa, contracapa, título, subtítulo, prefácio, introdução, posfácio, notas (finais, de rodapé, à margem do texto, editoriais, do autor e do tradutor), apêndices, anexos, epígrafes e quaisquer outros textos que condicionem a leitura de um texto, como já indicado.

Além de ser uma das ferramentas utilizadas pelas editoras de um livro para promover uma obra, os paratextos também são uma das maneiras principais de o tradutor introduzir o autor do texto de partida, elucidar trechos culturalmente específicos, e explicar determinadas escolhas tradutórias. Normalmente, é por meio dos prefácios e das notas que se pode escutar<sup>160</sup> a “voz” do tradutor de forma mais direta e perceber os objetivos dos agentes e instituições envolvidos no processo tradutório.

### 2.3.1.1 Prefácios

De acordo com Simon (1995:111), os prefácios são um dos modos mais utilizados para se falar sobre uma tradução e, também, para incentivar a venda do livro

---

com as várias classes às quais pertence; e (e) Hipertextualidade, abrange fenômenos específicos, como a paródia.

<sup>160</sup> Em certo sentido, a voz do tradutor também é ouvida ao longo da própria tradução. Cada indivíduo tem sua maneira particular de lidar com o texto de partida e o de chegada, com sua língua e a do outro, tem seu próprio estilo de escrever e, é claro, uma experiência de vida única. Em seu livro “As infidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor”, Aubert (1994) trata a respeito da impossibilidade de o tradutor manter-se invisível em sua tradução.

traduzido. A autora afirma que “[...] propõe o trabalho em direção a novos mercados e receptores” e “busca, sobretudo, conquistar a boa vontade do público”<sup>161</sup>.

São, portanto, um indício das relações de poder envolvidas na produção do texto traduzido:

além de revelarem o relacionamento [...] entre o autor e o tradutor e fundamentarem a base dos valores literários, os prefácios [...] traçam os contornos da ideologia literária e nos indicam o contexto sócio-político que dirige as trocas literárias<sup>162</sup> (SIMON, 1995:112).

Por isso, é que Bassnett ressalta que

o estudo dos prefácios dos tradutores ensina-nos muito, não apenas sobre os critérios adoptados pelo tradutor individual, mas sobre o que esses critérios reflectem da concepção de tradução partilhada pela comunidade em geral (2003:XVIII).

Assim, os prefácios podem ser considerados um meio de propagar a poética e a ideologia dominantes em uma dada época ou, então, de incentivar a criação de novos conceitos em um sistema literário.

Apesar de os patrocinadores poderem aproveitar esse espaço para promoverem seus interesses, o tradutor também pode utilizá-lo para explicar e descrever suas tomadas de decisão. Van Gorp (1985:136) assegura que é uma das oportunidades que o tradutor tem de elucidar sua posição em relação ao texto de partida e, conseqüentemente, às outras traduções da mesma obra. Hermans (1985:106) destaca que, nos prefácios, normalmente se ressaltam as dificuldades de tradução, reafirmando-se a complexidade da tarefa tradutória.

### 2.3.1.2 Notas

De acordo com Connolly (1999:150), o tradutor pode utilizar as notas para explicar itens culturalmente específicos. Seriam, portanto, uma das possíveis maneiras desse profissional inserir, na tradução, informações extras que não estavam explícitas no

<sup>161</sup> [...] *propels the work towards new markets and audiences [...] seeks above all to capture the goodwill of the public* (SIMON, 1995:111).

<sup>162</sup> *In addition to revealing [...] relationship between author and translator and foregrounding the foundations of literary values, prefaces [...] trace the contours of literary ideology and expose for us the sociopolitical context which commands literary exchanges* (SIMON, 1995:112).

texto de partida. A grande questão talvez seja, “Quanta informação deve-se transmitir para o público de chegada?”

A resposta depende de inúmeros fatores, como visto previamente. Landers (2001:93,96) assinala que muitos tradutores literários, do meio acadêmico norte americano, optam por utilizar notas de rodapé para passar o máximo de informação possível. Contudo, também ressalva que, em geral, as notas são apenas utilizadas no final do livro e/ou glossários. A maioria dos tradutores prefere não inserir qualquer tipo de explicação no decorrer do texto, principalmente quando se trata de livros de ficção, para não quebrar a fluência da leitura.

Considerando esse aspecto, Rónai (1981:100) desaconselha o uso de notas em obras ficcionais, ressaltando que talvez o melhor fosse incorporá-las ao texto corrido. Nida (2000:12) concorda, afirmando que, ao invés de utilizar apenas notas, o tradutor deveria incluir uma explicação dentro do próprio texto. No entanto, Rónai (1981:100) lembra que no caso das obras clássicas “[...] distantes [...] em tempo, lugar e espírito”, as notas podem ser desejadas para explicar referências culturais específicas de uma época – como alusões, paródias e trocadilhos.

É preciso, então, usar as notas de rodapé atentamente porque podem quebrar a fluência textual e, às vezes, explicações em excesso são desnecessárias. Cabe, dessa forma, ao tradutor decidir como irá utilizá-las, dependendo do propósito do livro que está traduzindo e do público previsto.

As estratégias apresentadas para se lidar com a tradução de aspectos culturais não são, portanto, prescritivas. Ao contrário, são descritivas, indicando os caminhos mais comuns percorridos por diversos tradutores. Lefevere (1992a:12) afirma que esses profissionais podem se basear no êxito ou não de estratégias anteriores, mas é vital lembrar que

[...] a adoção de um ou outro desses métodos está subordinada ao contexto social, histórico e principalmente literário e cultural em que é realizada a tradução. O momento em que se encontra a literatura para a qual traduz pode favorecer ou desencorajar as decisões do processo tradutório (PEREIRA, 2002:73).

Assim, há inúmeros fatores envolvidos na tradução, englobando – além de aspectos textuais e lingüísticos – elementos do sistema cultural e literário, e os agentes envolvidos nesse processo. Hermans destaca que

a tradução era considerada primordialmente como uma relação entre textos, ou entre sistemas lingüísticos. Hoje, é mais e mais vista como uma transação complexa que ocorre em um determinado contexto [...] sócio-cultural<sup>163</sup> (1996:26).

Por isso, o autor ressalta a importância dos agentes envolvidos no sistema da literatura traduzida. Ao direcionarem a tradução de um texto, com base nos seus intentos, promovem uma troca entre culturas que depende de

[...] um contexto de estruturas complexas, incluindo estruturas de poder. Envolve agentes que são condicionados por essas estruturas [...] ou pelo menos enraizados nelas, que as usam ou tentam utilizá-las para alcançar seus objetivos e interesses, individuais ou coletivos<sup>164</sup> (HERMANS, 1996:27).

Por essa razão, todo percurso tradutório é único. Toury afirma que

[...] os tradutores, atuando em condições diferentes (por exemplo, traduzindo textos de tipos diferentes e/ou para públicos diferentes) geralmente adotam diversas estratégias, produzindo, no final, produtos marcadamente distintos<sup>165</sup> (1995:54).

Foi exatamente isso que aconteceu com *Alice's adventures in wonderland* de Lewis Carroll. A obra obteve grande êxito em seu polissistema de origem, tornando-se um clássico da literatura infantil. Por esse motivo, foi traduzida para inúmeras línguas em épocas diferentes, “[...] conquistando sempre novos leitores” (CARROLL, 2006:136). O propósito principal é resgatar a história para alcançar outras gerações e públicos: de crianças a adultos.

---

<sup>163</sup> Translation used to be regarded primarily in terms of relations between texts, or between language systems. Today it is increasingly seen as a complex transaction taking place in a [...] socio-cultural context (HERMANS, 1996:26).

<sup>164</sup> [...] a context of complex structures, including power structures. It involves agents who are both conditioned by these [...] structures or at least entangled in them, and who exploit or attempt to exploit them to serve their own end and interests, whether individual or collective (HERMANS, 1996:27).

<sup>165</sup> At any rate, translators performing under different conditions (e.g., translating texts of different kinds, and/or for different audiences) often adopt different strategies, and ultimately come up with markedly different products (TOURY, 1995:54).

### 3. TRÊS TRADUÇÕES DE ALICE PARA O PORTUGUÊS – ASPECTOS GERAIS

[Há] o surgimento simultâneo de várias traduções, mas também a sucessiva retradução das obras clássicas em cada época. Elas se tornaram clássicas exatamente por exercerem forte impacto na sensibilidade dos contemporâneos. Mas [...] cumpre seja a obra vazada numa linguagem que identifiquemos como nossa. Eis porque [...] cada geração se empenha em reapossar-se dos tesouros legados pela literatura das idades anteriores (RÓNAL, 1981:117).

Neste capítulo, as três traduções selecionadas de Alice em português serão comparadas sob a ótica do modelo de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985). O propósito é apresentar uma visão panorâmica das traduções, destacando as principais diferenças e semelhanças entre cada texto traduzido e em relação ao seu texto de partida. Também pretende-se ressaltar como as editoras e tradutoras envolvidas na atividade tradutória influenciaram o produto final. É uma forma de contextualizar cada uma dessas traduções.

#### 3.1 Das traduções de Alice no Brasil às três traduções selecionadas

No Brasil, desde 1931 até 2009, inúmeras traduções de *Alice's adventures in wonderland* foram publicadas. Dirigem-se a públicos distintos e, por isso, a maneira como foram traduzidas e publicadas difere também. Os autores do artigo, disponível *online*<sup>166</sup>, “Os tradutores de Alice e seus propósitos”, afirmam que evidentemente “[...] não existe *uma* tradução correta, mas sim diferentes traduções, dirigidas a diferentes grupos de leitores, em épocas determinadas” (WESTPHALEN; BOFF; GREGOSKI; GARCEZ, 2001:141). Essa variedade de textos traduzidos, conforme verificado em diversas livrarias<sup>167</sup>, tende a se dirigir a quatro grupos principais: o infantil, o infanto-juvenil, o adulto, e outro um pouco mais abrangente.

O público infanto-juvenil normalmente é o foco central das traduções: a maioria delas visa às crianças. No entanto, apesar desse ponto em comum, ainda diferem entre si. Algumas, voltadas para meninos e meninas de quatro a oito anos de idade,

<sup>166</sup> <<http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos8/flavia%20e%20cia.pdf>>.

<sup>167</sup> Dentre elas a Livraria Cultura, a Siciliano, a Saraiva, a Melhoramentos, a Livraria Travessa, e a Martinsfontes Paulista.

adaptam<sup>168</sup> o texto de partida, retirando trechos e inserindo novas ilustrações e cores para chamar a atenção de seus pequenos leitores. Ainda tendo-os em mente, simplificam a linguagem da história, deixando muitas vezes de lado os famosos trocadilhos pelo qual Carroll é conhecido. O intuito é despertar o interesse pela leitura em geral, contando apenas certos eventos da história. Publicações como as da Editora Eko (“Clássicos de Ouro”), Edelbra (Coleção “Paraíso da Criança”), e Leitura (“Coleção Contos Contados”, que inclui uma fita K7 com as aventuras de Alice) figuram entre essas reescrituras da narrativa de Carroll. Os preços desses livros normalmente são mais acessíveis (a partir de R\$ 1,50) porque são reduzidos – tendo em média dez a trinta páginas, enquanto a obra de Carroll tem cerca de duzentas.

Além dessas, há outras condensações das aventuras de Alice para crianças a partir de nove anos de idade. Ainda mantêm uma linguagem simples, mas incluem um número maior de episódios da história de partida, tendo entre oitenta e noventa páginas. A tradução de Ruy Castro, da Companhia das Letrinhas (1992), e a de Tony Ross, da Martins Fontes Editora (2002), são exemplos pertinentes.

As traduções focadas no público infantil também incluem crianças de outras idades e jovens entre os receptores visados. O intuito já não é mais apenas facilitar a leitura da história, mas aproximar a criança e o adolescente da narrativa de Carroll. Para isso, recorre-se a dois procedimentos: contar as aventuras de Alice integralmente e de forma mais clara possível e/ou abrigar a obra em menor ou maior grau. Nicolau Sevchenko, tradutor da Série Reencontro da Scipione (1995), busca utilizar uma “linguagem [mais] acessível” ao contar a história (AMORIM, 2005:134). Lobato, que traduz para a Editora Nacional (2005)<sup>169</sup>, aproveita “personagens do Sítio [do Pica pau amarelo] para ‘recontar’ Alice” (CASTRO, 2006), retirando alguns jogos de palavras da história. A heroína da fábula passa a ser impaciente, forte e corajosa, como Emília, e suas amigas se chamam Cleú e Zuleica, nomes nada ingleses.

Nesse contexto, surgem outras traduções como a de Ana Maria Machado da Editora Ática (2006)<sup>170</sup>, e a de Furtado<sup>171</sup> e Kugland (2008) da Editora Objetiva.

---

<sup>168</sup> Modificam e moldam o texto de partida com objetivos definidos (AMORIM, 2005:41).

<sup>169</sup> A tradução de Lobato foi publicada pela primeira vez em 1931, depois reimpressa em anos diferentes. Essa edição é de 2005.

<sup>170</sup> Essa tradução também é considerada uma “adaptação” por autores como Lauro Amorim (2006). No entanto, aqui se optou por manter a nomenclatura “tradução”, forma como a Editora Ática se refere à obra. Isso porque a distinção entre tradução e adaptação é bastante tênue. Toda tradução é de certa forma

Diferentemente da maioria das traduções para crianças e adolescentes, essas duas não pretendem simplificar a leitura da história, mas manter o *nonsense* das paródias e trocadilhos. Contudo, para que os jovens leitores brasileiros percebam que estão diante desses jogos de palavras, os tradutores substituem as canções e os poemas ingleses parodiados por Alice por outros conhecidos no contexto de chegada<sup>172</sup>, incluindo, ao longo de suas traduções, vocábulos mais conhecidos no Brasil.

Apesar desse enfoque central no público infanto-juvenil, a história de Carroll também tem sido traduzida para leitores adultos. Uma das primeiras traduções dirigidas a esses receptores é a de Sebastião Uchoa Leite (1980). Conforme Amorim (2005:130), o tradutor aponta que: “hoje, mais de um século depois que foram publicadas, [as histórias de Carroll] são cada vez mais leitura para adultos”. Com essa norteação, Uchoa Leite mantém as alusões e referências culturais das aventuras de Alice, “enfrentando os problemas do texto e dos poemas, em geral contornados [...] por motivos compreensíveis” (AMORIM, 2005:131). Visa, portanto, leitores maduros e capazes de descobrir por si só a que se referem os jogos de palavras e os poemas parodiados (CARROLL, 2006:133).

Os adultos ainda têm acesso a outro tipo de tradução: as com notas explicativas para estudos acadêmicos. “Alice: edição comentada”, da Jorge Zahar Editor (2002), traduzida por Maria Luiza X. de A. Borges, é a principal, senão única, tradução anotada em português. Ao invés de esperar que os leitores descubram os significados da narrativa de Carroll, o livro opta por explicar as paródias, alusões, trocadilhos e outras referências pessoais e culturais presentes na história por meios das explicações de Martin Gardner, “um dos maiores especialistas em Carroll” (CARROLL, 2002:303).

Mesmo dirigindo-se a um público mais específico, cada uma dessas traduções pode ser lida e consumida por leitores diferentes daqueles pensados originalmente. Isso porque, além de grupos de pessoas, há, em cada polissistema cultural, indivíduos com gostos diversificados que podem se interessar por outras traduções. Talvez, pensando

---

uma adaptação, isto é, uma maneira de moldar e manipular um texto de partida para que se adapte a um contexto de chegada. Já grande parte das adaptações também envolve um tipo de tradução, no sentido geral da palavra, ou seja, de interpretação de uma obra.

<sup>171</sup> Jorge Furtado é cineasta e Liziane Kugland é sua professora de inglês.

<sup>172</sup> A tradução de Furtado e Kugland vai além, substituindo expressões e objetos desconhecidos ao jovem leitor brasileiro. Por exemplo, a expressão “cabine de banho” que vem à memória de Alice no segundo capítulo da história, é substituída por guarda-sóis ou esteiras, imagem mais comum nas praias do Brasil.

nesse aspecto, é que surgiram textos traduzidos como o da L&PM Pocket (1998) que parecem aspirar um público mais variado, incluindo crianças e adultos. A tradução disponibiliza a história de Carroll integralmente por um preço mais acessível (cerca de doze reais) para que um número maior de leitores possa ter contato com a obra.

Todas essas traduções abordadas exemplificam as várias reescrituras das aventuras de Alice no Brasil<sup>173</sup>. No entanto, como a variedade de traduções é grande, apenas três foram escolhidas para representar os vários tipos de tradução existentes: uma é voltada para o público infanto-juvenil (a da Editora Ática), outra para o leitor adulto (da Jorge Zahar Editor), e, por fim, uma mais generalizada (a da L&PM Pocket). A única exceção foram as traduções adaptadas para crianças pequenas, que não foram incluídas. O motivo é que, nesse caso, vários trechos são retirados para facilitar a compreensão da história, e essas partes da história são fundamentais para a leitura comparativa.

### **3.2 Editoras e seus princípios norteadores**

As três traduções selecionadas anteriormente serão descritas neste e no próximo capítulo a partir dos quatro níveis de análise apresentados por Lambert e Van Gorp (1985:52), a saber, (a) Dados preliminares, como título, capa, prefácios, e notas; (b) Macro-estrutura, ou seja, a divisão do texto em capítulos e parágrafos; (c) Micro-estrutura, escolhas lingüísticas, como vocabulários utilizado e pontuação; e (d) Contexto sistêmico, abarcando as diferentes funções das três traduções selecionadas e sua recepção no polissistema de chegada. Cada nível está relacionado aos propósitos, pontos de vista e perfil das editoras que patrocinaram a publicação de uma obra e, também, dos tradutores que lidam diretamente com o texto traduzido.

#### **3.2.1 L&PM Editores e a L&PM Pocket**

Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado foram os responsáveis pela fundação da L&PM Editores. Os dois aventuraram-se no mercado publicitário à frente de uma agência de publicidade, a “Ciclo 5 Propaganda”, criada por eles mesmos e um amigo, Edgar Vasques. No entanto, essa empreitada não foi bem sucedida. Apesar desse

---

<sup>173</sup> Como já mencionado, a dissertação de Nilce Maria Pereira, “Alice no Brasil – traduções, adaptações e ilustrações”, defendida na Universidade de São Paulo em 2003, apresenta esse percurso de forma mais detalhada ao comparar nove traduções da obra de Carroll.

contratempo, os três não se desanimaram. Durante um almoço, tiveram a idéia de começar um novo projeto – uma editora. Em seu perfil, no *site*<sup>174</sup> da Coletiva.net, Pinheiro Machado aponta que: “nascia ali, entre amigos, a L&PM Editores, com ‘L’ de Lima e ‘PM’ de Pinheiro Machado. A exceção foi Edgar, que não quis virar empresário”.

A editora foi fundada, então, no dia 24 de agosto de 1974, durante a ditadura militar. O objetivo inicial era “editar quadrinhos, cartum e reportagens” como uma forma de “resistência democrática” a esse novo regime (WILLER, 2008)<sup>175</sup>. Pinheiro Machado afirma que

a L&PM surgiu e incorporou-se na campanha de resistência democrática à ditadura nos anos 70. Publicamos vários livros (a maioria, nos primeiros tempos) contra a ditadura. Sofremos perseguição política e econômica, apreensões de livros e conseguimos sobreviver. Foi aí que se forjou o caráter da editora e esta característica fundamental que é sua independência e sensibilidade à inovação e às grandes transformações (WILLER, 2008).

Nesse contexto, o primeiro livro a ser publicado foi “Rango 1” de Edgar Vasques, também desenhista e cartunista. Segundo o artigo “35 anos de idéias e aventuras” do *site*<sup>176</sup> da L&PM Editores, o personagem da história representava “a miséria e os perseguidos pelo regime militar”. O sucesso da obra foi imediato – as vendas na Feira do Livro impulsionaram os próximos trabalhos da editora.

Durante essa década, a L&PM conseguiu alcançar reconhecimento nacional. Dos anos 1980 a 1990, a editora publicou vários outros tipos de textos, como reportagens, depoimentos, livros de ficção, biografias e uma série de filosofia. Começou a trabalhar, também, com literatura estrangeira. A primeira obra traduzida, em 1979, por Ruy Castro, foi “Cuca fundida” de Woody Allen. Outros autores traduzidos foram: Eduardo Galeano, Carlos Fuentes, Truman Capote, Vladimir Nabokov, Stephen King, Tom Wolfe, Flann O’Brien e Isaac Asimov.

<sup>174</sup> <<http://www.coletiva.net/perfilDetalhe.php?idPerfil=193>>.

<sup>175</sup> De acordo com entrevista de Pinheiro Machado a Claudio Willer no *site* da revista de cultura, “Agulha”, <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag65machado.htm>>.

<sup>176</sup> <<http://www.lpm-editores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&secaoID=845253&SubSecaoID=384748>>.

Nesse período, a L&PM também editou vários livros em quadrinho. Em 1976, publicou “Só dói quando eu respiro” do cartunista e pintor Caulos, que denunciava a devastação ecológica. No ano de 1980, lançou a coleção “Quadrinhos L&PM”, com 120 títulos de autores do Brasil e outros países, que continuou até por volta de 1990. Já em 1984, a editora publicou a coleção “Alma beat” com ensaios de escritores como Charles Bukowski, Allen Ginsberg, Neal Cassidy e Gary Snyder sobre a “geração beat”<sup>177</sup>, uma manifestação contra-cultural.

Após tantas publicações bem sucedidas, a editora passou por grandes dificuldades. Com a chegada das multinacionais, viu-se impelida a criar uma nova linha de produtos para sobreviver a esse mercado em transformação. Apresentou, em 1997, a Coleção L&PM Pocket, da qual faz parte “Alice no país das maravilhas”. Em entrevista à autora desta dissertação, Pinheiro Machado ressalta que

a coleção L&PM POCKET foi criada [...] numa tentativa de sobreviver em um mercado que começava a ser invadido pelas multinacionais endinheiradas e por alianças entre grandes editoras altamente capitalizadas. Nós tínhamos a L&PM desde 1974 e sentíamos que nosso projeto original estava no fim, na medida em que não teríamos capital para enfrentar as novas exigências de competitividade. Foi aí então que, baseado naquele velho pensamento “quem não tem dinheiro, tem que ter idéias” implantamos a coleção L&PM POCKET como um projeto prioritário com o objetivo de resgatar a imagem do livro de bolso no Brasil (PINHEIRO MACHADO, 2008)<sup>178</sup>.

Segundo o *site* já citado da Coletiva.net essa nova proposta “[...] salvou a empresa da crise e corresponde, na atualidade, ao seu projeto mais importante”. Pinheiro Machado ressalva que “hoje, passados 11 anos, temos 800 títulos lançados, mais de 10 milhões de títulos vendidos e a liderança incontestada do segmento livro de bolso no país” (PINHEIRO MACHADO, 2008).

Essa coleção foi construída em 4 pilares fundamentais, resumidos por Pinheiro Machado:

<sup>177</sup> De acordo com o artigo “Geração Beat” do *site* “Educaterra”, <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2003/09/02/000.htm>>, esse era um “[...] grupo de jovens intelectuais americanos que, em meados dos anos 50, cansados da monotonia da vida ordenada e [...] suburbana na América do pós-guerra, resolveram, regados a jazz [...] e pé-na-estrada, fazer sua própria revolução cultural através da literatura”.

<sup>178</sup> Vide Anexo A.

em mínimas palavras, o projeto L&PM POCKET se baseia em quatro pilares: *qualidade e diversidade editorial, qualidade industrial* (todos os livros são costurados e em papel de primeira categoria), *logística total* (distribuição em todo o país e explorando enormemente pontos de venda alternativos) e *baixo custo para o consumidor* (PINHEIRO MACHADO, 2008).

Uma de suas metas centrais, portanto, é oferecer livros de grandes autores por um preço menor<sup>179</sup> do que no mercado, mantendo a qualidade de impressão das suas publicações. A L&PM Editores afirma que

a coleção POCKET respeita o leitor na medida em que todas as decisões editoriais e industriais visam a qualidade e a diversidade de temas. Os livros são produzidos com o melhor papel do mercado e todos têm acabamento costurado, capa em papel cartão e plastificação fosca. Ou seja, só muda o formato (10 % menos de área impressa), o acabamento é igual aos livros tradicionais que custam mais do que o dobro dos nossos<sup>180</sup>.

A L&PM Pocket, portanto, foi precursora na publicação de livros de bolso do país. Atualmente, o alvo é publicar pelo menos 100 títulos por ano. Pinheiro Machado assinala, em um artigo da Câmara Brasileira do Livro<sup>181</sup>, que esse sucesso só pôde ser alcançado por causa da estratégia principal da editora: colocar “os livros da L&PM em todos os lugares do Brasil”. Os pontos de venda são os mais diversificados possíveis, abrangendo desde bancas de jornal e livrarias até supermercados, farmácias e aeroportos. O intento, conforme o Jornal da USP<sup>182</sup>, é disponibilizar livros de títulos e gêneros variados para todos interessados em ler as obras clássicas. Em entrevista ao *site*<sup>183</sup> “O Povo”, ao ser questionado sobre os receptores visados pela editora, Pinheiro Machado destaca que “todos compram livros de bolso”. Por isso, um dos objetivos da coleção L&PM Pocket é a popularização da literatura<sup>184</sup>.

<sup>179</sup> Conforme o *site* da L&PM Editores, na seção “Quem somos – Coleção L&PM Pocket”, <<http://www.lpmeditores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubSecaoID=919492>>, os livros da coleção de bolso chegam a custar 60% em relação aos outros livros no mercado.

<sup>180</sup> Segundo o *site* da L&PM Editores, artigo “35 anos de histórias e aventuras”, <<http://www.lpmeditores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubSecaoID=384748>>.

<sup>181</sup> Intitulado, “Editoras prevêm forte expansão nas vendas”, <<http://www.cbl.org.br/pages.php?recid=33>>.

<sup>182</sup> No artigo, “Os vários modos de expandir as letras” de Sylvania Miguel.

<sup>183</sup> <<http://www.opovo.com.br/conteudoextra/754621.html>>.

<sup>184</sup> Conforme perfil de Pinheiro Machado no *site* da “Coletiva.net”, <<http://www.coletiva.net/perfilDetalhe.php?idPerfil=193>>.

### 3.2.1.1 L&PM Pocket e a tradução de “Alice no país das maravilhas”

De acordo com Pinheiro Machado, o propósito da L&PM Pocket foi a criação de uma coleção “polifônica”:

nosso projeto editorial pretende [...] abrigar várias vozes. Isto inclui os grandes clássicos, os autores modernos, os transgressores, os quadrinhos, a literatura juvenil, os depoimentos jornalísticos, enfim, nós queremos ter uma coleção que contemple o leitor com uma razoável diversidade de segmentos, tendo em comum a qualidade editorial e industrial do nosso livro (PINHEIRO MACHADO, 2008).

Por esse motivo, a variedade de gêneros textuais publicados. Entretanto, por causa das dificuldades iniciais em obter permissão para traduzir determinadas obras, a editora optou por começar retraduzindo os clássicos, como “Alice no país das maravilhas”.

Mesmo existindo traduções anteriores dessa história, conforme o editor, a tradução da L&PM “é nova, primeiro porque não tivemos acesso às antigas e segundo porque há desde o projeto inicial da coleção esta idéia de retraduzir os clássicos dentro de uma perspectiva do século XXI” (PINHEIRO, MACHADO, 2008).

Quanto à escolha da tradutora, Pinheiro Machado afirma que Rosaura Eichenberg foi contratada para traduzir o livro porque, na época, era uma das profissionais que trabalhava frequentemente com a editora e “seu retrospecto como tradutora foi analisado e decidimos por ela para traduzir este importante clássico” (PINHEIRO MACHADO, 2008). Uma vez escolhida, Eichenberg pôde traduzir livremente.

Foi a própria Eichenberg que indicou sua colega Ísis Alves para trabalhar junto com ela na tradução dessa história: “creio que é pela complexidade de traduzir poesia; Rosaura julgou que Ísis teria mais experiência na tradução poética e poderia acrescentar qualidade à tradução” (PINHEIRO MACHADO, 2008). Pinheiro Machado enfatiza que os limites tradutórios são apenas estabelecidos quando o profissional não segue o combinado. Nas demais situações, “o próprio tradutor estabelece, pela sua maestria e talento, os limites desta liberdade” (PINHEIRO MACHADO, 2008), como fez Eichenberg.

Além disso, Pinheiro Machado (2008) aponta que a editora apenas recomenda a “adaptação de trocadilhos, alusões e paródias para o nosso idioma e meio cultural, quando a tradução literal fica sem sentido para o leitor brasileiro”. Contudo, o editor lembra que essa é uma “questão sempre aberta e [...] polêmica” (PINHEIRO MACHADO, 2008). Por isso, a editora não tem diretrizes rígidas que norteiem a tradução de aspectos culturais. O ideal “é indicar um tradutor adequado para cada livro e para cada gênero” (PINHEIRO MACHADO, 2008).

Entretanto, a L&PM continua controlando sua produção editorial:

isto não significa interferência, mas, vigilância. Linha por linha, as traduções e originais brasileiros são revisados. Sempre estabelecemos um diálogo produtivo com nossos colaboradores no sentido de melhorar e aperfeiçoar, sem interferir na forma. Em poucas palavras; pelo nível de retaguarda cá na L&PM não há hipótese de “passar” uma tradução medíocre. Pelo seu nível de acompanhamento e de exigência a editora é sempre a única responsável por aquilo que publica (PINHEIRO MACHADO, 2008).

### 3.2.2 Jorge Zahar Editor<sup>185</sup>

A história dessa editora teve início com Jorge Zahar, filho de pai libanês e mãe francesa. Nascido no dia 13 de fevereiro de 1920 na cidade de Campos mudou-se, vinte anos mais tarde, para o Rio de Janeiro. Lá começou a trabalhar com a importação e distribuição de livros técnicos. Junto com seus irmãos, Ernesto e Lucient, criou, em 1946, a firma LER – “Livrarias Editoras Reunidas” – uma distribuidora que intermediava entre editores argentinos e ingleses, e livrarias brasileiras. Alguns anos depois, em 1950, os três mudaram o rumo de seus negócios, abrindo a livraria LER, mais conhecida por promover obras no campo das ciências sociais.

Foi em 1956 que Jorge Zahar fundou a Zahar Editores com seus irmãos. Seu objetivo inicial era publicar títulos de não-ficção, mais especificamente de Ciências Sociais, escritos por autores brasileiros. No entanto, esse plano não foi adiante porque os livros que havia encomendado para sua primeira coleção de “Ciências Econômicas” nunca chegaram. Enquanto os esperava, teve a idéia de publicar algumas obras traduzidas sobre assuntos afins. O primeiro livro publicado foi o “Manual de

---

<sup>185</sup> O conteúdo desse tópico baseou-se nas informações apresentadas no *site* da Jorge Zahar Editor, <<http://www.zahar.com.br/>>.

Sociologia” de Rumney e Mayer traduzido por Octavio Alves Velho. A editora continuou publicando, no Brasil, inúmeras obras de Ciências Humanas e Sociais que foram adotadas por estudantes universitários como instrumentos de pesquisa. Seu slogan era “a cultura a serviço do progresso social”, ecoando os princípios norteadores de sua linha editorial” (ZAHAR, 2004:4).

Cerca de trinta anos mais tarde, de acordo com o *site*<sup>186</sup> da Jorge Zahar Editor, “[...] sua logomarca característica – um grande Z cortado por um livro aberto – havia sido estampada em cerca de 1.200 títulos”. Porém, apesar de tantas publicações, a sociedade com seus irmãos acabou sendo desfeita em 1973. Zahar teve outros sócios nessa empreitada, mas as atividades da Zahar Editores chegaram ao fim em dezembro de 1984, quase 30 anos após seu começo.

Zahar, no entanto, desejava continuar trabalhando nesse ramo. Iniciou uma parceria com Anderson Fernandes Dias, da Editora Ática, mas, infelizmente, antes que a nova casa editorial saísse do papel, Anderson faleceu. Apesar desse choque inicial, decidiu levar o projeto adiante. Junto com seus filhos, Jorge Júnior e Ana Cristina Zahar, iniciou a Jorge Zahar Editor. A meta era publicar livros e ensaios sobre as áreas de filosofia, história da ciência, música e psicanálise, além de investir em obras de referência para alcançar um público ainda mais amplo. Lançou a coleção “Brasil: os anos de autoritarismo” e duas coleções de psicanálise: “Campo freudiano no Brasil” e “Transmissão da psicanálise”. Publicou, também, duas obras de referência na área de música: “Dicionário Grove de música” e “Kobbé: o livro completo da ópera”.

Hoje, a editora abarca uma variedade de temas, como: administração, artes, biografias, cinema, comunicação, economia, educação, gastronomia, geografia, história, história em quadrinhos, política, psicologia, romances policiais, teatro, TV, entre outros. Também inclui dicionários e coleções, dentre as quais se destacam: “América: 500 anos”; “Ciência e Cultura”; “Comédia grega”; e “Clássicos: edições comentadas”, livros que reúnem notas explicativas para leitores interessados em uma análise aprofundada de determinadas obras, da qual faz parte a tradução, “Alice: edição comentada”. Até o ano de 2007, os livros publicados pela Jorge Zahar Editor chegaram a quase 2.000, somando mais títulos às prateleiras brasileiras.

---

<sup>186</sup> Seção sobre a editora, “Institucional”, <[http://www.zahar.com.br/institucional\\_sobre.asp](http://www.zahar.com.br/institucional_sobre.asp)>.

Apesar de ao longo dos anos ter incluído novos gêneros textuais ao seu repertório, a editora continua tendo enfoque especial no público acadêmico, principalmente estudantes universitários e estudiosos de forma geral. Antes de falecer, Jorge Zahar, fundador da editora, apontou que: “minha vocação era, e continua sendo, ser um editor universitário”<sup>187</sup> e essa tradição tem sido mantida por sua filha e neta, Ana Cristina e Mariana Zahar, atuais editoras da Jorge Zahar Editor.

### 3.2.2.1 Jorge Zahar Editor e a tradução de “Alice: edição comentada”

“Alice: edição comentada” foi precursora de uma nova linha editorial da Jorge Zahar Editor. De acordo com Mariana Zahar (2009)<sup>188</sup>, a editora, até então, não publicava livros de ficção. Foi apenas com a série “Clássicos: edições comentadas”, inaugurada a partir dessa obra, que se começou a publicar narrativas. Depois dessa versão de Alice, a Jorge Zahar Editor publicou edições anotadas de contos de fadas e histórias de Sherlock Holmes. No ano de 2008, lançou o “Conde de Monte Cristo”, com tradução e notas elaboradas no próprio Brasil (ZAHAR, 2009).

A idéia de traduzir essa edição anotada de Alice foi uma iniciativa da própria Mariana Zahar. Ela afirma que “desde criança” foi apaixonada pela história (ZAHAR, 2009). Por isso, quando soube da publicação de Norton com notas de Martin Gardner, um autor que “conhecia muito” bem, acreditou que haveria um bom mercado no país para essa edição (ZAHAR, 2009). Apesar de já existirem outras traduções da história no Brasil, Mariana sabia que “todos os mistérios do livro continuavam não desvendados”, assim, essa edição traria novidades sobre a obra de Carroll (ZAHAR, 2009).

Por causa das notas explicativas à margem do texto, “em termos de lauda, [...] quase a metade do livro” (ZAHAR, 2009), a escolha da tradutora foi bastante cautelosa. Considerando a “importância teórica” das notas e sua necessidade “para a compreensão do texto” (ZAHAR, 2009), a editora optou por uma profissional que pudesse lidar bem com a tradução desse aspecto, não sendo necessariamente experiente em textos literários. Conforme Mariana Zahar, Maria Luiza X. de A. Borges é uma tradutora mais conhecida pela sua atuação na área de Ciências.

---

<sup>187</sup> Citação encontrada no *site* da Jorge Zahar Editor, sob o tópico “Institucional” a respeito da editora, <[http://www.zahar.com.br/institucional\\_sobre.asp](http://www.zahar.com.br/institucional_sobre.asp)>.

<sup>188</sup> Em entrevista à autora desta dissertação, vide Anexo C. Nessa seção, o primeiro nome da editora Mariana Zahar foi mantido para não haver confusão com o sobrenome de seu pai.

Porém, seu conhecimento técnico seria de grande valia para a tradução das notas no texto de partida. Mariana destaca como Borges precisou lidar com o texto corrido e as explicações encontradas nas notas simultaneamente: teve que “mudar uma opção da tradução para poder fazer sentido a nota” por causa do constante “jogo lógico de palavras” do inglês, o que aumentou ainda mais o grau de dificuldade da tradução (ZAHAR, 2009). Nesse sentido, Borges teve liberdade ao traduzir. No entanto, a Jorge Zahar Editor ainda se manifestou em relação à tradução. Mariana aponta que, às vezes, tiveram que se reunir para discutir como traduzir as informações encontradas nas notas. Contudo, de acordo com ela, “não tinha muito uma direção para esse lado” (ZAHAR, 2009). Mariana aponta, enfim, que sendo uma das “poucas edições anotadas disponíveis no Brasil”, a publicação “Alice: edição comentada” “vende bem” (ZAHAR, 2009).

### 3.2.3 Editora Ática

Desde sua fundação, a preocupação central da Editora Ática<sup>189</sup> tem sido o professor e o aluno. Todos os livros em seus catálogos, além dos didáticos e paradidáticos, prevêm o uso em sala de aula – da escola à universidade. Atualmente, a editora é uma das líderes no setor de livros escolares. Teve início com o Curso de Madureza Santa Inês (conhecido hoje como “Educação de Jovens e Adultos”), fundado no dia 15 de outubro de 1956 pelos irmãos Anderson Fernandes Dias e Vasco Fernandes Dias Filho, e um amigo em comum, Antonio Narvaes Filho.

Como o número de alunos era muito grande e o mimeógrafo já não era mais suficiente para copiar tantas apostilas, o Santa Inês precisou criar uma Sociedade Editora, a Sesil – Sociedade Editora do Santa Inês Ltda. – para a produção desse material. Anderson Dias, no entanto, quis ir além. Foi a favor da implementação de uma editora que pudesse ser aproveitada, também, por outras escolas.

Logo, colocou seu plano em prática. Só faltava um nome para a nova editora. Os professores de história do Santa Inês sugeriram “Ática”, o berço da civilização grega que tanto prezava pela educação. A editora, então, foi oficialmente fundada sob esse nome no mês de agosto de 1965 e, no ano seguinte, já havia publicado 20 livros.

Atualmente, inclui mais de 2.300 títulos e cerca de 1.100 autores diferentes. Suas coleções viraram referência para professores e estudantes do Brasil. As principais

---

<sup>189</sup> As informações dessa seção foram encontradas no *site* da editora, <<http://www.atica.com.br>>.

séries lançadas durante os primeiros anos da editora foram: (a) “Vaga-Lume” – com vários tipos de histórias diferentes, abrangendo desde a fantasia e o romance policial até o tema social. O intuito era adequar o livro ao gosto do leitor, como sugeriu Monteiro Lobato; (b) “Bom Livro” – o objetivo inicial era popularizar a leitura dos clássicos da literatura brasileira e portuguesa. Como essa leitura é, até hoje, sugerida pelos professores, optou-se por publicar livros mais baratos e de fácil acesso com explicações que direcionassem a leitura dos alunos, principalmente do ensino médio; e (c) “Para Gostar de Ler” – uma coleção com crônicas de vários autores brasileiros. Posteriormente, surgiram as coleções mais conhecidas pelo público atual, como a coleção “Eu Leio” que abrange obras de autores como Lewis Carroll, R.L. Stevenson, Rudyard Kipling, Júlio Verne, e Mark Twain.

Nas quatro décadas seguintes, a editora continuou inovando: apresentou o “Livro do Professor” com materiais de orientação didática, planejamento de conteúdo, sugestões de dinâmica em grupo e respostas para os exercícios dos alunos. De acordo com o *site*<sup>190</sup> da editora, a Ática “[...] tem-se dedicado prioritariamente a atividades na área de educação. Seus livros didáticos procuram mostrar que o conhecimento exige seriedade, mas dispensa formalidades”.

A meta principal de Anderson Dias, portanto, era transformar o livro didático em um meio de comunicação direto e informal entre os docentes e seus alunos. Introduziu livros coloridos com ilustrações, gráficos, tabelas e histórias em quadrinhos para chamar a atenção das crianças e adolescentes. Eram mais fáceis de entender pelos os alunos e de usar pelos professores. A coleção “Geografia ativa” de Zoraide Victorello Beltrame é um bom exemplo desse novo tipo de material.

Para manter esse aspecto educacional, a editora vem buscando se adequar às diretrizes de ensino propostas pelo MEC a partir de 1997, nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Apesar de essa ser um de seus alvos centrais, a Ática publica, também, outros tipos de obras dirigidas a públicos distintos como o infantil, o juvenil, o universitário e o adulto, incluindo livros de interesse geral sobre arte, fotografia, auto-ajuda, gastronomia, música, religião e saúde.

---

<sup>190</sup> Seção “Nossa história – renovar é nosso forte”,  
<<http://www.atica.com.br/NossaHistoria/renovar.htm>>.

Fernando Paixão, um dos antigos editores da Ática, afirma, em uma entrevista no *site*<sup>191</sup> da editora, que essa decisão baseou-se no fato de “a sociedade atual” ser “mais individualista” e gerar “necessidades distintas entre as pessoas e os grupos. As editoras devem estar atentas a essa realidade múltipla e de diferentes gostos”. Foi esse um dos motivos que levou a criação da coleção “Eu Leio”, dentre a qual figura “Alice no país das maravilhas” (2006), um conjunto de livros voltados inicialmente para o público infanto-juvenil, mas que também pode ser lido por leitores de todas as idades.

Entretanto, a Ática aparentemente ainda visa desenvolver obras que possam ser utilizadas por todos envolvidos no sistema educacional – um dos caminhos para mudar e conscientizar o mundo. Com esse propósito em mente, a editora começou a divulgar seus livros de escola em escola para alcançar o maior número de professores possível. Por isso que

[...] até hoje, a Ática está presente em todo o país, por meio de uma grande equipe de divulgadores e uma ampla rede de distribuição comercial. Em todas as capitais e grandes cidades brasileiras, as equipes de divulgadores do Brasil inteiro desenvolvem um trabalho intenso de visitas às escolas e, em particular, aos docentes<sup>192</sup>.

### **3.3 As três tradutoras – uma apresentação**

#### **3.3.1 Rosaura Eichenberg – L&PM Pocket**

Rosaura Eichenberg atua há vários anos como tradutora entre o inglês e o português. Seu contato com as duas línguas começou desde cedo, no ensino médio. Nessa época, teve a oportunidade de participar de um intercâmbio patrocinado pelo *American Field Service* – um programa que apóia experiências de aprendizagem interculturais – e pôde estudar durante um ano na cidade de Washington D.C.. Mais tarde, cursou Letras, com foco especial no português e inglês, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em seu mestrado, na área de “Literaturas de Língua Portuguesa”, na mesma universidade, escreveu uma dissertação sobre o autor João Guimarães Rosa.

---

<sup>191</sup> No artigo “Se você folhear o catálogo da Ática, vai se surpreender com a diversidade de títulos e coleções”, <<http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=36>>.

<sup>192</sup> Conforme *site* da Editora Ática sob o tópico “Nossa história – uma divulgação diferente”, <<http://www.atica.com.br/NossaHistoria/divulgacao.htm>>.

Suas primeiras atividades como tradutora começaram por volta do final da década de 1960. Eichenberg traduziu alguns textos para o “Magazine de Ficção Científica” da Editora Globo (conhecida, na época, como Globo do Rio Grande do Sul) e, junto com dois colegas, fez a tradução de seu primeiro livro: “Princípios de crítica literária” de I.A.<sup>193</sup> Richards. Porém, como precisou mudar de cidade durante esse período, ficou alguns anos sem trabalhar diretamente com traduções.

Entretanto, logo voltou a traduzir. De 1970 a 1980, foi tradutora da Editora Noa-Noa de Cleber Teixeira. Seus trabalhos incluíram, conforme Eichenberg: “uma entrevista de Gauguin<sup>194</sup>, algumas Cartas de Emily Dickinson, um ensaio de W.H. Auden sobre as cartas de Van Gogh ao irmão, algumas cartas e páginas do diário de Katherine Mansfield” (EICHENBERG, 2008)<sup>195</sup>.

Apesar de todas essas experiências na área de tradução, foi apenas em 1985 que começou a atuar como tradutora profissional. Eichenberg destaca que, atualmente, tem trabalhado para diversas editoras, principalmente para a “Companhia das Letras” desde 1986. Traduziu, até hoje, cerca de 27 obras<sup>196</sup> só para essa editora. Outras de suas traduções encontram-se listadas no *site*<sup>197</sup> da “Livraria da Travessa” – há três páginas com obras traduzidas por Eichenberg, abrangendo uma variedade de tipos textuais.

Em relação à L&PM Editores, Eichenberg afirma que prefere traduzir obras literárias para essa editora porque o prazo de entrega das traduções é bem mais flexível do que a maioria no mercado: “é que meu contrato com a editora gaúcha tem geralmente um prazo muito elástico – não me sinto capaz de fazer traduções literárias no prazo apertado das outras editoras” (EICHENBERG, 2008).

Além de “Alice no país das maravilhas”, a tradutora já realizou outras traduções para coleções da L&PM Pocket. Participou da “Série Sherlock Holmes”, traduzindo duas histórias de Arthur Conan Doyle: “O cão de Baskerville” e “Um estudo em

---

<sup>193</sup> Ivor Armstrong.

<sup>194</sup> Segundo o artigo “Paul Gauguin” do *site* de educação UOL, <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u382.jhtm>>, Gauguin é “um dos principais pintores do pós-impressionismo”.

<sup>195</sup> Essa e outras citações foram retiradas de entrevista à autora desta dissertação, em 17 de setembro de 2008, vide Anexo B.

<sup>196</sup> Para ver lista completa veja *site* da “Companhia das Letras”: <<http://www.companhiadasletras.com.br/20anos/autores.php3?autor=Rosaura%20Eichenberg>>.

<sup>197</sup> <<http://www.travessa.com.br>>.

vermelho”, e traduziu, também, “O príncipe e o mendigo” de Mark Twain, da coleção juvenil da L&PM.

Ao longo dos anos, Eichenberg publicou cerca de cinquenta traduções diferentes, mas apesar de toda essa experiência ainda considera: “toda tradução [...] um grande desafio. O progresso é lento, mas não deixo de reconhecer que ele existe” (EICHENBERG, 2008).

### **3.3.1.1 Eichenberg e a tradução de “Alice no país das maravilhas”**

Eichenberg e Alves trabalharam juntas na tradução de “Alice no país das maravilhas”, publicada pela L&PM Pocket no ano de 1998. A maneira como optaram por interagir com a obra foi fundamental na elaboração do texto traduzido.

Eichenberg afirma que a história de Alice foi:

[...] o livro que mais me encantou em toda a minha vida. Quando a L&PM me ofereceu fazer a tradução, eu quase caí para trás. Não conseguia acreditar. E foi com toda a minha paixão pelo livro que aceitei fazer o trabalho (EICHENBERG, 2008).

A tradutora já havia tido contato com a obra anteriormente, lendo-a em sua língua de origem, o inglês, e escutando diálogos e canções da narrativa, quando criança, em um disco em português. Seu gosto prévio pela história a incentivou a contá-la ao invés de buscar explicá-la com notas e introduções: “bem, aceitei o desafio e o trabalho. E o meu único intuito foi tentar reproduzir em português o ‘país das maravilhas’ que eu conhecera em inglês” (EICHENBERG, 2008).

Nesse processo, uma dica de Alves foi valiosíssima. Aconselhou sua companheira de trabalho, Eichenberg, a não pensar nas outras traduções enquanto traduzia, e a apenas a consultá-las, caso necessário, quando terminasse sua tradução. Além de direcionar seu trabalho com base nessa sugestão, Eichenberg pôde traduzir livremente porque a editora L&PM não indicou nenhuma diretiva de tradução e nenhum público previsto: “eu tive toda a liberdade para realizar o trabalho. Respondo pela tradução” (EICHENBERG, 2008).

Apesar de a tradutora não ter pensado conscientemente em um grupo de leitores ao traduzir, sua tradução tem sido considerada uma das mais abrangentes, talvez por causa de sua visão de Carroll e sua história:

[...] apesar de não ser versada em literatura infantil, acho que os grandes autores de livros infantis não escrevem para “crianças” (quero dizer, com alguma condescendência para com um intelecto ainda não de todo desenvolvido). Acho que escrevem em pé de igualdade. Pelo menos, Lewis Carroll escreveu assim (EICHENBERG, 2008).

A partir desse ponto de vista, o importante para a tradutora foi traduzir a história para que leitores brasileiros tivessem acesso às aventuras de Alice em uma língua que conhecessem. Eichenberg (2008) destaca, portanto, que sua tradução “foi apenas uma tentativa de reproduzir um pouco do ‘wonder’ que Lewis Carroll me fez experimentar esses anos todos”.

### **3.3.2. Ísis Alves – L&PM Pocket**

Ísis Alves, moradora de Lisboa, traduziu os poemas da história de Carroll para a edição da L&PM Pocket. Eichenberg sugeriu que trabalhassem juntas por causa de “seu talento com as palavras” (2008). De acordo com a tradutora, após sua primeira tradução, Alves “elaborava os versos em cima” do que já havia sido feito (EICHENBERG, 2008).

As duas tradutoras também trabalharam lado a lado em outra publicação da L&PM Editores: *Crack-up* de F. Scott Fitzgerald. Alves ainda traduziu um livro da “Coleção Álvaro Bianchi” de Leon Trotsky, intitulado: “Aonde vai a França” e participou da antologia “Poesias singulares” com poetas como Maria Regina Moura, Patrícia Custódio e Solange Carvalho. Juntas, lançaram sua coletânea no dia 15 de maio de 2007 no aniversário de dois projetos culturais<sup>198</sup>: “Canteiros de obras” e “Canteiros Editora”.

### **3.3.3 Maria Luiza X. de A. Borges – Jorge Zahar Editor**

Apesar de atuar há vários anos como tradutora, Maria Luiza X. de A. Borges nunca fez nenhum curso de tradução, formou-se em psicologia. Em entrevista à autora

<sup>198</sup> Vide *site* das “Redes culturais”, <<http://www.canteirosdeobras.com/defaultInterno.asp?IDS=2>>.

desta dissertação<sup>199</sup>, afirma que: “sou psicóloga, com mestrado em psicologia clínica. Estudei línguas (mais francês do que inglês e de maneira irregular), mas sou autodidata como tradutora” (BORGES, 2008). Isso, no entanto, não a impediu de traduzir por volta de cento e cinquenta livros. De acordo com Borges, “o fundamental é o português e é onde a maioria dos livros traduzidos peca” (SILVA, 2002). Por isso, ressalta que

uma credencial fundamental para o tradutor, e com frequência negligenciada, é um conhecimento firme de português. Nossa ferramenta fundamental é a nossa língua. É com ela que devemos ser capazes das proezas que a tradução exige. E essa ferramenta, é sobretudo lendo que a adquirimos (BORGES, 2008).

Seguindo essa diretriz, Borges traduziu inúmeras obras sobre diversos assuntos para a Jorge Zahar Editor, incluindo os cinco volumes de histórias de Sherlock Holmes escritas por Arthur Conan Doyle: “As aventuras de Sherlock Holmes”, “As memórias de Sherlock Holmes”, “A volta de Sherlock Holmes”, “O último adeus de Sherlock Holmes” e “Histórias de Sherlock Holmes”.

A maioria de suas traduções foi publicada pela Jorge Zahar Editor. Contudo, Borges também traduziu para outras editoras. Os livros “Uma vida de peso” de Mikael Ollivier e “Nenhum peixe aonde ir” de Marie-Franchine Hebert, que visam o público infante-juvenil, foram publicados pela Edições SM. Outras obras traduzidas foram: “Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector” de Marta Peixoto para a editora Vieira e Lent, e “Ética e excelência: cooperação e integridade nos negócios” de Robert C. Solomon para a editora Civilização Brasileira. Os *sites*<sup>200</sup> da “Livraria da Travessa”, “Martinsfontes Paulista: Livraria” e “Dedalus” apresentam grande parte de suas traduções.

Em 2002, Maria Luiza X. de A. Borges traduziu a edição anotada de “Alice”, publicada pela Jorge Zahar Editor. Nesse ano, foi indicada para o prêmio Jabuti<sup>201</sup> pela sua tradução da história de Lewis Carroll (SILVA, 2002). Também recebeu, nessa mesma época, menção honrosa pelo Prêmio União Latina de Tradução Científica e

<sup>199</sup> As citações de Borges foram retiradas da entrevista à autora desta dissertação, em 16 de dezembro de 2008. Vide anexo D.

<sup>200</sup> <<http://www.travessa.com.br>>, <<http://www.martinsfontespaulista.com.br>>, e <<http://dedalus.usp.br>>.

<sup>201</sup> Instituído pela Câmara Brasileira do Livro desde 1959, esse prêmio literário é um dos mais prestigiados do país. É uma homenagem à personalidade de um personagem do livro “Reinações de Narizinho” de Monteiro Lobato. “Na trama, o leitor é apresentado a uma tartaruga vagarosa, mas obstinada”, uma “fórmula para se destacar” e conquistar esse prêmio (CALS, 2008).

Técnica por causa de sua tradução do livro “Tempo, amor, memória: um biólogo notável e sua busca das origens do comportamento” de Jonathan Weiner, publicado pela Editora Rocco<sup>202</sup>. Mesmo com sua vasta experiência na área, Borges destaca que continua “aprendendo e cada livro é uma aventura” (BORGES, 2008).

### 3.3.3.1 Borges e a tradução de “Alice: edição comentada”

Maria Luiza X. de A. Borges foi convidada pela Jorge Zahar Editor para traduzir “Alice: edição comentada”. A tradutora concordou em participar desse projeto, destacando o porquê:

aceitei o convite porque acredito que *Alice* comporta um sem-número de traduções (a minha certamente não será a última) e porque representava um desafio. Com seus muitos trocadilhos, jogos de palavras, rimas, poemas, *Alice* é um bom exemplo de que tradução literária, a rigor, não existe. O que fazemos é tentar recriar uma aproximação da obra em outra língua (BORGES, 2008).

De acordo com Borges, a editora não indicou um público específico a ser alcançado pela tradução. Essa tradutora indica que

assim como não há público específico para *Alice*, o [texto de partida] (segundo creio), tampouco tive em mente qualquer público específico ao fazer a tradução. Acredito que a tradução, como o [texto de partida], admite muitas leituras, por públicos de todas as idades. Já as notas do Gardner são mais voltadas para o leitor adulto (BORGES, 2008).

Com essa afirmação, a tradutora enfatiza a universalidade da obra de Carroll. Contudo, por causa das notas explicativas de Martin Gardner, essa versão específica da história tem sido considerada leitura para adultos, interessados nas entrelinhas da narrativa de Carroll.

Ainda em relação à sua tradução, Borges aponta que teve “total liberdade” durante o percurso tradutório (BORGES, 2008). Entretanto, seu trabalho foi revisado, como ela própria recorda: “a editora não fez nenhuma interferência *a priori*, mas, ao receber o livro pronto, deparei [...] com alterações (poucas) introduzidas pela revisão”

<sup>202</sup> Segundo o *site* da DTIL (“Direção, terminologia e indústrias da língua”), <[http://dtil.unilat.org/premio\\_brasil/premio\\_2006.htm](http://dtil.unilat.org/premio_brasil/premio_2006.htm)>.

(BORGES, 2008). No geral, Borges quase não notou as diferenças, mas aponta que quanto aos “versinhos e poemas rimados”, uma de suas “maiores dificuldades”, as modificações infelizmente “quebraram o pé” dos seus versos (BORGES, 2008). Por causa desse tipo de experiência, a tradutora agora opta por trabalhar lado a lado com os revisores de suas traduções literárias porque assim “o resultado é certamente melhor” (BORGES, 2008).

Ao longo de sua tradução, Borges não simplificou termos, nem substituiu os trocadilhos e paródias por outros conhecidos pelo leitor brasileiro contemporâneo. O intento, portanto, não foi facilitar a leitura da história de Carroll de forma direta, mas por meio das explicações à margem do texto traduzido. As referências culturais, como indica Borges, são “praticamente todas [...] explicadas pelo Martin Gardner”. A proposta é apresentar uma tradução que possa ser objeto de análise para estudiosos que queiram se aprofundar na obra, conhecendo mais sobre Carroll e o contexto que o levou a escrever as aventuras de Alice. Nesse sentido, Borges (2008) ressalta que “a tentativa foi sempre chegar o mais perto possível, se não da letra, pelo menos do espírito do [texto de partida]”.

### **3.3.4 Ana Maria Machado – Editora Ática**

Ana Maria Machado nasceu no dia 24 de dezembro de 1941 em Santa Tereza, Rio de Janeiro. Foi a tradutora de “Alice no país das maravilhas”, uma publicação da Editora Ática. No entanto, seu maior reconhecimento tem sido como escritora – Machado publicou mais de 100 livros<sup>203</sup> no país e no exterior.

Seus 33 anos de carreira tiveram início no Rio de Janeiro. Nesta cidade, cursou Letras na Universidade Federal, enquanto estudava no Museu de Arte Moderna – a tradutora/autora também é pintora. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e outros países. Depois, começou a lecionar em escolas e faculdades, e a escrever artigos para a revista “Realidade”. Foi por volta dessa época que surgiram suas primeiras traduções. Desde então, Machado não parou de traduzir. Ela enfatiza:

---

<sup>203</sup> Alguns dos títulos de suas obras para adultos e crianças aparecem no *site* oficial da autora, <<http://www.anamariamachado.com/home.php>>, sob o tópico “Livros”.

tenho experiência de tradução (sobretudo do inglês) há muitos anos, traduzo profissionalmente desde a década de 60, com dezenas de trabalhos publicados, primeiro com nome de solteira (Ana Maria de Souza Martins ou Ana Maria Martins) e depois já com sobrenome de casada (MACHADO, 2009)<sup>204</sup>.

A tradutora também ressalva sua interação com as línguas com as quais trabalha:

meu conhecimento do inglês não vem só de ter estudado 7 anos na Cultura Inglesa (tenho o diploma de Proficiency da Universidade de Cambridge), ter dado aula de inglês durante anos, mas também de ter morado na Inglaterra três anos, trabalhado na BBC, dado aula em Oxford. Meu domínio do português, língua para a qual traduzo? E de nossa literatura? Bom, sou membro da Academia Brasileira de Letras. Dei aulas de português em vários colégios e de Literatura Brasileira e de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ. Dei aulas de língua portuguesa na Sorbonne (MACHADO, 2009).

Grande parte dessas experiências foi fruto de uma mudança radical em sua vida. Com a chegada da ditadura militar, precisou se exilar do país. Machado e seu filho foram morar na Europa. Lá atuou como jornalista da revista “Elle” e na BBC de Londres, continuando suas atividades como professora. Fora do Brasil, concluiu sua tese de doutorado, que havia começado com Afrânio Coutinho na URFJ, em “Linguística e Semiologia”, sob orientação de Roland Barthes<sup>205</sup> (MACHADO, 2009). Apesar de todas essas atividades, continuou escrevendo. Sempre que possível enviava histórias infantis para a Editora Abril.

Em 1972, Machado retornou ao seu país natal. De volta, começou a trabalhar no Jornal do Brasil e na Rádio JB. Sob um pseudônimo, escreveu o livro “História meio ao contrário” pela qual ganhou o prêmio João de Barro<sup>206</sup> em 1977. A seguir, no ano de 1979, cria um espaço para as crianças poderem ler e ter acesso a bons livros: a Livraria Malasartes – a primeira no país especializada em livros infantis segundo o *site*<sup>207</sup> da Academia Brasileira de Letras.

<sup>204</sup> Conforme entrevista à autora desta dissertação, vide Anexo E.

<sup>205</sup> Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

<sup>206</sup> O *site* da Prefeitura de Belo Horizonte, <<http://www.pbh.gov.br/cultura/joaodebarro/>>, que apresenta um artigo relacionado ao concurso nacional de literatura João de Barro explica esse prêmio: “promovido desde 1974 pela Prefeitura de Belo Horizonte, por intermédio da Secretaria de Cultura, o Concurso Nacional de Literatura João-de-Barro é dedicado à literatura infantil e juvenil, premiando textos inéditos produzidos em todo o país”.

<sup>207</sup> Segundo biografia da autora Ana Maria Machado no *site*, <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=133&sid=92>>.

Um ano mais tarde, Machado optou por se dedicar apenas a escrever seus livros para crianças e adultos porque, segundo ela, escrever é da sua “natureza” como “dar palavra, história, idéia”<sup>208</sup>. Como escritora, teve suas obras reconhecidas em diversas ocasiões: foi homenageada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; ganhou o prêmio Machado de Assis<sup>209</sup> da Academia Brasileira de Letras e o prêmio Hans Christian Anderson<sup>210</sup>. Dois anos depois, em 2003, tornou-se ocupante da cadeira número um da Academia Brasileira de Letras.

### 3.3.4.1 Machado e a tradução de “Alice no país das maravilhas”

A tradutora escolhida pela Editora Ática para traduzir “Alice no país das maravilhas” foi Ana Maria Machado. Em entrevista à autora desta dissertação<sup>211</sup>, Machado assinala que aceitou o convite porque: “*Alice* é um livro fascinante, um de meus preferidos e há muito tempo eu o leio e releio. Tenho em minha casa uma prateleira cheia de diferentes edições comentadas do mesmo, livros de e sobre Carroll, etc.” (MACHADO, 2009). Também ressalta que considerou essa uma boa oportunidade de apresentar uma nova tradução da história para receptores brasileiros, que incluísse “as questões de lógica e linguagem levantadas pelo autor”, tão vitais para a narrativa como a “própria Alice” (MACHADO, 2009). Conforme a tradutora, as outras traduções<sup>212</sup> existentes na época então não a satisfaziam porque deixam de lado esse importante aspecto (MACHADO, 2009).

Entretanto, apesar dessa iniciativa, nem a editora, nem a tradutora consideram essa tradução “nada definitivo” (MACHADO, 2009),

muito pelo contrário, só quisemos oferecer ao leitor um aperitivo, um gostinho das maravilhas que pode haver num texto como esse. Por enquanto, explorando as belezas e sorrisos ao seu alcance. Em seguida, deixando uma indicação de que um livro desses é tão rico que merece revisitas – a serem feitas mais adiante, em outras leituras, outras traduções ou até no [texto de partida] por quem puder, quem sabe? (MACHADO, 2009).

<sup>208</sup> Conforme artigo “Obra de Ana Maria Machado surpreende a própria autora”, <<http://www.atica.com.br/materias/?m=93>>, no *site* da Editora Ática.

<sup>209</sup> Principal prêmio literário brasileiro oferecido pela Academia Brasileira de Letras.

<sup>210</sup> O prêmio internacional mais importante da literatura infanto-juvenil.

<sup>211</sup> Vide Anexo E.

<sup>212</sup> A própria Ana Maria Machado publicou “um estudo no suplemento literário do *Jornal do Brasil* [...] intitulado ‘Alice traduzida: do nonsense à insensatez’, em que analisava as traduções existentes” na época (MACHADO, 2009).

Machado recorda que, ao traduzir, seu objetivo era

compartilhar com o primeiro leitor brasileiro uma amostra de como existe tanta coisa nesse livro, tanto a descobrir, de maneira divertida. E evitar os riscos de uma tradução que se limitasse a contar literalmente uma história – o que, nesse caso, a deixa sem sentido em muitos casos, transformando-a numa coisa meio angustiante e aflitiva, o que tem afastado tantos leitores brasileiros dessa experiência estética incomparável que é *sacar* uma obra desse porte (MACHADO, 2009).

Com esse intuito, para que os jovens leitores brasileiros compreendessem melhor os trocadilhos e paródias presentes na história de Alice, os poemas e canções citados pela personagem foram substituídos por outros conhecidos no contexto de chegada. Machado aponta como foi feita a escolha desses poemas:

procurei trabalhar sobre poemas e canções que fazem parte de um acervo mínimo comum da infância brasileira, seja do folclore, seja do repertório escolar – como era o caso do original, em relação a um acervo vitoriano. Coisas que as crianças sabiam de cor ou, pelo menos, reconheciam com facilidade (MACHADO, 2009).

A tradutora explicita, também, como lidou com o texto traduzido. Afirma que teve “liberdade total e prazo ilimitado” para entregar a tradução (MACHADO, 2009), enfatizando que “não queria ter de me submeter a nada, nem mesmo ao calendário de um programa de publicações, com data para entregar etc. Não lembro quanto tempo levei, mas foi o necessário” (MACHADO, 2009). Também destaca que a editora “não interferiu em nada” (MACHADO, 2009). Se alguma vez se desagradou de determinadas escolhas tradutórias, não se manifestou, segundo Machado (2009).

Por isso, todas as decisões de tradução foram de total responsabilidade da tradutora. Quanto aos nomes de personagens, Machado (2009) recorda que esse é um dos aspectos mais difíceis da tradução literária, principalmente quando alguns nomes já foram consagrados pela “cultura de massa”. Nesses casos, fica complicado modificar um nome, a não ser que haja um excelente motivo para isso (MACHADO, 2009). Especificamente em relação à obra de Carroll, a tradutora indica que

não havia motivo para procurar alternativas para o Coelho Branco, o Chapeleiro Maluco ou a Lebre de Março. Mas achei que um camundongo dorminhoco e sonolento chamado Dormouse, que nem tinha nome no filme [da Disney], bem podia virar Dormundongo (MACHADO, 2009).

Continuando a tratar sobre esse assunto, elucida que na tradução de nomes “certas perdas são inevitáveis”, como no caso do nome *Dodo* que “deixa de aludir à gagueira do [...] Charles Dodgson” que pronunciava seu último nome como Do-Dodgson (MACHADO, 2009).

Quanto aos jogos de palavras, procurou se “guiar muito pelos sons” (CARROLL, 2006:134). A frase, por exemplo, *Do cats eat bats?* (“Gatos comem morcegos?”), tornou-se um trocadilho entre “morcego” e “amor cego” – expressão diferente do contexto de partida, mas que rima com o substantivo anterior. Essa decisão baseou-se na sua visão em relação à história de Carroll. Machado destaca que o enredo não é o mais importante, mas sim a maneira em que a história é contada, incluindo todos os jogos do autor com as palavras.

Já em relação às paródias, indica a estratégia geral adotada por ela: “nos casos em que Carroll parodiava o som dos versos, fiz o mesmo [...] Quando o jogo dele era mais com conceitos, segui suas linhas mestras [...] Mas na maioria das vezes, acompanhei seus passos misturando os dois procedimentos [...]” (MACHADO, 2009). Nesse processo, a tradutora recorreu ao “acervo de referências de um leitor brasileiro infanto-juvenil médio, na segunda metade do século XX” (MACHADO, 2009) para decidir quais poemas e canções nacionais parodiaria.

A tradutora ainda ressalta que, ao longo de sua tradução, tentou não usar notas de rodapé para explicar situações ou vocabulário culturalmente marcados. A única nota que optou por incluir foi a do Gato de Cheshire e seu sorriso porque, segundo ela:

[...] não dava para entender bem o sorriso do gato da Alice sem ela [nota de rodapé] – e, mesmo assim, não quis me estender, lembrando que era comum na época [Era Vitoriana] a expressão [...] “sorrir de dentes arreganhados, como um gato de Cheshire” (MACHADO, 2006:135).

Machado também esclarece que a editora não indicou um público previsto, mas que isso na verdade não era necessário porque sabia que a história seria publicada como

parte de uma coleção chamada “Eu Leio”, “destinada a dar ao público escolar o primeiro contato com grandes escritores, por meio da versão integral de uma de suas obras” (MACHADO, 2009). Por esse motivo, “não era uma tradução destinada ao deleite erudito de estudiosos adultos, com espaço para montes de comentários, anotações e notas ao pé de página. Destinava-se a uma leitura fluente” (MACHADO, 2009). Considerando essa característica do texto traduzido, a tradutora optou pelo que “faltava entre nós”, isto é,

uma versão integral que tentasse preservar o ludismo lógico e lingüístico do original, num tom algo coloquial e oralizante como o de Carroll para seus leitores ingleses de sua época, e procurasse trazer essa experiência de leitura, de uma forma acessível, a crianças e adolescentes brasileiros de hoje, escolarizados, com alguma fluência leitora. Ou seja, desde o início resolvi trabalhar com trocadilhos, paródias, alusões e outros recursos desse tipo, abundantes no [texto de partida], e, na quase totalidade dos casos, inexistentes nas traduções brasileiras então encontradas e destinadas às crianças (MACHADO, 2009).

### **3.4 Três traduções selecionadas – uma visão panorâmica segundo Lambert e Van Gorp**

As traduções são, assim, direcionadas conforme os propósitos das editoras (os patronos) que visam um público específico, e realizadas diretamente pelos tradutores, com sua própria experiência de vida pessoal e profissional. Por isso, variam entre si, apresentando semelhanças e diferenças. Como já mencionado, as três traduções selecionadas para a leitura comparativa serão apresentadas com base no esquema para a descrição literária de Lambert e Van Gorp (1985:48-49).

#### **3.4.1 Dados preliminares**

A primeira tradução, intitulada “Alice no país das maravilhas”, foi publicada pela L&PM Editores em 1998. É o volume 143 de uma edição de bolso da coleção L&PM Pocket. Inclui o “texto integral”, conforme indicado no livro, da história de Carroll. A capa (vide Anexo F) contém uma ilustração de Alice em meio a cartas de baralho, o nome do autor em letras grandes, o título da obra, e a editora responsável por

sua publicação. O preço do livro, na época, aparece do lado direito superior: 6 reais. Conforme o *site*<sup>213</sup> da L&PM Pocket, a edição atual custa praticamente o dobro.

O segundo texto traduzido, “Alice: edição comentada” foi publicado pela Jorge Zahar Editor em 2002. É uma tradução de um exemplar, em inglês, com notas explicativas relacionadas aos eventos e personagens das histórias *Alice’s adventures in wonderland* e *Through the looking glass*. O texto de partida, portanto, não é apenas a narrativa de Carroll, mas uma versão anotada: *The annotated Alice: the definitive edition* produzida por W.W. Norton de Nova York. A capa do livro (vide Anexo G) inclui dois desenhos – um de Alice perto de uma mesinha de vidro e outro, no lado direito superior, do Coelho Branco – o nome do autor, o título dessa edição e uma referência ao seu conteúdo logo abaixo: “Aventuras de Alice no país das maravilhas” e “Através do espelho”. Também destaca-se que as ilustrações originais de Tenniel serão mantidas ao longo da narrativa e que o principal diferencial entre essa tradução e outras são as introduções e notas escritas por Martin Gardner, “[...] um dos maiores especialistas em Carroll e sua obra” que dedica a edição “aos milhares de leitores [...] de *Annotated Alice* e *More annotated Alice* que se deram ao trabalho de enviar cartas com comentários e sugerir correções e idéias para novas notas” (CARROLL, 2002).

A terceira tradução da Editora Ática foi publicada em 2006 sob o título: “Alice no país das maravilhas”. Do mesmo modo que o livro da L&PM Pocket, indica ter utilizado o “texto integral” de Carroll, *Alice in wonderland* – outro título pelo qual a história de Alice é conhecida. Essa é a primeira edição que apresenta o nome da tradutora, Ana Maria Machado, logo na capa (vide Anexo H), provavelmente porque também é uma escritora reconhecida nacionalmente. Nesse local, aponta-se ainda o nome da coleção a que esse livro pertence, “Eu Leio” – uma série voltada para o público infanto-juvenil, mas com histórias que podem ser lidas por todas as idades<sup>214</sup>; o nome do autor; o título da narrativa; o nome da editora; e que o ilustrador é Jô de Oliveira<sup>215</sup>. Uma breve declaração introduz a história que será contada a seguir: “a menina Alice

<sup>213</sup> <[http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout\\_produto.asp?ID=641618](http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout_produto.asp?ID=641618)>.

<sup>214</sup> Conforme entrevista de Fernando Paixão, antigo editor da Editora Ática, intitulada “Pioneira e diferenciada”. Vide *site* da editora, <<http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=142>>.

<sup>215</sup> Jô de Oliveira é jornalista, ilustrador, técnico em comunicação visual e foi professor de artes no Instituto de Artes da Universidade de Brasília por um ano, de 1993 a 1994. O site “Guia de Brasília”, <[http://www.guiadebrasil.com.br/esquinas/galeria\\_bsb/artesvisuais/jo\\_oliveira.html](http://www.guiadebrasil.com.br/esquinas/galeria_bsb/artesvisuais/jo_oliveira.html)>, apresenta essas e outras informações relacionadas a esse profissional.

resolve seguir um coelho muito engraçado, e acaba caindo no País das Maravilhas, onde as coisas mais absurdas podem fazer sentido”.

As diferenças entre essas três traduções continuam. A folha de rosto (vide Anexo I) da edição da L&PM Pocket inclui o nome da tradutora – Rosaura Eichenberg, a principal responsável pelo ato tradutório. No verso dessa folha, está indicado, também, que os poemas foram traduzidos por Ísis Alves. O motivo desse procedimento, no entanto, não é explicitado. É apenas ressaltado por Eichenberg e o editor Ivan Pinheiro Machado em entrevista<sup>216</sup> à autora desta dissertação, como já mencionado.

Quanto à tradução da Jorge Zahar Editor, a folha de rosto (vide Anexo J), bastante similar à capa, traz uma informação adicional: o nome da tradutora, Maria Luiza X. de A. Borges. Na página ao lado, há uma fotografia<sup>217</sup> de perfil de Lewis Carroll, com o nome da editora e a cidade onde essa edição foi publicada – o Rio de Janeiro.

A Editora Ática também repete, na folha de rosto, algumas das informações já apresentadas anteriormente, como o título da narrativa, os nomes do autor, da tradutora, do ilustrador e da editora. No entanto, na página a seguir, indicam que essa é a 3ª edição e 8ª impressão desse livro.

Antes do início da história de Carroll, é apresentada uma tradução de um poema, escrito pelo próprio autor, para introduzir sua narrativa. Cada uma dessas traduções apresenta sua própria versão dos versos. A da L&PM Pocket ficou da seguinte maneira:

Juntos na tarde dourada  
Suavemente a deslizar,  
Nossos remos, sem destreza,  
Dois bracinhos a manejar,  
Pequeninas mãos que fingem  
Nossa direção guiar.

As Três cruéis! Nesta hora,  
Sob este sonho de tempo,  
Implorarem por histórias  
Com o mínimo de alento!  
Mas que pode a pobre voz  
Contra três línguas sedentas?

---

<sup>216</sup> Vide Anexos A e B.

<sup>217</sup> O retrato tirado por Sir Hubert Von Herkomer foi cortesia da galeria de fotografias do *Chirst Church* (CARROLL, 2002:303).

Proclama Prima o edito  
 “Comece!”, diz sobranceira.  
 Mais gentil, Secunda espera:  
 “Que [...] contenha asneira!”  
 Tertia a cada minuto  
 Detém o conto, faceira.  
 [...]  
 Forjou-se assim, lentamente,  
 O País das Maravilhas  
 [...]  
 (CARROLL, 1998:3-4)

A tradução da Jorge Zahar Editor, diferentemente das outras traduções, inclui, também, a tradução dos versos de “Alice, onde estás?”, escrito por Vincent Starrett em 1949, como um prelúdio a narrativa de Carroll:

Curiosa criança, remota Alice, empresta-me teu sonho:  
 Eu desprezaria os contadores de histórias de hoje,  
 Seguiria contigo o riso e o fulgor [...]

Somos amigos desde que Lewis e o velho Tenniel  
 Encerraram tua imortalidade em vermelho e dourado<sup>218</sup> [...]

Faz-me de novo acreditar – no País das Maravilhas!  
 (CARROLL, 2002).

Apenas depois, presidido por uma ilustração do Rei e da Rainha de Copas no julgamento, personagens da história de Carroll, é que apresentam o poema introdutório sobre o surgimento dessa obra:

Juntos naquela tarde dourada  
 Deslizávamos em doce vagar,  
 Pois eram braços pequenos, ineptos,  
 Que iam os remos a manobrar,  
 Enquanto mãozinhas fingiam apenas  
 O percurso do barco determinar.

Ah, cruéis três! Naquele preguiçar,  
 Sob um tempo ameno, estival,  
 Implorar uma história, e de tão leve alento  
 Que sequer uma pluma soprar!  
 Mas que pode uma pobre voz  
 Contra três línguas a trabalhar?

---

<sup>218</sup> Essas foram as cores em que as primeiras edições de *Alice's adventures in wonderland* foram impressas – capa de tecido vermelha com letras douradas.

Imperiosa, Prima estabelece:  
 “Começar já”; enquanto Secunda,  
 Mais brandamente, encarece:  
 “Que não tenha pé nem cabeça!”  
 E Tertia um ror de palpites oferece,  
 Mas só um a cada minuto.  
 [...]  
 Foi assim que, bem devagar,  
 O País das Maravilhas foi urdido  
 [...]  
 (CARROLL, 2002:7-8)

Como se trata de uma edição anotada, explica-se, ao lado desse texto, que esses versos fazem referência ao passeio que Carroll e seu amigo Duckworth fizeram com Alice e suas irmãs, inspirando a narrativa da história. Os nomes em latim, *Prima* (“Primeira”), *Secunda* (“Segunda”), *Tertia* (“Terceira”), representam Lorina, Alice e Edith, as três irmãs Liddell em ordem de idade.

Na última tradução, a da Editora Ática, o poema que introduz a história de Carroll é traduzido da respectiva maneira:

Num dourado entardecer  
 rio abaixo a deslizar,  
 os dois remos nem pediam  
 nossos braços a remar.  
 Mãos pequeninas fingiam  
 nosso passeio guiar.

Três meninas bem cruéis  
 em todo esse encantamento  
 inventaram de ouvir  
 um conto nesse momento.  
 Três lingüinhas a implorar  
 podem ser grande tormento.

A Primeira exige história,  
 bem mandona se revela.  
 Gentil, espera a Segunda  
 “que tenha absurdos nela”.  
 E a Terceira interrompe  
 Toda hora, a tagarela.  
 [...]  
 E assim foi nascendo o conto:  
 um a um, bem devagar,  
 muitos acontecimentos  
 passaram a se encadear.  
 [...]  
 (CARROLL, 2006:11-12).

Os prefácios de cada um desses livros são outro ponto divergente entre as três traduções. Na da L&PM Pocket, há dois prefácios de Carroll separados por uma ilustração de John Tenniel, em preto e branco, do julgamento presidido pelo Rei e pela Rainha de Copas. O primeiro é da edição de 1886. O autor ressalta o sucesso da sua narrativa ao indicar que será transformada em uma peça:

como Alice está prestes a ser encenada, e como os versos de “É a voz da Lagosta” foram considerados demasiado desconexos para fins dramáticos, quatro versos foram acrescentados à primeira estrofe e seis à segunda, enquanto a Ostra foi transformada numa Pantera (CARROLL, 1998:5).

No segundo prefácio, de 1897, Carroll conta um pouco mais sobre o impacto de sua história naquele ano:

tenho recebido tantas perguntas sobre qual seria uma possível resposta para a Charada do Chapeleiro (vide p.89) que acho melhor deixar aqui registrado o que me parece ser uma resposta bastante apropriada. “Porque o corvo, como a escrivainha, pode produzir algumas notas, embora sejam muito chatas, e nunca<sup>219</sup> pode ser virado de trás para frente” (CARROLL, 1998:7-8).

Após essa breve apresentação da história, logo começa a aventura de Alice. Não há nenhum tipo de nota ou explicação extra por parte da tradutora ao longo da narrativa. O intuito central é apresentar a história.

Já o livro publicado pela Jorge Zahar Editor, inclui as introduções à 1ª, 2ª e 3ª edição de *The annotated Alice*. Na primeira introdução, Gardner apresenta Lewis Carroll, discorrendo sobre sua vida como Charles Dodgson e seus interesses principais. No entanto, o foco é explicar o porquê de uma edição anotada. Gardner aponta, inicialmente, a preocupação de uma publicação dessa natureza:

convém dizer de saída que há algo de insensato numa Alice comentada. [...] Gilbert K. Chesterton expressou seu “medo terrível” de que a história de Alice já tivesse caído sob as mãos pesadas dos acadêmicos e estivesse se tornando “fria e monumental como um túmulo clássico”.

---

<sup>219</sup> Aqui há uma nota da tradutora para explicar que no texto em inglês *never*, “nunca”, foi escrito como *nevar*. A palavra, lida de trás para frente, alude à *raven* – “corvo” em português. Mais um trocadilho de Carroll.

“Pobre, pobre Alice!” lamentou G.K. “Não só a apanharam e a fizeram estudar lições; foi forçada a infligir lições a outros. Alice é agora não só uma aluna como uma professora. As férias acabaram e Dodgson é de novo um mestre (CARROLL, 2002:vii).

Esse mesmo autor ressalta, entretanto, que, apesar de críticas fundamentadas, esse estudo da história de Alice é necessário porque

[...] nenhuma piada tem graça a menos que se possa entendê-la, e às vezes o sentido tem de ser explicado. No caso de *Alice*, estamos lidando com uma espécie de nonsense muito curioso, complicado, escrito para leitores britânicos de um outro século, e precisamos conhecer um grande número de coisas que não fazem parte do texto se quisermos apreender todo o seu espírito e sabor. É até mais grave que isso, porque algumas das piadas de Carroll só podiam ser compreendidas por quem residia em Oxford, e outras, ainda mais privadas, só estavam ao alcance das encantadoras filhas do deão Liddell (CARROLL, 2002:vii).

Assim, essa edição pretende explicar a significação implícita de eventos e personagens da história de Carroll. O objetivo primordial é permitir que o público visado tenha acesso à maior parte das brincadeiras feitas pelo autor e possa entender os costumes e piadas vitorianos desconhecidos por muitos.

As introduções à 2ª e 3ª edições também acrescentam informações relevantes a respeito da obra. Na 2ª edição, Gardner destaca o sucesso das aventuras de Alice que foram transformadas em peças e traduzidas diversas vezes. O interesse acadêmico pela vida de Carroll também é crescente: “nos 40 anos que se seguiram, o público e o interesse erudito por Lewis Carroll cresceram em ritmo notável” (Carroll, 2002:xvii). Na introdução à 3ª edição, Gardner ressalva que essa publicação inclui um episódio inédito de *Through the looking glass*, intitulado “O Marimbondo de peruca”. Esse trecho havia sido retirado da obra de partida por pedido de Tenniel (o ilustrador afirmou que era complicado demais desenhar um marimbondo de peruca) e foi apenas encontrado, anos mais tarde, em um leilão em Londres.

Por fim, na tradução da Editora Ática, Ana Maria Machado é que apresenta a obra de Carroll. A tradutora explica como a história de Alice surgiu a partir de um passeio de barco do autor com um amigo e as três meninas Liddell, filhas do diretor do *Christ Church College*, na Universidade de Oxford:

enquanto o bote deslizava rio abaixo, Carroll ia inventando uma história, com elementos da paisagem [...] da vida que as meninas viviam (a escola, professores, as diferentes matérias que estudavam, os poemas e canções que toda criança tinha que decorar, as danças e jogos populares na época, os poderes constituídos – rei, rainha, tribunais, soldados). Encantadas, as meninas ouviam e não deixavam que ele parasse, sempre pedindo mais. A história durou a tarde inteira e, no fim, Alice pediu que Carroll a escrevesse para ela [...] (CARROLL, 2006:8).

Machado também retrata as dificuldades que uma criança tem de atualmente entender uma narrativa tão culturalmente específica:

hoje em dia, porém, não se pode mais dizer que o livro de Carroll seja para crianças. Mesmo na Inglaterra e nos Estados Unidos, países de língua inglesa, as crianças pequenas têm dificuldade de entender tudo o que está escrito nele, podem apenas seguir as aventuras dos personagens, como no desenho animado de Walt Disney [...] (CARROLL, 2006:8)

A tradutora afirma ainda que, para alcançar esse público infantil, muitas traduções atuais

às vezes até se metem a simplificar tanto, que a história acaba perdendo o sentido. E fica muita gente sem gostar de Alice simplesmente porque não consegue entender uma história tão maluca e meio aflitiva, justamente porque o sentido escapa ao leitor (CARROLL, 2006:8).

Por isso, uma das principais motivações dessa edição é apresentar a história de Carroll de forma que as crianças brasileiras percebam os jogos de palavras e trocadilhos do autor e se divirtam com essas brincadeiras como Alice e suas irmãs:

fizemos uma escolha diferente [...] procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como era para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX (CARROLL, 2006:133).

Além dessas informações, outros dados sobre a narrativa de Carroll são incluídos nas contracapas desses três livros traduzidos. Na contracapa da tradução da L&PM Pocket (vide Anexo L), há um resumo sobre Carroll, com a data e cidade de seu nascimento e óbito; sua paixão por matemática e fotografia é citada; e os tipos de obras

que escreveu são mencionados, como “poemas, ensaios científicos, textos técnicos e [...] ficção juvenil” (CARROLL, 1998). Seu primeiro livro, publicado em 1860, *A syllabus of plan algebraical geometry*, também é nomeado e faz-se referência ao seu relacionamento com Alice Liddell, inspiração de sua narrativa.

Apesar de a editora destacar, no verso da folha de rosto do livro, que a obra de Carroll é considerada “literatura infantil” – no próprio *site*<sup>220</sup> ressalta que essa edição é indicada para o uso de crianças da 5ª a 8ª séries do ensino fundamental e da 1ª a 3ª séries do ensino médio – essa tradução parece visar, também, um público mais geral. Há duas menções na contracapa da publicação que corroboram com essa idéia.

Primeiro, ressalva-se, que quando a obra de partida foi impressa não se especificou, por sugestão do escritor Henry Kingsley, se era para adultos ou crianças. Segundo, a declaração: “o mais estranho e fascinante livro para crianças (só para crianças?)” deixa a narrativa aberta para um grupo mais abrangente de leitores/ouvintes. Westphalen, Boff, Gregoski e Garcez (2001:123) afirmam que essa tradução “[...] por se tratar de uma edição de bolso [...] pareceu ser destinada a um público [...] variado, encontrando-se em um meio termo, sem se dirigir especificamente a um público infantil ou adulto”.

Em relação à publicação da Jorge Zahar Editor, antes de tratar sobre a contracapa, vale ressaltar que após as duas histórias de Alice, a edição reúne alguns dos esboços originais de Tenniel e uma nota sobre as sociedades Lewis Carroll – da America do Norte, da Inglaterra, do Canadá e do Japão. Também há uma secção com uma bibliografia selecionada sobre o autor e suas obras. Inclui: (a) biografias de Carroll; (b) críticas sobre suas obras; (c) dez traduções de *Alice's adventures in wonderland* em português; (d) edições anotadas e ilustradas da história de Alice; (e) interpretações psicanalíticas sobre Carroll e sua obra principal, “Alice no país das maravilhas”; (f) livros com cartas do autor; (g) obras sobre Alice Liddell, o *nonsense* de suas histórias, seus poemas, e Tenniel; (g) produções teatrais das aventuras de Alice; e (h) uma lista de outros livros escritos pelo autor. Outro anexo apresenta “Alice nas Telas”, listando os filmes, desenhos animados, produções para a televisão e educativos produzidos de 1903 até 1999 sobre a história de Alice.

---

<sup>220</sup>O *site* <[http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout\\_produto.asp?ID=723316](http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout_produto.asp?ID=723316)> traz informações sobre o livro da Coleção L&PM, “Alice no país das maravilhas”.

Na contracapa do livro (vide Anexo M), enfatiza-se como essa tradução deveria ser considerada a “edição definitiva” para o leitor brasileiro, não podendo faltar em suas bibliotecas, escolas, e casas:

as notas de Martin Gardner [...] dão sentido a passagens nunca antes elucidadas, esclarecendo trocadilhos de época, enigmas lógicos e referências à vida pessoal do autor, além de tornarem possível uma tradução mais próxima da versão original: uma revolução nas interpretações das histórias de Alice, proporcionando a crianças e adultos do século XXI o caminho perfeito para penetrar no País das Maravilhas e no mundo invertido do Espelho. Cortem a cabeça de quem ficar fora desta! (CARROLL, 2002).

Apesar de nessa parte do livro estar indicado que a edição pode ser lida por crianças e adultos, e de Gardner afirmar que o texto de partida foi escrito para meninos e meninas (CARROLL, 2002: xvii), essa publicação tem como principal público os adultos por causa das notas à margem do texto:

o fato é que o nonsense de Carroll está longe de ser tão aleatório e despropositado quanto parece [...] As crianças hoje sentem-se aturdidas e às vezes apavoradas pela atmosfera de pesadelo dos sonhos de Alice. É apenas porque adultos – cientistas e matemáticos em particular – continuam a apreciá-los que os livros de *Alice* têm sua imortalidade assegurada. É apenas para esses adultos que as notas deste volume são dirigidas (CARROLL, 2002:vii).

Do mesmo modo que a tradução da Jorge Zahar Editor, a da Editora Ática acrescenta novas informações sobre a obra de Carroll após o término das aventuras de Alice. Após a narração, há anexos que tratam sobre o autor do texto de partida e a tradução de Ana Maria Machado. Essa seção foi escrita pela própria tradutora. O título é: “Um tímido que fez revolução”. Machado explica que o nome adotado pelo autor é na verdade um pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson que “[...] viveu toda a sua vida na época vitoriana – o reinado da Rainha Vitória, que governou a Inglaterra de 1837 a 1901” (CARROLL, 2006:131).

A partir dessa declaração, a tradutora discorre um pouco sobre o que marcou esse período (CARROLL, 2006:131). Era um momento de mudanças sociais e políticas, de expansão comercial, estabilidade econômica, produção intelectual e literária, e de descobertas filosóficas, científicas e tecnológicas. Uma boa oportunidade para romper com o moralismo conservador da época. Machado aponta, também, que foi nesse

contexto em que Carroll escreveu suas obras – tanto seus tratados matemáticos, como sua ficção.

Além disso, essa tradutora trata a respeito da preferência de Carroll por amizades com meninas, o que afirma ter sido uma prática bastante comum: “nisso estava bem de acordo com sua época” que idealizava as meninas “e insistia em apresentá-las como anjinhos e símbolos de pureza” (CARROLL, 2006:133). Ressalva, também, o gosto do autor pela fotografia, destacando como as fotos que tirou de Alice mostram que era uma criança de cabelos curtos e escuros, nada parecida com a Alice do livro de cabelos longos e loiros. Nessa edição da história, o ilustrador Jô de Oliveira inclui desenhos inspirados nas xilogravuras do cordel brasileiro, bastante diferentes das ilustrações de John Tenniel que aparecem nas duas traduções anteriores, dando à história um ar mais nacional.

Já em relação à tradução, Machado afirma que a empreitada foi divertida, mas, também, muito trabalhosa. Nesse momento, explica porque resolveu participar desse projeto:

como já existem várias *Alices* em português, só valia a pena partir para mais uma se ela fizesse falta. E nós achamos que sim, porque até agora nenhuma tinha sido como esta. Quase todas as traduções, tradicionalmente [...] procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinha só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas lingüísticas, as alusões literárias – principalmente porque era muito difícil traduzir isso. Mas aí a história ficava sem pé nem cabeça, e o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez, já que grande parte da história é um resultado direto desses jogos de palavra, nasce deles, e seria completamente diferente se o autor tivesse escrito em outra língua (CARROLL, 2006:133).

Assim, o propósito dessa edição, como se indica na contracapa do livro (vide Anexo N), é dar “um sabor bem brasileiro a Alice no País das Maravilhas uma história que há um século diverte leitores de todas as idades” (CARROLL, 2006). Apesar de destacar aqui como a história de Alice pode ser lida por diversos públicos, do infanto-juvenil ao adulto, essa tradução prima pelas crianças e jovens. Segundo Machado, “o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracteriza Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra” (CARROLL, 2006:133).

### 3.4.2 Macro-estrutura

O texto de partida considerado nesta dissertação é um livro de 206 páginas com ilustrações feitas por John Tenniel, um artista famoso na época de Carroll (CARROLL, 2002:303). Foi inicialmente publicado em 1865, pela editora Macmillan. Contudo, como o ilustrador não ficou contente com a qualidade gráfica dessa impressão, os primeiros exemplares foram recolhidos<sup>221</sup> e uma segunda tiragem foi publicada em 1866. Essa edição é de 1965, publicada pela mesma editora.

A obra inclui doze capítulos. O número do capítulo aparece em algarismos romanos, como em *Chapter I*, e logo abaixo segue o título. As traduções da L&PM Pocket e da Editora Ática acompanham esse mesmo esquema. Já na da Jorge Zahar Editor, adota-se números arábicos como, por exemplo, em “Capítulo 1” e assim por diante.

A quantidade de parágrafos do texto de partida é respeitada nas traduções da L&PM Pocket e da Jorge Zahar Editor. Na da Editora Ática, o número de parágrafos tende a ser maior. A tradutora, Ana Maria Machado, faz mais divisões no texto. O capítulo 1, *Down the Rabbit-hole*, por exemplo, traduzido por Machado, apresenta 51 parágrafos, enquanto os capítulos das outras traduções têm 23 como a obra de partida. Essa diferença entre o número de parágrafos das traduções se deve principalmente ao fato de Machado separar os diálogos do texto corrido como na passagem do Capítulo 1, *Down the Rabbit-hole*:

“[...] I think I could, If I only knew how to begin”. For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible (CARROLL, 1965:9).

“[...] Acho que conseguiria, se apenas soubesse começar”. Pois, vejam, tantas coisas estranhas tinham acontecido nas últimas horas que Alice começava a pensar que bem poucas coisas eram realmente impossíveis (EICHENBERG, 1998:18).

---

<sup>221</sup> Não se poderia imaginar o valor que uma cópia da primeira “Alice” teria hoje em dia entre os colecionadores de livros. Um desses exemplares está sendo vendido em um *site* de livros raros (O *David Brass Rare Books*, <[http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single\\_book.php?sbook=35](http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single_book.php?sbook=35)>) por 52.500 dólares.

“[...] Acho que conseguiria, se soubesse pelo menos começar.” Pois, vejam bem, havia acontecido tanta coisa esquisita ultimamente que Alice tinha começado a pensar que raríssimas coisas eram realmente impossíveis (BORGES, 2002:15).

– E talvez até conseguisse, se eu soubesse como se começa.

Você entende, é que tinham acontecido tantas coisas tão diferentes ultimamente, que Alice começava a achar que muito poucas coisas são realmente impossíveis (MACHADO, 2002:19).

Essa tradutora também tende a dividir um único parágrafo em dois ou mais. No Capítulo 6, *Pig and pepper*, sua tradução da narrativa fica da seguinte maneira:

For a minute or two she stood looking at the house, and wondering what to do next, when suddenly a footman in livery came running out of the wood [...] and rapped loudly at the door [...] It was opened by another footman in livery, with a round face, and large eyes like a frog (CARROLL, 1965:81).

Ela ficou olhando para a casa por um ou dois minutos, perguntando-se o que fazer a seguir, quando de repente um laçao de libré saiu correndo da mata [...] e bateu ruidosamente na porta [...] A porta foi aberta por outro Lácio de libré, com uma face redonda e olhas grandes como os de um sapo (EICHENBERG, 1998:73).

Por um ou dois minutos, ela ficou olhando para a casa e pensando o que fazer em seguida, quando, de repente, um laçao de libré saiu correndo do bosque [...] e bateu à porta ruidosamente [...] A porta foi aberta por um outro laçao de libré, de rosto redondo e olhos grandes como um sapo (BORGES, 2002:55).

Ficou um ou dois minutos olhando a casa, pensando no que faria em seguida. De repente, um laçao de libré veio correndo pelo bosque [...] e bateu bem forte na porta [...]

A porta foi aberta por outro laçao de libré, mas este tinha uma cara redonda e uns olhos esbugalhados, feito sapo (MACHADO, 2006:59).

Apesar dessas modificações, de modo geral, o número de sentenças dessas três traduções é bastante similar ao texto de partida. Entretanto, a pontuação normalmente varia de uma situação para outra. São inúmeros os casos em que um sinal de pontuação é substituído por outro. Há situações, por exemplo, em que uma vírgula é trocada por reticências, como ocorre em um dos trechos do Capítulo 9, *The Mock Turtle's story*,

quando um personagem concorda com um comentário feito a respeito de um de seus professores:

“So he did, so he did,” said the Gryphon, sighing in his turn (CARROLL, 1965:157).

“Ensinava, sim, ensinava, sim”, disse o Grifo, suspirando por sua vez (EICHENBERG, 1998:132).

“É verdade, é verdade”, foi a vez do Grifo suspirar (BORGES, 2002:95).

– Se eram, se eram...A gente aprendia de verdade – disse o Grifo, suspirando também (MACHADO, 2006:100).

Em outros momentos, pontos de interrogação são substituídos por exclamações. Isso pode ser observado na parte da história em que a Falsa Tartaruga canta uma canção para Alice sobre lagostas no Capítulo 10, *The Lobster-quadrille*:

“Will you walk a little faster?” said a whiting to a snail,  
“There’s a porpoise close behind us, and he’s treading on my tail  
(CARROLL, 1965:163).

Disse a branquinha ao caracol: “Vê se apressa esse passo!  
Pisam na minha cauda, há um delfim em nosso encaço”  
(EICHENBERG, 1998:137).

“Quer andar mais ligeirinho?” disse a merluza ao caracol.  
“Atrás de mim há um delfim, afobado p’ra festança (BORGES, 2002:99).

“Ó tartaruga, por que estás tão triste?  
Mas o que houve com o camarão? [...]” (MACHADO, 2006:103).

Nesse exemplo, Machado ainda substituiu o poema de partida por outro texto baseado em uma marchinha conhecida no contexto de chegada, estratégia já anunciada pela tradutora para a tradução de paródias, assunto mais detalhado no próximo capítulo. Essa canção foi escrita por Benedito Lacerda e Humberto Porto:

Oh! Jardineira por que está tão triste  
 Mas o que foi que te aconteceu?  
 - Foi a Camélia que caiu do galho  
 Deu dois suspiros e depois morreu,  
 - Foi a Camélia que caiu do galho  
 Deu dois suspiros e depois morreu.

Também há ocasiões em que um ponto e vírgula é simplesmente trocado por um ponto. O seguinte excerto do Capítulo 6, *Pig and pepper*, demonstra essa tomada de decisão:

It was opened by another footman in livery, with a round face, and large eyes like a frog; and both footmen, Alice noticed, had powdered hair that curled all over their heads (CARROLL, 1965:81).

A porta foi aberta por outro laçao de libré, com uma face redonda e olhos grandes como os de um sapo. E os dois laçaios, Alice observou, tinham perucas empoadas que cobriam de cachos as suas cabeças (EICHENBERG, 1998: 73-74).

A porta foi aberta por um outro laçao de libré, de rosto redondo e olhos grandes como um sapo; e os dois laçaios, Alice notou, tinham cabeleira encaracoladas e empoadas à volta de toda a cabeça (BORGES, 2002:55).

A porta foi aberta por outro laçao de libré, mas este tinha uma cara redonda e uns olhos esbugalhados, feito sapo. Alice notou que os dois laçaios usavam peruca de cabeleira empoada, cobrindo a cabeça inteira (MACHADO, 2006:59).

Nesse caso, Eichenberg e Machado optam pela mesma estratégia, enquanto Borges mantém o ponto e vírgula do texto de partida.

Outras vezes, travessões são substituídos por reticências, como na tradução de Eichenberg e Borges de um excerto do Capítulo 12, *Alice's evidence*:

“The trial cannot proceed,” said the King, in a very grave voice, “until all jurymen are back in their proper places \_ *all*,” he repeated with great emphasis, looking hard at Alice as he said so (CARROLL, 1985:190).

“O julgamento não pode prosseguir”, disse o Rei numa voz bem grave, “enquanto todos os jurados não estiverem de volta a seus devidos lugares... *todos*”, repetiu com grande ênfase, olhando duro para Alice enquanto falava (EICHENBERG, 1998:160).

“O julgamento não pode prosseguir”, disse o Rei numa voz muito grave, “até que todos os jurados tenham retornado a seus devidos lugares... *todos*”, repetiu com muita ênfase, lançando um olhar bravo para Alice (BORGES, 2002:115).

O julgamento não pode prosseguir – disse o Rei, numa voz muito grave – enquanto os senhores jurados não estiverem de volta em seus lugares = repetiu ele, com muita ênfase, olhando severamente para Alice enquanto falava (MACHADO, 2006:121).

Obviamente, nem todas as tradutoras fazem as mesmas mudanças nos mesmos trechos, apesar de, às vezes, tomarem uma decisão tradutória similar, como já indicado. Em geral, a pontuação tende a se alternar de um texto traduzido para outro, como pôde ser observado a partir desses exemplos pontuais. São mudanças que acompanham o modo de escrever de cada tradutora.

Machado, por exemplo, é a única que troca as aspas, comuns nos diálogos em textos em inglês, por travessões, mais utilizados em português. A fala do Coelho Branco no Capítulo 4, *The Rabbit sends in a little Bill*, ilustra a questão:

“The Duchess! The Duchess! Oh my dear paws! Oh my fur and whiskers! [...]” (CARROLL, 1965:44).

“A Duquesa! A Duquesa! Oh, as minhas patinhas! Oh, o meu pêlo e os meus bigodes! [...]” (EICHENBERG, 1998:46).

“A Duquesa! A Duquesa! Oh, minhas patas queridas! Oh, meu pêlo e meus bigodes! [...]” (BORGES, 2002:35).

– A Duquesa! A Duquesa! Ai, minhas patinhas queridas! Ai, meu pêlo e meus bigodes! [...] (MACHADO 2006:39).

Essa estratégia se repete sempre que surgem diálogos, como no trecho seguinte do Capítulo 11, *Who stole the tarts*, quando o Rei interroga o Chapeleiro Maluco:

“I’m a poor man, your Majesty,” he began.  
“You’re a *very* poor *speaker*,” said the King (CARROLL, 1965:184).

“Sou um pobre homem, Vossa Majestade”, começou.  
“Você é um *orador muito* pobre”, disse o Rei (EICHENBERG, 1998:155).

“Sou um pobre coitado, Majestade, começou.  
 “É um pobre *orador!*” disse o Rei (BORGES, 2002:112).

– Sou um pobre coitado, Majestade – começou.  
 – E um orador dos mais pobres... – disse o Rei (MACHADO, 2006:117).

A partir da macro-estrutura de cada texto traduzido já é possível perceber as principais semelhanças e diferenças entre cada uma das três traduções selecionadas. As peculiaridades de cada texto traduzido, no entanto, continuam. O número total de páginas de cada tradução é diferente. O texto da L&PM Pocket tem 160 páginas; o da Jorge Zahar Editor, 277; e o da Editora Ática, 115. Essa variação na quantidade de páginas das traduções ocorre por alguns motivos. Primeiro, a largura e o comprimento dos livros diferem<sup>222</sup>: a) o da L&PM Pocket mede 17.5 cm por 11; b) o da Jorge Zahar Editor, 27 cm por 22; e c) o da Editora Ática, 25 cm por 18. Segundo, a quantidade de informações extras apresentadas em cada tradução também é outra. O texto da Jorge Zahar Editor, por exemplo, inclui notas de rodapé que totalizam quase 50% do livro, como já apontado por Mariana Zahar (2009), o que aumenta consideravelmente o número de páginas da edição, enquanto o número de páginas do livro da L&PM Pocket é maior que o da Editora Ática por causa do tamanho reduzido de suas folhas.

### 3.4.3 Micro-estrutura

Como se pôde notar, as tradutoras intervêm diretamente no texto traduzido. Por isso, as estratégias adotadas e os vocábulos selecionados por cada uma tendem a ser diversificados, principalmente por se tratarem de traduções com propósitos distintos.

A tradução de Eichenberg, conforme o perfil da coleção pocket, é voltada para um público mais geral, incluindo alunos do ensino médio de acordo com a própria editora L&PM, como já visto. Por essa razão, essa tradutora normalmente utiliza palavras e expressões mais comuns no meio brasileiro. Borges, por sua vez, escreve para um grupo de leitores mais maduro, utilizando, em geral, uma linguagem mais formal. Seu texto traduzido faz parte de uma coleção de livros de estudos acadêmicos. Já Machado, prevendo receptores infanto-juvenis, adota várias vezes um vocabulário

---

<sup>222</sup>As medidas das capas, contracapas e folhas de rosto das publicações da Jorge Zahar Editor e da Editora Ática tiveram que ser levemente reduzidas para poderem ser incluídas nos Anexos G, H, J, K, M e N.

mais simples, com gírias e palavras no diminutivo. Alguns trechos da história de Carroll foram destacados para ilustrar essa diversidade textual.

No Capítulo 1, *Down the Rabbit-hole*, as aventuras de Alice ainda não começaram. A menina já está cansada de não fazer nada:

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank [...] once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it (CARROLL, 1965:1).

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago [...] uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenho, nem diálogos (EICHENBERG, 1998:11).

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira [...] espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos (BORGES, 2006:11).

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada junto à irmã na margem do riacho [...] Uma ou duas vezes, tinha dado uma olhada no livro que a irmã estava lendo, mas ele não tinha figura nem conversa (MACHADO, 1998:13).

Nesse excerto, a palavra *bank* definida, pelo dicionário *The American heritage* (1996:145) como um declive ao lado de corpo de água, principalmente um riacho, rio ou lago, é traduzida por Eichenberg como “beira do lago”, ou seja, “margem” de um lago (FERREIRA, 1975:195). Borges faz uma escolha diferente, optando por “ribanceira”, uma “margem elevada de um rio ou de um lago” (FERREIRA, 1975:123), enquanto Machado mantém, em sua tradução, um dos vocábulos utilizados nas definições do Novo dicionário Aurélio, “margem”, em “margem do riacho”, um pequeno rio (FERREIRA, 1975:1235).

Apesar de indicar diferenças na seleção gramatical de cada tradutora, essa passagem também aponta que há semelhanças entre as traduções. Esse é o caso, por exemplo, da tradução de *pictures*, uma representação visual ou uma imagem como um desenho, pintura, ou foto, definição encontrada no dicionário *The American heritage* (1996:1370). Tanto Borges como Machado, traduzem a palavra por “figura(s)”, “representação de imagem por meio de desenho, gravura, fotografia, etc.” (FERREIRA,

1975:626). Já Eichenberg e Borges traduzem a palavra, *conversations*, uma conversa segundo o *The American heritage* (1996:411), como diálogos, “fala entre duas ou mais pessoas; conversação (FERREIRA, 1975:471).

Os exemplos continuam ao longo das três traduções. No Capítulo 2, *The pool of tears*, Alice muda de tamanho e não consegue mais enxergar seus pés. Por isso, pensa em lhes enviar botas pelo correio. Nessa hora, acha o que está imaginando um absurdo:

“[...] Oh dear, what nonsense I’m talking!” (CARROL, 1965:17).

“[...] Oh meu Deus, que asneiras estou dizendo (EICHENBERG, 1998:24).

“[...] Ai, ai quanto disparate estou dizendo (BORGES, 2002:19).

– Ai meu Deus, quanta bobagem estou falando (MACHADO, 2006:23).

Cada um das tradutoras traduz o vocábulo *nonsense*, definido como palavras sem sentido compreensível pelo *The American heritage* (1996:1232), de forma distinta. Eichenberg opta por “asneiras”, “bobagem, besteira, [...] bobeira, tolice” (FERREIRA, 1975:145); Borges por “disparate”, “absurdo” ou “asneira” (FERREIRA, 1975:481); e Machado por “bobagem”, também definida como “bobice” ou “asneira” (1975:211). São várias possibilidades de tradução para um mesmo termo. Aqui, mais uma vez, as três tradutoras também traduzem de forma parecida. A palavra *talking*, do verbo *talk*, “falar”, é traduzido por Eichenberg e Borges como “dizendo”.

Mais adiante, no Capítulo 9, *The Mock Turtle’s story*, o personagem do Grifo leva Alice para ouvir a história da Falsa Tartaruga, apresentando-a ao seu interlocutor:

“This here young lady,” said the Gryphon, “she wants for to know your history, she do.” (CARROLL, 1965:151).

“Esta jovem dama aqui”, disse o Grifo, “quer conhecer a sua história” (EICHENBERG, 1998:128).

“Esta senhorita aqui”, disse o Grifo, “precisa conhecer sua história, precisa mesmo” (BORGES, 2002: 92).

– Esta mocinha aqui... – apresentou o Grifo – ela quer saber da sua história, é isso... (MACHADO, 2006:96).

Nesse excerto, as estratégias gerais de cada tradutora são novamente destacadas. A expressão *young lady*, é traduzida literalmente por Eichenberg. Essa tradutora se interessa principalmente por contar a história de Alice, ressaltando sua estranheira. Borges opta por “senhorita”, “tratamento cerimonioso ou respeitoso dispensado a moça solteira” (FERREIRA, 1975:1287), um tanto mais formal; enquanto Machado escolhe “mocinha”, um diminutivo, isto é, uma forma de demonstrar carinho ou familiaridade de acordo com o dicionário Aurélio (1975:476). Essa expressão provavelmente foi usada pela tradutora para se aproximar de seus leitores previstos – o público infanto-juvenil.

Ainda em relação à micro-estrutura textual, as tradutoras usam discursos diretos e indiretos do mesmo modo que aparecem no texto de Carroll. Como mencionado anteriormente, Eichenberg e Borges mantêm aspas nos diálogos dos personagens, enquanto Machado usa travessões. No Capítulo 5, *Advice from a Caterpillar*, por exemplo, quando Alice conversa com a personagem da Lagarta, o discurso direto é mantido pelas três tradutoras:

“So you think you’re changed, do you?”  
“I’m afraid I am, Sir,” said Alice (CARROLL, 1965:67)

“Então você acha que mudou, não é?”  
“Receio que sim, minha senhora”, disse Alice (EICHENBERG, 1998:62-63).

“Então acha que está mudando, não é?”  
“Receio que sim, Sir”, disse Alice (BORGES, 2002:47).

– Então, quer dizer que você acha que mudou?  
– Receio que sim – disse Alice, educadinha outra vez (MACHADO, 2006:52).

Nessa passagem, a forma diminutiva é mais uma vez utilizada por Machado. No entanto, para isso, a tradutora precisou adicionar uma informação que não se encontra no texto de partida. Essa estratégia de acréscimos também é adotada por Eichenberg e Borges em outras situações, como será indicado no capítulo a seguir. Aqui, as três

tradutoras também seguem um mesmo percurso tradutório ao traduzirem *I'm afraid I am* por “Receio que sim”. Como a língua para a qual traduzem é a mesma, as possibilidades de tradução também.

No Capítulo 9, *Mock Turtle's story*, há um exemplo de como Machado adaptou seu texto para a linguagem dos jovens leitores previstos. No trecho abaixo, a tradutora inclui uma gíria, “cola”, “uma cópia clandestina de exames escritos” (FERREIRA, 1975:343), ao traduzir um jogo de palavras, tema abordado no próximo capítulo, da história de Carroll:

“What a curious plan!” exclaimed Alice.  
“That’s the reason they’re called lessons” (CARROLL, 1998:157).

“Que plano esquisito!” exclamou Alice.  
“É por isso que são chamados de cursos” (EICHENBERG, 1998:133).

“Que programa curioso!” exclamou Alice.  
“Só assim você se prepara para uma carreira [...]” (BORGES, 2002:95).

– Que horário mais esquisito! – exclamou Alice.  
– É que a gente colava em todas as aulas (MACHADO, 2006:100).

Esses excertos apresentados demonstram as principais tendências de cada tradução. Em geral, Eichenberg e Borges mantêm a estrangeiridade do texto de partida em seus textos, como nos nomes estrangeiros e na tradução de paródias e alusões, tópico abordado no próximo capítulo. Machado domestica mais que as outras tradutoras, principalmente no caso das paródias, substituídas por canções e poemas conhecidos no Brasil, como já citado.

#### 3.4.4 Contexto sistêmico

Conforme a L&PM editores, a coleção da qual faz parte o livro “Alice no país das maravilhas” visa um público mais geral, isto é, a popularização da literatura. Para isso, a editora disponibiliza obras clássicas por um preço menor que os outros livros no mercado. Um artigo do Jornal do Comércio, JC online<sup>223</sup>, “A literatura que cabe no

<sup>223</sup> <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_1999/0308/cc0308a.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0308/cc0308a.htm)>.

bolso”, afirma que os livros desse tipo são “bem mais ‘em conta’” e que as editoras responsáveis por essas publicações, como a L&PM, tendem a publicar “grandes clássicos da literatura nacional e internacional”, como é o caso de “Alice no país das maravilhas”.

O *site*<sup>224</sup> do jornal Folha online aponta, também, que o sucesso da L&PM Pocket se deve em grande parte aos preços acessíveis dos livros e aos pontos de vendas alternativos. Vieira Jr. ressalva no artigo “Bom pro bolso, né?”<sup>225</sup>, que as “estratégias de marketing não se restringem a livrarias” e que a qualidade de impressão é boa – as folhas não são de papel jornal. Por essas razões, os livros de bolso aumentam a probabilidade de certos autores serem lidos. Quanto à L&PM Pocket, Pinheiro Machado afirma que a idéia de publicar livros desse tipo surgiu

em 1996 quando vimos que não tínhamos como superar as enormes dificuldades econômicas que enfrentávamos caso mantivéssemos a mesma política editorial. Foi uma época em que entrou muito dinheiro estrangeiro no mercado, capitalizando os nossos concorrentes que, por sua vez, assediavam nossos autores. Como não tínhamos dinheiro, para sobreviver, fomos obrigados a ter idéias. Foi aí que decidimos criar a primeira coleção de livros de bolso “de verdade” no Brasil. Foi uma decisão radical, pois concentramos toda a nossa energia neste projeto que era sistematicamente desprezado pelos nossos concorrentes (WILLER, 2008).

Nas palavras do próprio editor, “achamos que é importante que haja novas traduções de grandes clássicos, até mesmo porque nossa idéia é vender livros para os jovens. E isto pede sempre uma linguagem contemporânea” (PINHEIRO MACHADO, 2008). Foi esse ponto de vista que impeliu a tradução de “Alice no país das maravilhas”. Pinheiro Machado (2008) aponta que esse foi um dos primeiros livros que a editora incluiu em seu projeto de publicação de obras canonizadas, inicialmente com o intuito de “contemplar um público juvenil e penetrar nas escolas”. O Colégio Marista Assunção<sup>226</sup> de Porto Alegre e a Escola da Serra<sup>227</sup> de Minas Gerais, por exemplo, incluem o livro na lista de leitura de seus alunos do ensino médio.

<sup>224</sup> <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u333115.shtml>>, artigo “Mercado de livro de bolso avança no país”.

<sup>225</sup> Artigo encontrado no *site*

<<http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2006/janeiro/27/cadernotracoess/colunistas/erly.asp>>.

<sup>226</sup> <[www.maristas.org.br/colegios/assuncao/pags/site\\_colegio/espaco/2008\\_portugues/listagem\\_livros/sinopses\\_leitura\\_7.doc](http://www.maristas.org.br/colegios/assuncao/pags/site_colegio/espaco/2008_portugues/listagem_livros/sinopses_leitura_7.doc)>

Já a publicação da Jorge Zahar Editor é uma edição anotada com notas escritas por uma das maiores autoridades em Carroll, Martin Gardner, segundo o *site*<sup>228</sup> do Observatório da Imprensa. É uma tradução para uma leitura mais aprofundada da história de Carroll, com explicações sobre personagens e aspectos característicos da época de seu autor, recomendada pela revista Veja on-line<sup>229</sup>. O artigo “Alice no país das maravilhas” do *site* Diário do Nordeste<sup>230</sup> destaca que inclui informações inéditas sobre a obra de Carroll. São “novidades fascinantes” apresentadas ao leitor em um “texto paralelo” à história, elaborado por Gardner, um dos especialistas em Carroll, conforme caderno “Idéias” do Jornal do Brasil, JB Online<sup>231</sup>.

Mariana Zahar (2009) assinala que, em relação ao público previsto, “tinha a sensação de que era um público bem amplo” por que “Alice é um símbolo do imaginário de todo mundo”. Ela explica que a reação dos leitores ao livro foi bastante positiva. Várias peças “já pediram autorização para usar o texto”, e estudiosos da área de Ciências também se interessaram pela obra por causa das anotações que “trazem à tona todo o [...] ideal mesmo do Lewis Carroll matemático”. Entretanto, apesar de alcançar inúmeros receptores, Mariana frisa que essa “não é uma edição para criança” (ZAHAR, 2009). As notas explicativas tornam o livro leitura para adultos. Os autores do artigo “Os tradutores de Alice e seus propósitos” enfatizam, portanto, que essa tradução é voltada para receptores

[...] com especial interesse nos desdobramentos e na intertextualidade resultante da recepção erudita e contemporânea das aventuras [...] de Alice, trazendo notas extensas que tratam de questões complexas [...] que a princípio não interessariam e nem seriam plenamente compreendidas pelas crianças (WESTPHALEN; BOFF; GREGOSKI; GARCEZ, 2001:122-123).

---

<sup>227</sup> <<http://escoladaserra.plughosting.com.br/site/comunicados.asp?id=14#>>.

<sup>228</sup> <<http://www.observatoriодаimprensa.com.br/artigos.asp?cod=482ASP012>>.

<sup>229</sup> <[http://veja.abril.com.br/281101/veja\\_recomenda.html](http://veja.abril.com.br/281101/veja_recomenda.html)>.

<sup>230</sup> <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=542271>>.

<sup>231</sup> Artigo “Alice: edição para adultos rediscute pedofilia” redigido por Cláudia Nina, doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade de Utrecht, no *site* <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/11/23/joride20011123001.html>>.

Quanto à tradução da Editora Ática, um parecer de Margareth Mattos<sup>232</sup> sobre essa edição, disponível no *site*<sup>233</sup> da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, assinala que a tradução de Ana Maria Machado

[...] alcança o público de crianças e jovens sem recorrer a estratégias que levariam à facilitação, redução ou empobrecimento do projeto [...] do autor. Seu grande desafio foi o de transpor para a língua portuguesa os variados jogos lingüísticos que compõem a narrativa – jogos de sonoridade com palavras e expressões responsáveis por alterações de sentido, paródias a textos, autorais ou não, de domínio público, brincadeiras com expressões idiomáticas, entre outros – e que constituem o processo de nonsense destacado na obra.

[...]

Quem ganha com isto é o leitor criança e jovem que tem a oportunidade de fruição e compreensão mais plenas ao ler a história (MATTOS).

Essa edição de Alice é inclusive sugerida como livro infantil por um grupo de 17 especialistas reunidos pela Folhinha do jornal Folha online<sup>234</sup>. Uma resenha de Fátima Miguez para o MEC, encontrada no *site*<sup>235</sup> pessoal dessa escritora, aponta que a tradução de Machado segue o “caminho de brasilidade” e que essa é a “diferença fundamental dessa obra em relação ‘as várias Alices em português’”. Além disso, Miguez ressalta que, nessa edição da história de Carroll, “o diálogo intertextual que enriquece a narrativa” é “adaptado ao imaginário popular brasileiro”, isto é, Machado acrescenta à história canções e poemas conhecidos pela maioria dos leitores no Brasil. Outro aspecto que abriga a tradução da Editora Ática são as ilustrações do pernambucano Jô de Oliveira baseadas no cordel do Nordeste do país. Conforme Miguez, essa tradução seria “uma verdadeira celebração do nacional com o universal” e que, por isso, deveria ser incluída nas bibliotecas escolares.

Cada uma dessas três traduções difere, então, uma da outra em inúmeros aspectos como se pôde observar. Os propósitos de sua produção, os objetivos das editoras, a história de vida e experiência das tradutoras, e o público previsto moldam cada texto traduzido de uma maneira específica. Hjort (1995:32) afirma que “[...] as

<sup>232</sup> Da Universidade Federal Fluminense e participante do “Programa de Alfabetização e Leitura” (PROALE).

<sup>233</sup> <[http://www.fnlij.org.br/principal.asp?texto=PNBE&arquivo=/pnbe/texto/alice\\_no\\_pais\\_das\\_maravilhas.htm](http://www.fnlij.org.br/principal.asp?texto=PNBE&arquivo=/pnbe/texto/alice_no_pais_das_maravilhas.htm)>.

<sup>234</sup> <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70169.shtml>>, artigo “Veja lista completa de livros infantis indicados por especialistas”.

<sup>235</sup> Encontrada no site <<http://www.fatimamiguez.pro.br/resenhas/resenhaMEC13.htm>>.

decisões dos tradutores, suas editoras e o público visado interagem em um processo complexo”<sup>236</sup>. Por isso, as escolhas tradutórias não poderiam ser sempre as mesmas. A tradução das referências intertextuais e culturais da obra de partida alterna-se de um texto traduzido para outro. Isto é, há mais de uma estratégia de tradução que pode ser adotada em cada caso, dependendo das motivações das tradutoras e editoras, como se indicará mais pontualmente no capítulo a seguir.

---

<sup>236</sup> [...] *decisions made by translators, their editors and readers interact in a complex process* (HJORT, 1995:32).

## 4. ALICE EM TRÊS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS – OUTROS ASPECTOS

As traduções realizadas em épocas diferentes [...] tendem a ser produzidas sob condições diferentes e, por isso, diferem entre si, não porque sejam boas ou ruins, mas porque foram produzidas para atender a outras demandas<sup>237</sup> (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:5).

No capítulo 3, o modelo teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985), com seus quatro níveis de análise, foi utilizado como ponto de partida para fornecer uma visão abrangente da elaboração das três traduções e seu respectivo texto de partida.

Neste capítulo, as três traduções e seu texto de partida serão comparadas para destacar as dificuldades de traduzir aspectos intertextuais e culturais que incluem alusões, paródias e trocadilhos da história de Carroll. Será demonstrado, com exemplos ilustrativos, como eles foram traduzidos refletindo a visão de suas editoras e tradutoras. A partir dessa leitura comparativa, busca-se ressaltar a singularidade dos percursos tradutórios seguidos em cada tradução<sup>238</sup>, bem como destacar as tomadas de decisão das tradutoras, que são consideradas fundamentais, já que determinam o produto final (HERMANS, 1985:13), que é o texto traduzido publicado. Pressupostos teóricos de autores como Aixelá (1996); Kristeva (1969); Lefevere (1992); Bassnett (1995) e Newmark (1998), apresentados nas seções anteriores desta dissertação fundamentam essa leitura comparativa.

### 4.1 A tradução de aspectos culturais e intertextuais

#### 4.1.1 Intertextualidade

Conforme já abordado nos capítulos anteriores, ao escrever uma obra, o autor interage com outros discursos e escritores. Nesse cenário, o aspecto intertextual é essencial para a compreensão de sua escrita. Ao compor o texto de partida, o escritor

---

<sup>237</sup> *Translations made at different times [...] tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands* (BASSNETT; LEFEVERE, 1995:5).

<sup>238</sup> Os percursos tradutórios seriam uma maneira de indicar o 'inventário' de problemas e soluções encontrados pelos tradutores, segundo Vanderauwera (1985a:145).

geralmente busca materiais e recursos discursivos de outras fontes, ou seja, um ponto de partida dialógico.

Assim, cada obra literária, com suas estruturas e linguagens, sua narrativa e personagens, é construída a partir de outros textos. Essa relação implica um universo de conhecimentos bastante amplo e, por vezes, altamente complexo. É exatamente esse o caso de *Alice's adventures in wonderland*. Ao longo da história, Carroll se refere a textos de outros autores, a pessoas que conheceu, e situações que vivenciou com base na intertextualidade, mais especificamente, nas alusões e paródias, incluindo jogos de linguagem. A maneira como as tradutoras lidam com a tradução desses elementos revela que quando o público e os propósitos diferem as estratégias em geral também diferem.

#### **4.1.1.2 Alusões**

Durante a sua narrativa, Carroll alude a discursos de outros autores e a si mesmo, referindo-se a conhecidos seus e episódios de sua vida. As alusões na sua obra incluem principalmente: (a) nomes de personagens, que podem aludir aos conterrâneos do autor e sempre são carregados de significado próprio, isto é, caracterizam o personagem a que se referem, podendo se associar ou não a aspectos históricos e culturais do contexto de partida; e (b) títulos, que representam de forma alusiva o conteúdo de cada capítulo e, muitas vezes, incluem trocadilhos.

##### **4.1.1.2.1 Nomes**

Na história de Carroll, os nomes podem ser próprios, incluindo, também, substantivos comuns<sup>239</sup> usados para denominar personagens ao exprimir suas qualidades e/ou características descritivas. Cada um dos vários nomes que aparecem na obra pode ser considerado alusivo porque carrega uma significação específica e, na maioria das vezes, se refere às pessoas com as quais o autor conviveu. Quatro trechos das aventuras de Alice foram selecionados para ilustrar como as tradutoras traduziram esse aspecto intertextual.

Nas suas aventuras no país das maravilhas, Alice muda de tamanho várias vezes. No início do Capítulo 2, *The pool of tears*, está com quase três metros de altura e, por isso, começa a chorar. Depois, quando finalmente consegue diminuir de tamanho,

---

<sup>239</sup> Sempre escritos com letra inicial maiúscula.

escorrega e cai dentro de uma poça que havia sido formada por suas lágrimas gigantes. Lá estão, também, outros personagens, como indicado no trecho seguinte da história de Carroll:

It was high time to go, for the pool was getting quite crowded with the birds and animals that had fallen into it: there was a *Duck* and a *Dodo*, a *Lory* and an *Eaglet*, and several other curious creatures. *Alice* led the way, and the whole party swam to the shore<sup>240</sup> (CARROLL, 1965:30).

Já estava mais do que na hora de sair da água, pois a poça estava ficando lotada com os pássaros e animais que tinham caído dentro dela. Havia um *Pato* e um *Dodo*, um *Papagaio* e uma *Aguizainha*, e várias outras criaturas esquisitas. *Alice* foi à frente, e todo o grupo nadou para a margem (EICHENBERG, 1998:34).

Era mais do que hora de ir, pois a lagoa estava ficando apinhada de aves e animais que tinham caído nela: havia um *Pato* e um *Dodô*, um *Papagaio* e uma *Aguieta*, além de várias outras criaturas curiosas. *Alice* tomou a dianteira e o grupo todo nadou para a margem (BORGES, 2002:26).

Era hora mesmo de sair. A lagoa estava ficando apinhada de pássaros e animaizinhos que tinham caído nela: tinha um *Pato*, um *Dodô*, um *Periquito*, um *Filhote de Águia* e vários outros bichos estranhos. *Alice* foi na frente e a turma toda nadou para a praia (MACHADO, 2006:29).

Os nomes *Dodo*, *Duck*, *Lory*, *Eaglet* e *Alice* se referem ao próprio Lewis Carroll, seu amigo Duckworth, às duas irmãs de Alice, Lorina e Edith, e à sua amiga predileta, Alice Liddell – participantes do passeio de bote que inspirou a narrativa do autor.

As três tradutoras lidaram com os dois primeiros nomes de maneira bastante similar, *Duck* foi traduzido como “Pato”, e *Dodo* tornou-se “Dodô”. Eichenberg foi a única que não incluiu o acento no último “o” da palavra. *Alice* continuou sendo “Alice”, isto é, foi apenas transcrito. Já a tradução dos demais nomes, *Lory* e *Eaglet*, variam e indicam melhor as diferenças entre os textos traduzidos.

Em inglês, *Lory*, conforme o dicionário *The American heritage* (1996:1062), é um tipo de papagaio australiano, e *Eaglet* uma jovem águia. Eichenberg mantém a primeira parte do conceito de *Lory*, ao optar por “Papagaio”. Em relação à *Eaglet*, escolhe “Aguiazinha”, o diminutivo de “Águia”, como nome do personagem. Apesar de

<sup>240</sup> Todos os nomes nas citações serão destacados em itálico da autora desta dissertação.

não ter o intuito de simplificar a linguagem da história, as palavras que escolhe para sua tradução são de modo geral de fácil compreensão para a maioria dos leitores. Por esse motivo, tem sido considerada a mais abrangente em comparação ao restante das traduções.

Borges, responsável pelo segundo texto traduzido, também traduz *Lory* como “Papagaio”. No entanto, como seu público é mais erudito, ao invés de utilizar “Aguiazinha”, prefere o diminutivo irregular da palavra “Águia”, “Aguieta” – provavelmente não tão familiar para o receptor comum.

Machado, por outro lado, escreve tendo em mente o leitor infante-juvenil. Ao invés de “Papagaio”, a tradutora adota o termo “Periquito”, ave um pouco menor, mas pertencente à mesma família, a dos psitacídeos. Em relação à *Eaglet*, decidi usar a expressão “Filhote de Águia”, descrevendo o personagem com mais palavras. Ao longo desse trecho, Machado busca, também, utilizar uma linguagem mais voltada para as crianças e adolescentes, como em “animaizinhos”, “bichos”, “turma” e “praia”, apesar de ter utilizado o vocábulo “apinhada” – referente a cheio, amontoado, superlotado ou aglomerado (FERREIRA, 1975:115) – presente, também, na tradução de Borges.

Mais adiante, no Capítulo 4, *The Rabbit sends in a little Bill*, Alice é confundida com a empregada do Coelho Branco que a pede para correr até a sua casa e apanhar um par de luvas e um leque para ele:

‘Why *Mary Ann*, What are you doing out here? Run home this moment, and fetch me a pair of gloves and a fan’ [...] ‘He took me for his housemaid,’ she said to herself as she ran (CARROLL, 1965:45).

‘Ora, *Mary Ann*, o que você está fazendo aqui fora? Corra para casa imediatamente e me traga um par de luvas e um leque!’ [...] ‘Ele me tomou pela sua criada’, disse para si mesma enquanto corria (EICHENBERG, 1998:46-47).

‘Ora essa, *Mary Ann*, que está fazendo aqui? Corra já até em casa e me traga um par de luvas e um leque!’ [...] ‘Ele me confundiu com a sua criada’, disse consigo enquanto corria (BORGES, 2002:35).

– *Mariana!* O que é que você está fazendo aí? Vá correndo até lá e apanhe um par de luvas e um leque! [...] – Ele pensou que eu sou a empregada dele – disse ela para si mesma (MACHADO, 2006:40).

O nome *Mary Ann*, na época de Carroll – a Era Vitoriana – era um eufemismo bastante comum para se referir às “criadas” (CARROLL, 2002:36). Esse costume provavelmente levou o autor a nomear a empregada do Coelho Branco dessa maneira. Ainda de acordo com Gardner, responsável pelas notas explicativas da edição anotada da Jorge Zahar Editor, o fato de uma amiga de Carroll também ter uma criada chamada *Mary Ann*, pode ter reforçado essa idéia. O nome, portanto, apesar de ser próprio era, muitas vezes, utilizado como nome comum.

Eichenberg mantém o nome *Mary Ann* em sua forma inicial porque o importante para ela é contar a história com seus nomes de origem. Essa solução ressalta a estrangeiridade do texto porque inclui um nome que não é comum na língua de chegada.

Borges também adota essa mesma estratégia, mas por outro motivo. Não é preciso traduzir o nome ou modificá-lo por causa das notas à margem do texto que explicam as alusões da obra de partida para o leitor. Os vários significados do nome *Mary Ann* são apresentados ao lado do texto corrido:

dicionários de gíria dão outros sentidos para *Mary Ann* correntes na época de Carroll. O mostruário de uma modista era chamada de *Mary Ann*. Mais tarde, especialmente em Sheffield, o nome ficou associado a mulheres que combatiam lojistas que exploravam os empregados. Ainda mais tarde, tornou-se um termo vulgar para sodomitas (CARROLL, 2002:36).

Machado é a única a traduzir o nome. A tradutora opta por “Mariana”, uma junção entre as traduções de *Mary*, “Maria” e *Ann*, “Ana”. Essa é a única vez que adota essa estratégia. Abasileira o trecho, substituindo um nome em inglês por outro em português – percurso escolhido na tradução das paródias, como se verá a seguir. Aparentemente, Machado preferiu traduzir o nome porque, nesse fragmento textual, remete a um nome comum, conforme Rónai (1981:51).

Nesse mesmo capítulo, *The Rabbit sends in a little Bill*, o Coelho Branco chama outro de seus criados, *Pat*, para ajudá-lo porque Alice, mais uma vez crescida, está presa dentro da sua casa:

Next came an angry voice – the Rabbit’s – ‘*Pat! Pat!* Where are you?’  
 And then a voice she had never heard before, ‘Sure then I’m here!  
 Digging for apples, *yer honour!*’ [...]’  
 ‘Now tell me, *Pat*, what’s that in the window?’  
 ‘Sure, it’s an arm, *yer honour!*’ (He pronounced it “arrum.”)  
 (CARROLL, 1965:52).

A seguir ouviu-se uma voz zangada – a do Coelho: ‘*Pat! Pat!* Onde está você?’ E então apareceu uma voz que ela jamais ouvira antes: ‘Estou aqui! Cavando para ver se encontro maçãs, *Vossa Senhoria!*’ [...]’  
 ‘Agora me diga uma coisa, *Pat*, o que é aquilo na janela?’  
 ‘Ora, é um *braço*, *Vossa Senhoria!*’ (Ele pronunciava “brrrasso”.)  
 (EICHENBERG, 1998:52).

Em seguida veio uma voz furiosa – a do Coelho: ‘*Pat! Pat!* Onde está você?’ E depois uma voz que ela nunca ouvira antes. ‘Com certeza estou aqui! Escavando maçãs, *voss’ excelença.*’ [...]’  
 ‘Agora me diga, *Pat*. Que é aquilo na janela?’  
 ‘Com certeza é um braço, *voss’ excelença!*’ (Pronunciava brass.)  
 (BORGES, 2002:38).

Em seguida, ouviu-se uma voz bem zangada, que ela sabia que era do Coelho:  
 – *Pat! Pat!* Cadê você?  
 E depois outra voz, que ela nunca ouvira antes:  
 – Estou aqui, é claro, *patrão*. Apanhando maçã... [...]’  
 – Agora me diga, *Pat*, o que é que está saindo daquela janela?  
 – Ué, um braço, claro, *patrão!*...  
 (MACHADO, 2006:43).

Nesse trecho, o Coelho está bravo com *Pat*, que não atende logo ao seu chamado. O criado responde que demorou a aparecer porque estava cavando à procura de maçãs. Pode parecer estranho, mas era exatamente isso que ele estava fazendo. Gardner (CARROLL, 2002:38) explica o porquê. Carroll utiliza um personagem de outra nacionalidade (*Pat* é um nome irlandês) para aludir às batatas de outro país. Na época, os ingleses usavam a gíria “maçãs irlandesas” (*Irish apples*) para se referir às batatas da Irlanda. Por isso, nesse caso, ao relacionar *Pat* com a sua nação de origem, é possível entender porque as “maçãs”, na verdade batatas, estavam sendo cavadas.

Como é de outra nacionalidade, *Pat* fala com sotaque. Ao invés de pronunciar *arm* (“braço”), diz *arrum*. Também utiliza uma variante não-padrão do nome de tratamento *Your honour*, a saber, *Yer honour*, para falar com Coelho, indicando sua origem humilde. Amorim (2006:155) aponta que essa expressão pode ser usada por um

subordinado para se referir ao seu patrão ou, então, “como título de respeito endereçado a certos juízes ou pessoas de importância”.

Em sua tradução, Eichenberg transcreve o nome de *Pat* e mantém o ato de cavar as maçãs<sup>241</sup>. Contudo, como não há menção à ligação entre a nacionalidade do criado e as falsas “maçãs”, o excerto soa como puro *nonsense*. A tradutora também indica a alteração na fala do personagem traduzindo *arrum* por “brrrasso”. Nessa parte da história, opta pelo pronome de tratamento “Vossa Senhoria” para traduzir *Yer honour*. Sua escolha demonstra a subordinação indicada por Amorim, mas não indica qualquer uso não-padrão do termo.

Borges apenas transcreve o nome do personagem irlandês. Contudo, uma nota explica essa relação entre o empregado e as maçãs. A tradutora reforça ainda o sentido do verbo “cavar” com a palavra “escavando”. Em sua tradução, a estranheiridade de *Pat* continua sendo transmitida pela pronúncia diferente do vocábulo “braço”, pronunciado como “brass”. Entretanto, diferentemente de Eichenberg, a tradutora inclui o uso não-padrão de *Yer honour* no seu texto, traduzindo a expressão por “voss’excelença”.

Machado também mantém o nome de *Pat*. Contudo, sua tradução de *Yer honour* é distinta. A tradutora não traduz o nome de tratamento de forma padrão ou não-padrão como Eichenberg e Borges. Prefere utilizar um termo que aparece na definição apresentada por Amorim (2006:155): “patrão”. É talvez uma maneira de tentar simplificar o vocábulo para seus jovens leitores. Além disso, a tradutora retira a frase *He pronounced it “arrum”* de sua tradução, não indicando o modo peculiar de falar do criado do Coelho Branco.

No Capítulo 7, *A mad tea-party*, Alice se encontra em um chá muito louco com personagens nada convencionais. Um deles conta uma breve história:

‘Tell us a story!’ said the *March Hare*.  
 ‘Yes please do!’ pleaded *Alice*.  
 ‘And be quick about it’, added the *Hatter*, ‘or you’ll be asleep again before it’s done’.  
 ‘Once upon a time there were three little sisters’, the *Dormouse* began in a great hurry; ‘and their name were *Elsie*, *Lacie*, and *Tillie* and they lived at the bottom of a well - ’ (CARROLL, 1965:113).

---

<sup>241</sup> Nenhuma das tradutoras optou por traduzir “maçãs” como “batatas”, provavelmente para manter o *nonsense* da história de Carroll.

‘Conte-nos uma história!’ disse a *Lebre de Março*.  
 ‘Sim, por favor!’, implorou *Alice*.  
 ‘E seja rápido’, acrescentou o *Chapeleiro*, ‘senão já vai estar dormindo antes de acabar.’  
 ‘Era uma vez três irmãzinhas’, começou o *Arganaz* apressado, ‘e seus nomes eram *Elsie*, *Lacie* e *Tillie*, e elas viviam no fundo de um poço...’ (EICHENBERG, 1998:98).

‘Conte-nos uma história!’ disse a *Lebre de Março*.  
 ‘Conte, por favor!’ implorou *Alice*.  
 ‘E trate de ser rápido’, acrescentou o *Chapeleiro*, ‘ou vai dormir de novo antes de terminá-la.’  
 ‘Era uma vez três irmãzinhas’, começou o *Caxinguelê*, muito afobado; ‘e elas se chamavam *Elsie*, *Lacie* e *Tillie* e moravam no fundo de um poço...’ (BORGES, 2002:72).

– Conte uma história! – pediu a *Lebre de Março*.  
 – Conte por favor! – suplicou *Alice*.  
 – Era uma vez três irmãzinhas – começou o *Dormundongo*, com muita presa – que se chamavam *Elsie*, *Lacie* e *Tillie*. As três moravam no fundo de um poço... (MACHADO, 2006:76).

Esse fragmento da narrativa de Carroll reúne vários nomes: *March Hare*, *Alice*, *Dormouse*, *Hatter*, *Elsie*, *Lacie* e *Tillie*. Cada um remete a significados adicionais, como indicado nas notas à margem da edição anotada de Alice (CARROLL, 2002:63-69).

O *March Hare* e o *Hatter*, personagens bastante desequilibrados, surgiram a partir das expressões “louco como uma lebre de março” e “louco como um chapeleiro”, bem comuns na época de Carroll. Acreditava-se, então, que as lebres enlouqueciam no mês de março, considerado seu período de cio. Apenas mais tarde, em 1984, dois cientistas britânicos, Anthony Holley e Paul Greenwood, descobriram que o cio das lebres dura por volta de oito meses e não ocorre apenas em um mês específico.

Já em relação aos chapeleiros, às vezes, estes enlouqueciam de verdade. A causa era o mercúrio usado na fabricação do feltro dos chapéus que, caso infectasse o chapeleiro, poderia causar tremores, fala confusa e até alucinações. Apesar de haver várias especulações sobre a quem Carroll poderia estar se referindo com o Chapeleiro, o mais provável é que, pelo menos em relação à aparência do personagem, tenha se baseado em um comerciante de móveis chamado Theophilus Carter que era “[...] conhecido na região como o Chapeleiro Louco, em parte porque sempre usava cartola e em parte por causa de suas idéias excêntricas” (CARROLL, 2002:67).

O próximo nome, *Dormouse*, tem origem na palavra *dormire*, “dormir”, do latim. O personagem é uma espécie de roedor que se assemelha bastante a um pequeno esquilo, segundo o dicionário *The American heritage* (1996:553). Recebe esse nome porque tem hábitos noturnos e costuma hibernar durante o inverno. Por isso, ao longo da história, o personagem está sempre sonolento e “permanece num estado letárgico durante o dia todo” (CARROLL, 2002:68).

Os quatro últimos nomes, *Alice*, *Elsie*, *Lacie* e *Tillie* se referem novamente às três irmãs Liddell. *Alice*, como já foi indicado, é a própria Alice Liddell. *Elsie* é uma alusão às iniciais, L.C., do nome da sua irmã mais velha, Lorina Charlotte; *Tillie* faz referência ao apelido familiar de Edith, que é Matilda; e *Lacie*, mais uma vez, é uma menção à Alice – um anagrama de seu nome (CARROLL, 2002:73). Todos esses nomes lembram as três meninas que estavam junto com Carroll quando ele contou sua história.

Eichenberg mantém os nomes *Alice*, *Elsie*, *Lacie* e *Tillie* em suas formas de origem e traduz *March Hare* e *Hatter* por “Lebre de Março” e “Chapeleiro” respectivamente. A grande diferença entre sua tradução e as demais foi a maneira como traduziu *Dormouse*. A tradutora opta por “Arganaz”, um roedor de cerca de 10 centímetros, com cauda curta e peluda, aparentado com os esquilos. Habitante da Europa, África e Ásia, também tem hábitos noturnos e hiberna no inverno. Em resposta à entrevista elaborada para esta dissertação, Eichenberg aponta que

quanto à tradução de nomes, mantenho em geral os nomes em inglês. Apesar de essa tradução ter sido uma grande aventura para mim, um trabalho que me marcou muito, não tenho voltado ao texto. Outro dia, por acaso, fui procurar um dado que queria lembrar, e descobri que tinha traduzido “dormouse” como “arganaz”. Achei muito estranho, mas quando vi o retrato do bichinho na internet e descobri que os arganazes são citados na Bíblia, fiquei mais aliviada, apesar de [o nome] arganaz não lembrar dormir (EICHENBERG, 2008)<sup>242</sup>.

A tradutora destaca aqui que o sentido implícito do nome personagem é sua vontade constante de querer dormir. Apesar de a grafia do nome não lembrar essa concepção, o arganaz tem hábitos similares ao *Dormouse*.

Borges segue um percurso similar ao de Eichenberg. Os nomes que se referem às irmãs Liddell são todos transcritos. *March Hare* e *Hatter* também foram traduzidos

---

<sup>242</sup> Vide Anexo B.

como “Lebre de Março” e “Chapeleiro”. A principal mudança está nas notas explicativas que acompanham cada nome e na tradução de *Dormouse*. Borges traduz o nome como “Caxinguelê”. O motivo é que, do mesmo modo que o *Dormouse*, o Caxinguelê se assemelha mais a um esquilo do que a um camundongo. É um roedor pequeno, com no máximo 30 centímetros de comprimento, considerado o esquilo brasileiro. Tem uma cauda comprida e peluda, mas nunca hiberna. Portanto, a referência à sonolência do *Dormouse* não é mantida na grafia do nome, nem nos hábitos do Caxinguelê, mas explicada à margem do texto traduzido.

Machado também mantém os nomes *Alice*, *Elsie*, *Lacie* e *Tillie* em sua tradução. *March Hare* continua sendo traduzido como “Lebre de Março”, contudo, o nome do “Chapeleiro” não aparece. Sua fala foi retirada por completo da tradução. A tradutora também faz outra escolha ao traduzir *Dormouse*. Cria um novo vocábulo: “Dormundongo”. De acordo com ela, essa decisão se baseou em seu intuito de manter a alusão entre o nome do personagem e sua vontade constante de dormir:

[...] o ratinho do campo [...] é um animal de hábitos noturnos, que passa o dia dormindo. Carroll na certa o escolheu para personagem porque em inglês se chama *Dormouse* e dava para fazer um ótimo trocadilho com o latim *dormire*. Por isso, inventei o *Dormundongo* (MACHADO, 2006:135).

Todavia, apesar de sua solução criativa, é a única a usar o nome “camundongo” como ponto de partida para sua tradução. Esse pequeno animal é menos parecido fisicamente ao *Dormouse* do que o “esquilo”, base das traduções anteriores.

De modo geral, as tradutoras mantiveram a maioria dos nomes em sua forma de origem, isto é, apenas os transcreveram. Porém, as diferenças no modo em que lidaram com a tradução de nomes específicos e o vocabulário escolhido por cada uma indicam textos traduzidos para públicos distintos.

#### 4.1.1.2.2 Títulos

A obra de Carroll inclui um total de doze títulos. Todos aludem ao conteúdo do capítulo a que se referem, enquanto outros abrangem, também, acontecimentos externos à história e/ou jogos de palavras. Três títulos foram selecionados para demonstrar os caminhos seguidos por Eichenberg, Borges e Machado nas suas traduções.

O primeiro é o título do Capítulo 2, *A Pool of tears*:

A pool of tears (CARROLL, 1975:16).

A poça de lágrimas (EICHENBERG, 1998:23).

A lagoa de lágrimas (BORGES, 2002:19).

A lagoa de lágrimas (MACHADO, 2006:22).

De acordo com o dicionário *The American heritage* (1996:1408), em inglês, a palavra *pool* é definida como um pequeno acúmulo de água parada ou qualquer outro tipo de líquido; uma poça. Nesse episódio da história, Alice havia aumentado bastante de tamanho, alcançando cerca de três metros de altura. Chorou tanto por causa disso que suas lágrimas se acumularam, formando uma poça de cerca de dez centímetros de profundidade onde ela e outras criaturas acabaram caindo quando ela encolhera novamente.

Eichenberg traduz o título como “A poça de lágrimas”. Em português, “poça” geralmente é um vocábulo usado para se referir a pequenos acúmulos de alguma espécie de líquido (FERREIRA, 1975:1103), como no caso de *pool*. O intuito aparentemente é manter essa concepção porque se trata de água rasa.

Borges e Machado preferem a palavra “lagoa”, apresentando a seguinte tradução: “A lagoa de lágrimas”. O termo normalmente é usado para indicar acúmulos maiores de água, como um lago não muito extenso (FERREIRA, 1975:814). As tradutoras provavelmente quiseram ilustrar como Alice tinha ficado tão pequena, que suas lágrimas mais pareciam uma lagoa e não apenas uma poça – como era em comparação a ela quando estava grande.

O título do Capítulo 3, *A caucus-race and a long tail*, é alusivo e contém um jogo de palavras:

A caucus-race and a long tail (CARROLL, 1975:31).

A corrida-caucus e uma longa história (EICHENBERG, 1998:35).

Uma corrida em comitê e uma história comprida (BORGES, 2002:27).

Um corre-corre e uma história comprida (MACHADO, 2006:30).

Nessa parte da história, Alice, junto com as demais criaturas que estavam na poça/lagoa formada por suas lágrimas, finalmente conseguem sair, mas estão todos encharcados. Após uma tentativa frustrada de se secarem, o Dodô finalmente sugere que a melhor maneira de fazerem isso é com uma corrida, a *caucus-race*, e logo ensina como devem fazer: correr em círculos desordenadamente até chegar a hora de parar, que é ele quem determina. É bastante provável que essa expressão, *caucus-race*, aluda a:

[...] um sistema de organização partidária extremamente disciplinada por comitês. [...] Carroll pode ter pretendido que sua “corrida em comitê” simbolizasse o fato de que os membros de comitês geralmente correm muito em círculo, sem chegar a lugar algum, todos almejando um prêmio político (CARROLL, 2002:28).

Já a segunda parte do título, tem um sentido bastante ambíguo. A palavra *tail* (rabo ou cauda em inglês), é pronunciada como *tale* (conto, história). Nesse capítulo, *A caucus-race and a long tail*, um dos personagens, o Camundongo (*Mouse*), convidado a contar a sua história, anuncia: *mine is a long and sad tale!* Apesar de afirmar que sua história é longa e triste, Alice confunde os sons das palavras *tail* e *tale*, acreditando que ele está se referindo ao seu rabinho. Por isso, olha para a cauda do Camundongo, notando que de fato é comprida, mas não entende por que motivo seria triste (CARROLL, 1965:39).

Eichenberg traduz o título como “A corrida-caucus e uma longa história”. Na sua tradução, o nome da corrida é transcrito, mas não se oferece nenhum indício de como seria ou ao que aludiria. Quanto à segunda parte, a tradutora foca em destacar apenas um de seus sentidos, o de uma história longa ou comprida que será contada pelo Camundongo. Sua meta, mais uma vez, é narrar a aventura de Alice sem explicações adicionais.

Já o título escolhido por Borges é: “Uma corrida em comitê e uma história comprida”. Sua opção por “comitê” indica, pelo menos em parte, a natureza da corrida. O termo se refere a um grupo de pessoas com funções específicas e, também, aos grupos das câmaras legislativas responsáveis por estudar e dar pareceres em relação às propostas de lei e projetos (FERREIRA, 1975:351)<sup>243</sup> – muitas vezes, um processo demorado, sem soluções diretas. No entanto, na segunda parte do título, opta por uma estratégia parecida com a de Eichenberg, adotando a tradução: “uma história comprida”.

Machado traduz o título do Capítulo 3, *A caucus-race and a long tail*, como: “Um corre-corre e uma história comprida”. A primeira expressão utilizada, “corre-corre”, ilustra bem o que Alice e as outras criaturas fizeram até se secar, mas não inclui a questão política. Aqui, a tradutora prefere uma linguagem mais coloquial tendo em mente seu leitor de chegada, o público infanto-juvenil. Também traduz o final do título da mesma forma que Borges como: “uma história comprida”, mantendo parte do jogo de palavras.

O título do Capítulo 4, *The Rabbit sends in a little Bill*, inclui um pequeno trocadilho:

The Rabbit sends in a little Bill (CARROLL, 1975:44).

O Coelho manda um recado pelo lagarto (EICHENBERG, 1998:46).

Bill paga o pato (BORGES, 2002:35).

O Coelho dá um Teco (MACHADO, 2006:39).

Ao lê-lo, não se sabe ao certo o que o Coelho fará nessa parte da história porque a expressão *little Bill* pode ter vários significados. Pode se referir a uma conta ou nota (de dinheiro) pequena, ao bico pequeno de um pato, ou a alguém de porte pequeno chamado *Bill*. No decorrer da narrativa, descobre-se que *Bill* é o nome de um lagarto. O personagem foi encarregado, pelo Coelho Branco, da tarefa de tirar Alice (agora com um tamanho além do normal) de dentro de sua casa. No entanto, sua empreitada é

---

<sup>243</sup> Vide verbete “comissão”, uma das definições de “comitê”.

infeliz porque, ao entrar pela chaminé, leva um grande chute da menina e sai voando pelos ares.

Eichenberg traduz o título como “O Coelho manda um recado pelo lagarto”. Sua tradução deixa claro que o lagarto foi enviado pelo Coelho Branco para cumprir determinada incumbência. Entretanto, não há nenhum jogo de palavras e o nome *Bill* não aparece no título.

Já Borges, escolhe traduzir o título como “Bill paga o pato”. O nome do lagarto ganhe destaque e, por meio da expressão “paga o pato”, indica-se que é ele quem sofre as conseqüências pelos atos alheios – na história *Bill* não quer descer pela chaminé, mas é obrigado pelo Coelho. Quando desce, leva um pontapé de Alice. Surge, então, um novo trocadilho com uma expressão idiomática brasileira.

Machado, por sua vez, apresenta outro jogo de palavras na sua tradução, “O Coelho dá um Teco”. Aqui, o nome do lagarto já não é mais *Bill*, mas “Teco”. Machado prefere trocar o nome do personagem para manter certa ambigüidade no título. “O Coelho dá um Teco” pode significar que ele mesmo deu um peteleco em alguém ou, como ocorre nessa parte da história, que mandou outro personagem com esse nome até sua residência. A brincadeira com a palavra continua. Machado (2009) enfatiza, em entrevista à autora desta dissertação, que ao entrar pela chaminé da casa do Coelho, o lagarto literalmente leva um teco de Alice: é arremessado pelos ares.

#### 4.1.1.3 Paródias

Na obra de Carroll, há a presença constante de vozes de outros autores. Os textos recitados por Alice são paródias de poemas ou canções populares da Inglaterra Vitoriana, conhecidos pelos contemporâneos de Carroll, inclusive pelas crianças. É uma forma alusiva que o autor encontrou para transformar textos de sua época. Nessa seção, quatro exemplos foram selecionados para ilustrar como as tradutoras lidaram com esse aspecto do texto de partida. Como os poemas parodiados variam em tamanho, optou-se por analisar apenas os oito versos iniciais de cada um, geralmente as duas primeiras estrofes, com exceção do último poema cujas estrofes têm somente dois versos.

No Capítulo 1, *Down the Rabbit-hole*, quando está perdida na toca do Coelho, Alice tenta se lembrar do que sabia antes de chegar lá. Para isso, recita um poema que

não soa nada como deveria porque as palavras saem distorcidas. É uma paródia do poema escrito pelo autor e teólogo inglês Isaac Watts (1674-1748). Sua obra, com versos de 8 e 6 sílabas e rima *abcb edef*, intitulada *Against idleness and mischief*<sup>244</sup>, retrata uma abelhinha e seu árduo trabalho:

How doth the little busy bee  
Improve each shining hour,  
And gather honey all the day  
From every opening flower!

How skillfully she builds her Cell!  
How neat she spreads the Wax!  
And labours hard to store it well  
With the sweet Food she makes.<sup>245</sup>

Na sua paródia, Carroll apresenta uma imagem contrária à de Watts. Ilustra a vida de um crocodilo “preguiçoso e lento [...] uma criatura muito diversa da abelha, a voar rapidamente, sempre atarefada” (CARROLL, 2002:23):

How doth the little crocodile  
Improve his shining tail,  
And pour the waters of the Nile  
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,  
How neatly spread his claws,  
And welcome little fishes in,  
With gently smiling jaws!  
(CARROLL, 1965:22).

---

<sup>244</sup> Cita-se aqui apenas as duas primeiras estrofes do poema, apesar de ter quatro, porque foram os trechos parodiados.

<sup>245</sup> Tradução encontrada nas notas de “Alice: edição anotada” (2002:22-23) do poema de partida:

Como pode a abelhinha,  
A cada radiante hora se ocupar,  
E todo o seu dia passar a colher,  
O mel de cada nova flor a brotar!

Com que habilidade constrói seu alvéolo!  
Com que capricho espalha a cera!  
E labuta diligente para bem o armazenar,  
Com o alimento doce que sabe preparar.

O pequeno crocodilo  
 Enfeita a lustrosa cauda,  
 Despeja as águas do Nilo  
 Sobre as escamas douradas!

Com deleite arreganha-se  
 E calmo desdobra as garras,  
 Chama os peixes às entranhas  
 Da sorridente bocarra!  
 (ALVES; EICHENBERG, 1998:27).

Como pode o crocodilo  
 Fazer sua cauda luzir,  
 Borrifando a água do Nilo  
 Que dourada vem cair?

Sorriso largo, vai nadando,  
 E de manso, enquanto nada,  
 Os peixinhos vai papando  
 Co'a bocarra escancarada!  
 (BORGES, 2002:22).

Como pode um crocodilo  
 viver dentro da água fria?  
 Navegando pelo Nilo,  
 boca aberta de alegria....

Como poderá viver?  
 Como poderá nadar?  
 Sem um peixe, sem um sapo,  
 na bocarra a mastigar...  
 (MACHADO, 2006:25).

Apesar dessa diferença, sua paródia respeita a organização poética do poema de Watts. Mantém as duas estrofes de quatro versos com 8 e 6 sílabas. Quanto à rima, a fórmula é *abab cdcd*, seguindo a forma do metro de balada<sup>246</sup>, característica da poesia popular e infantil inglesa e dos hinos de igreja. Britto (2001:3) indica que essa forma conota “simplicidade”, “espontaneidade” e “narratividade”.

As traduções da L&PM Pocket e da Jorge Zahar Editor possuem semelhanças. As tradutoras não substituem os versos de partida por outros da língua de chegada, que poderiam aludir a um discurso conhecido no meio literário brasileiro, nem o omitem. Essas tradutoras traduzem o metro de balada com base na redondilha maior, isto é,

---

<sup>246</sup> De acordo com Britto (2001), tradicionalmente o metro de balada recorre a estrofes de quatro versos com rimas *abcb* ou *abab*.

versos de 7 sílabas. Britto (2006:2) destaca que essa forma teria um significado funcional correspondente ao metro de balada. Sugere também que, no português, incluiria as conotações de simplicidade e naturalidade presentes no poema de Carroll e associar-se-ia, também, ao verso popular e infantil. Contudo, apesar dessas similaridades, as traduções de Eichenberg e Alves, sua companheira de trabalho, e Borges continuam únicas, com seus próprios vocábulos e rimas adotadas.

Como já mencionado anteriormente, Eichenberg traduz os poemas da história de Carroll com ajuda de Ísis Alves. A tradutora aponta que

um dos grandes desafios eram os pequenos poemas e seu nonsense. Por isso, pedi ajuda a uma amiga minha que mora em Lisboa, Isis Alves. Foi ela quem traduziu as rimas, como está indicado nos créditos do livro. Fizemos o trabalho da seguinte maneira: eu fazia uma primeira tradução, ela elaborava os versos em cima do que eu tinha feito. O seu talento com as palavras é muito grande, e nos divertimos muito fazendo o trabalho por meio de e-mails. Só fiquei chateada, porque no final, já premida pelo prazo de entrega, resolvi cuidar da métrica dos versos, que a Isis deixara mais frouxa. Não sei se fiz bem, porque talvez tenha estragado um pouco o seu belo trabalho (EICHENBERG, 2008).

Ao traduzirem esse poema de Carroll, Eichenberg e Alves adotam a redondilha maior apenas com versos heptassílabos. Em relação à rima, tentam seguir a do autor. Na primeira estrofe, Carroll rima *crocodile* (crocodilo) com *Nile* (Nilo), e *tail* (cauda) com *scale* (escamas) (*abab*). As tradutoras mantêm a rima com “crocodilo” e “Nilo”, e introduzem uma rima aproximada entre “cauda” e “douradas” (*abab*). O mesmo procedimento é seguido na segunda estrofe. Carroll rima *grin* com *in*, e *claws* com *jaws* (*cdcd*). No primeiro e terceiro versos, Eichenberg e Alves rimam as palavras “arreganha-se” e “entranhas”, criando uma rima rica entre um verbo e um substantivo, enquanto o segundo e quarto versos, terminados em “Garras” e “bocarra”, formam outra rima aproximada (*abab cdcd*). Apesar de modificarem a rima das estrofes, a tradução de Eichenberg e Alves continua sendo mais verso por verso, talvez pelo fato de a tradutora principal querer manter o *wonder* da história, como indicada na resposta de Eichenberg na entrevista à autora desta dissertação<sup>247</sup>.

Em sua tradução, Borges faz outras escolhas. Também utiliza a redondilha maior, ao invés do metro de balada do poema de partida, como Eichenberg e Alves.

---

<sup>247</sup> Vide Anexo B.

Contudo, inclui um verso, o primeiro da segunda estrofe, de 8 sílabas. Ou seja, adota a redondilha maior com irregularidades. Conforme Britto (2001:4), é possível “lançar mão de versos um pouco mais longos ou mais curtos” porque “irregularidades desse tipo são comuns na poesia popular, e portanto sua presença é de se esperar em um poema em redondilha”. A tradutora também busca manter a mesma rima que o poema de Carroll (*abab cdcd*). Na primeira estrofe, rima “crocodilo” com “Nilo” e “luzir” com “cair”, e na segunda, “nadando” com “papando” e “nada” com “escancarada”. Porém, para isso, é preciso modificar um pouco o sentido do texto de partida. Em inglês, os últimos versos da primeira estrofe, *and pour the waters of the Nile on every golden scale*, indicam que é a água do rio cai em cada escama dourada do crocodilo. No entanto, na tradução de Borges, a água é que é dessa cor: “Que dourada vem cair?” O provável objetivo da tradutora é criar uma rima para o verbo anterior, “luzir”. Borges muda ainda mais o verso, trocando a exclamação inicial por um ponto de interrogação.

Na segunda estrofe, adiciona, também, outras informações para recriar a rima de Carroll. No primeiro verso, o crocodilo parece sorrir feliz: *how cheerfully he seems to grin*. Além de referir-se ao sorriso do crocodilo, a tradutora acrescenta que ele está “nadando”. O objetivo aparentemente é manter a rima com “papando” do terceiro verso. Já o segundo verso, que indica que o crocodilo abre suas garras, *spreads his claws*, é substituído por “E de manso, enquanto nada”. O intento parece ser rimar o verbo “nada” com o adjetivo “escancarada” – mais uma rima rica – seguindo a rima de Carroll na última estrofe (*cdcd*). A tradução de Borges também é complementada pelas notas à margem do texto traduzido que reúnem os poemas parodiados por Carroll, mantidos vivos por sua causa.

Machado apresenta a tradução mais distinta das três. Substitui o poema de Carroll por outro que alude a um texto mais conhecido pelo público de chegada. Nesse caso, a tradutora opta por parodiar a canção popular “Peixe vivo”<sup>248</sup>. Os versos de 7 sílabas, lembram o cenário aquático do poema de partida:

Como pode o peixe vivo  
Viver fora da água fria  
Como pode o peixe vivo  
Viver fora da água fria

<sup>248</sup> Apenas as duas primeiras estrofes são apresentadas porque foram as parodiadas.

Como poderei viver  
 Como poderei viver  
 Sem a tua, sem a tua  
 Sem a tua companhia

Com base nessa canção, Machado cria outra paródia. No entanto, assim como Alves e Borges, ainda adota a redondilha maior (somente com versos heptassílabos), apresentando uma rima *abab cded*, um pouco diferente da de Carroll, *abab cdcd*. Também mantém as duas estrofes de quatro versos como no texto em inglês e a imagem do crocodilo nadando pelo rio, com algumas modificações.

Na primeira estrofe, rima “crocodilo” com “Nilo” e “fria” com “alegria”, mas sem perder de vista o objetivo de parodiar a canção popular “Peixe vivo”. O primeiro e segundo versos são uma referência visível à música: troca-se “peixe vivo” por “crocodilo” e “fora da água” por “dentro da água”. Machado continua seguindo esse percurso nos dois próximos versos. Para encontrar um rima para o adjetivo “fria”, não inclui o fato de a água cair nas escamas douradas do crocodilo, como ocorre no poema de Carroll, mas aponta que agora o réptil navega pelo Nilo com a boca aberta de “alegria”. Na segunda estrofe, o primeiro e segundo versos também são repetições de o “Peixe vivo”. Nos versos seguintes, a história do crocodilo muda um pouco: não sorri, nem abre suas garras para os peixinhos entrarem, contudo, já não pode mais viver ou nadar “sem um peixe, sem um sapo a mastigar”. Ocorre, então, uma nova rima entre os verbos, “nadar” e “mastigar”, do final dos versos dois e quatro.

No Capítulo 5, *Advice from a Caterpillar*, enquanto está perdida no bosque, Alice conversa com o personagem da Lagarta. Conta que está mudando de tamanho constantemente e que não consegue mais se lembrar do que sabia antes. Para testar sua memória, a Lagarta ordena que recite *You are old Father William*. É uma paródia de um poema didático, intitulado *The old man's comforts and how he gained them*, escrito pelo prosador e poeta britânico Robert Southey (1774-1843):

You are old, Father William, the young man cried,  
 The few locks which are left are grey;  
 You are hale, Father William, a hearty old man,  
 Now tell me the reason, I pray.

In the days of my youth, Father William replied,  
I remember'd that youth would fly fast,  
And abused not my health and my vigour at first,  
That I never might need them at last.

You are old, Father William, the young man cried,  
And pleasures with youth pass away;  
And yet you lament not the days that are gone,  
Now tell me the reason, I pray.

In the days of my youth, Father William replied,  
I remember'd that youth could not last;  
I thought of the future, whatever I did,  
That I never might grieve for the past.

You are old, Father William, the young man cried,  
And life must be hastening away;  
You are cheerful, and love to converse upon death,  
Now tell me the reason, I pray.

I am cheerful, young man, Father William replied,  
Let the cause thy attention engage;  
In the days of my youth I remember'd my God!  
And he hath not forgotten my age.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Tradução apresentada em “Alice: Edição Comentada” (2002:47) do poema de partida:

‘Está velho, Pai William’, disse o moço admirado,  
‘As mechas que inda lhe resta, todas grisalhas estão;  
É vigoroso, Pai William, um robusto ancião;  
Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão.’

‘Nos meus tempos de juventude’, Pai William respondeu  
‘Lembrava que a mocidade depressa iria passar,  
E de minha saúde e vigor sempre tratei de não abusar,  
Para que no futuro não me viessem a faltar.’

‘Está velho, Pai William’, disse o moço admirado,  
‘E os prazeres se vão quando a juventude termina.  
No entanto não lamenta os dias do seu passado;  
Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão.’  
‘Em meus tempos de juventude’, Pai William respondeu,  
‘Lembrava que a mocidade não poderia durar;  
No futuro pensava, em tudo quanto fazia,  
Para que meu passado nunca viesse a lamentar.’

‘Está velho, Pai William’, disse o moço admirado,  
‘E a vida por certo está celeremente a passar;  
É alegre, e sobre a morte conversa de bom grado,  
Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão.’

É um poema com seis estrofes de quatro versos de 11 e 8 sílabas respectivamente. A rima, em inglês, é *abcb aded abfa adgd abhb aiji*. Carroll adiciona mais duas estrofes à sua parodia, são oito no total, com quatro versos de 11 e 9 sílabas alternadas. No entanto, a rima é outra: *abab cdce fgfg hihi jkjk nono pppq lmlm*. Na segunda estrofe, há uma rima imperfeita entre *brain* e *again*, cujas últimas vogais tônicas são apenas semelhantes, e na quinta, uma rima preciosa entre *suet* e *do it* – palavras com estruturas gramaticais diferentes:

‘You are old, Father William,’ the young man said,  
 ‘And your hair has become very white;  
 And yet you incessantly stand on your head –  
 Do you think, at your age, it is right?’

‘In my youth,’ Father William replied to his son,  
 ‘I feared it might injure the brain;  
 But, now that I’m perfectly sure I have none,  
 Why, I do it again and again.’

‘You are old,’ said the youth, ‘as I mentioned before,  
 And you have grown most uncommonly fat;  
 Yet you turned a back-somersault in at the door –  
 Pray what is the reason for that?’

‘In my youth,’ said the sage, as he shook his grey locks,  
 ‘I kept all my limbs very supple  
 By the use of this ointment – one shilling a box –  
 Allow me to sell you a couple?’

‘You are old,’ said the youth, ‘and your jaws are too weak  
 For anything tougher than suet;  
 Yet you finished the goose, with the bones and the beak –  
 Pray, how did you manage to do it?’

‘In my youth,’ said his father, ‘I took to the law,  
 And argued each case with my wife;  
 And the muscular strength, which it gave to my jaw,  
 Has lasted the rest of my life.’

---

‘Sou alegre, meu rapaz’, Pai William respondeu,  
 ‘E a causa eu lhe conto, com toda a sinceridade;  
 Eu sempre lembrava de Deus na minha mocidade!  
 E Ele, até agora, não esqueceu minha idade’

'You are old,' said the youth, 'one would hardly suppose  
That your eye was as steady as ever;  
Yet you balanced an eel on the end of your nose –  
What made you so awfully clever?'

'I have answered three questions, and that is enough,'  
Said his father. 'Don't give yourself airs'  
Do you think I can listen all day to such stuff?  
Be off, or I'll kick you down stairs.'  
(CARROLL, 1965:68-70).

'Você está velho, Pai William', disse o moço,  
'Os cabelos de neve salpicados,  
Mas vive a plantar bananeira com alvoroço,  
Na sua idade, não acha arriscado?'

'Nos meus tempos', Pai William respondeu de pronto,  
'Receava causar dano à moleira.  
Hoje bem sei que não tenho nada lá dentro,  
Então, por que não plantar bananeira?'  
(ALVES; EICHENBERG, 1998:63).

'Está velho, Pai William',  
Disse o moço admirado.  
'Como é que ainda faz  
Cabriola em seu estado?'

'Fosse eu moço, meu rapaz,  
Podia os miolos afrouxar;  
Mas agora já estão moles,  
Para que me preocupar?'  
(BORGES, 2002:47-48).

Era uma escola,  
muito engraçada,  
não tinha livro,  
não tinha nada.  
Ninguém podia  
estudar lição,  
porque o lápis  
caía da mão.  
Ninguém podia  
aprender besteira  
porque na sala  
não tinha carteira.  
Ninguém podia  
nem desenhar  
porque papel  
não tinha lá.  
Ninguém podia  
fazer dever  
porque a escola

ia tremer.  
 Ninguém podia  
 escrever com giz  
 porque entrava pó no nariz.  
 Mas era feita  
 com bom capricho  
 na Rua do Gato,  
 País do Bicho.  
 (MACHADO, 2006:53).

Ao contrário do poema de Southey, em que o jovem admira seu pai – o homem mais velho – por causa de seus anos vividos com muita sabedoria, no de Carroll, o jovem não entende porque, apesar de sua idade avançada, o velho continua aprontando tanto, dando cambalhotas no ar, ficando de cabeça para baixo, e até equilibrando uma enguia em seu nariz. Por isso, questiona as atitudes de seu pai que responde que os excessos cometidos quando jovem o ajudaram a ter êxito na sua velhice. Isto é, se tivesse sido cauteloso como o personagem do poema de Southey, não teria sido bem sucedido.

Eichenberg e Alves mantêm o mesmo número de estrofes do poema de partida. A primeira tem versos de 13 e 10 sílabas e a segunda de 12 e 10. A rima é *abab cded*. A primeira estrofe segue a mesma direção do poema de Carroll. No verso inicial, *You are old, Father William, the young man said*, o jovem rapaz, traduzido como “moço”, afirma que seu pai está velho, como em inglês. No próximo, destaca que seus cabelos já estão brancos, *your hair has become very white*. Eichenberg e Alves usam uma metáfora para ressaltar a brancura do cabelo do pai do jovem: “os cabelos de neve salpicados”. Já no terceiro verso, o rapaz aponta que seu pai fica de ponta cabeça incessantemente, *You incessantly stand on your head*. As tradutoras traduzem “ficar de cabeça para baixo” como “plantar bananeira”, isto é, quando se “apóia as mãos no chão e [se] ergue o corpo verticalmente, de cabeça para baixo” (FERREIRA, 1975:181), e adicionam a informação de que o faz com “alvoroço”, ou seja, agitação, criando uma rima para “moço”.

No primeiro verso da segunda estrofe, *In my youth, Father William replied to his son*, Pai William responde à indagação de seu filho, recordando-se da época em que era jovem. Para ressaltar sua juventude, Eichenberg e Alves optam por “nos meus tempos”, mas não incluem o fato de o pai estar respondendo a seu filho. Apenas apontam que deu sua resposta de “pronto”. No verso seguinte, quando o velho diz que evitava ficar de

cabeça para baixo porque tinha medo de causar danos ao seu cérebro, *I feared it might injure the brain*, ressaltam que “receava causar dano à moleira”. Apesar de o sentido do vocábulo “moleira”: “abóboda do crânio”, segundo o Novo Dicionário Aurélio (1975:937), ser diferente do de “cérebro”, contido dentro da cavidade cranial, essa opção provavelmente baseou-se na rima do poema. No verso, *But, now that I’m perfectly sure I have none*, o pai afirma que, como agora tinha certeza absoluta de que não tinha um cérebro, não se preocupava em “plantar bananeira”, fazendo-o repetidamente, *Why, I do it again and again*. As tradutoras transformam esse verso em uma pergunta “Então, porque não plantar bananeira?” Essa opção permite rimar esse último substantivo com o anterior, do segundo verso, “moleira”.

Borges adota versos mais curtos em sua tradução. A primeira estrofe inclui apenas versos hexassílabos. Já a segunda, contém versos heptassílabos, lembrando a redondilha maior, uma das formas poéticas mais comuns e espontâneas da poesia popular, especificamente em narrativas dinâmicas. A fórmula da rima do poema é *abcb cdfd*. Para manter essa organização poética, a tradutora modifica levemente o conteúdo do poema de Carroll. O primeiro verso da estrofe inicial, *You are old, Father William, the young man said*, é dividido em dois: “Está velho, Pai William” e, depois, “Disse o moço admirado” – com a adição do adjetivo “admirado” ao segundo. Os versos em que o filho reclama que seu pai está sempre de ponta cabeça e pergunta se ele acha que isso é certo na sua idade são transformados na seguinte pergunta: “Como é que ainda faz Cabriola em seu estado?”, criando uma rima entre “estado” e “admirado”. O termo que a tradutora escolhe para traduzir “ficar de cabeça para baixo” já não é mais “bananeira”, como na tradução de Eichenberg e Alves, mas “cabriola”, uma variante de “cambalhota”: “movimento que se faz girando o corpo sobre a cabeça e voltando à posição normal” (FERREIRA, 1975: 260).

Na segunda estrofe, o pai responde ao questionamento de seu filho, contando que, na sua juventude, temia causar dano ao seu cérebro, mas, que quando percebeu que não tinha nenhum, não se preocupou mais em ficar de ponta cabeça. Aqui, Borges se refere ao tempo em que o pai era jovem com “Fosse eu moço”. No entanto, ao invés de se dirigir ao seu filho, *his son*, o velho chama-o de “rapaz”, criando uma rima rica com o verbo “faz” da estrofe anterior. Além disso, a tradutora substitui o vocábulo “cérebro” por “miolos”: “massa encefálica; o cérebro” (FERREIRA, 1975:927), ambos

localizados dentro do crânio, diferente de “moleira” da tradução de Eichenberg e Alves. Com essa opção, no verso seguinte, alude à expressão “miolo mole”, destacando porque o pai já não tinha mais medo de afrouxá-los: “Mas agora já estão moles”. Borges ainda transforma o último verso dessa estrofe, *I do it again and again*, em uma pergunta para ressaltar que as cambalhotas tornaram-se uma constante na vida do pai: “Para que me preocupar?” – criando uma rima aproximada com o verbo “afrouxar”.

Machado faz outra escolha. Dessa vez, não inclui nenhuma referência ao poema de Carroll em sua tradução. Sua paródia tem outro texto de partida, “A casa”, de Vinícius de Moraes. É uma canção que se tornou um clássico infantil:

Era uma casa  
muito engraçada  
não tinha teto  
não tinha nada  
Ninguém podia  
entrar nela não  
porque na casa  
não tinha chão  
Ninguém podia  
dormir na rede  
porque na casa  
não tinha parede  
Ninguém podia  
fazer xixi  
porque penico  
não tinha ali  
Mas era feita  
com muito esmero  
na Rua dos bobos  
número zero.

É formada apenas por uma estrofe comprida de 20 versos, a maioria tetrassílabo, com exceção dos versos 6, 12 e 19, pentassílabos. A rima sempre ocorre nos versos pares. “Engraçada e “nada” rimam, bem como “não” e “chão”, “rede” e “parede”, e “xixi” e “ali”.

A partir dessa canção, Machado cria outro poema. Mantém uma única estrofe como Moraes, contudo adiciona mais 8 versos. A rima continua sendo a mesma, sempre entre os versos pares, 2 e 4, 6 e 8, 10 e 12, e assim por diante. Os versos também são, em grande parte, tetrassílabos. As exceções são os versos 6, 8, 10, 12 e 22, pentassílabos, e o 23, heptassílabo. Por ser uma paródia, Machado segue o tema da canção de Moraes, com uma ou outra alteração. Ao invés de uma “casa”, retrata uma

“escola” às avessas. Nos primeiros quatro versos, a “escola” é que é “engraçada”, por isso, a palavra “teto” é substituída por “livro”. Nos próximos versos, o que muda é o “Ninguém podia” fazer no local. Antes, não podiam entrar na casa porque não tinha “chão”, e agora não podem “estudar lição” “porque o lápis caía da mão”.

Apesar de o conteúdo ser bastante diferente do poema de Carroll, é provável que Machado tenha optado por parodiar essa canção porque lembra o *nonsense* presente na obra do autor das aventuras de Alice (ANDO; SILVA, 2004). A própria tradutora assinala que “quando o jogo dele [Carroll] era mais com conceitos” seguiu “suas linhas mestras (como em “A casa” de Vinícius de Moraes [...])” (MACHADO, 2009). No poema, a casa não é construída, mas desconstruída em cada verso, não há chão, nem parede. Mesmo assim, afirma-se que foi feita com muito “esmero”, o que aparentemente não faz sentido algum como os conselhos que o Pai William dá ao seu filho. Além disso, o “Era” no início da música é uma forma de aludir aos contos de fada (ANDO; SILVA, 2004:4), histórias que acontecem em outro mundo, como a da personagem de Carroll.

No Capítulo 6, *Pig and pepper*, Alice chega à casa da Duquesa. Lá, encontra-a sentada em um banquinho dentro da cozinha com seu bebê no colo. Enquanto a cozinheira prepara uma sopa bem apimentada, a Duquesa joga seu filho para cima e para baixo, cantando uma canção de ninar bastante estranha. É uma paródia de um poema intitulado *Speak gently*, não muito conhecido atualmente a não ser pela sua inclusão na história de Carroll. Por esse motivo, não se sabe ao certo quem foi seu autor. Alguns o atribuem a G.W. Langford, enquanto outros a David Bates, “um corretor da Filadélfia” (CARROLL, 2002:60). As duas primeiras estrofes do poema parodiado são:

Speak gently! It is better far  
To rule by love than fear;  
Speak gently; let no harsh words mar  
The good we might do here!

Speak gently! Love doth whisper low  
The vows that true hearts bind;  
And gently Friendship's accents flow;  
Affection's voice is kind.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Tradução encontrada na página 60 de “Alice: edição comentada” de:

Essas estrofes de quatro versos com uma rima *abab abab* e versos de 8 e 6 sílabas aconselham os pais a tratarem bem suas crianças, com carinho e mansidão, sem agredi-las de qualquer maneira. Apesar de acompanhar a organização desse poema, alternando apenas o número de sílabas dos versos (8 e 7 respectivamente), Carroll apresenta uma sugestão contrária:

Speak roughly to your little boy,  
And beat him when he sneezes:  
He only does it to annoy,  
Because he knows it teases.  
[...]  
I speak severely to my boy,  
I beat him when he sneezes;  
For he can thoroughly enjoy  
The pepper when he pleases!  
(CARROLL, 1965:90-91).

Fale duro com seu garoto,  
E bata nele quando espirra,  
Sabe o que faz, esse maroto,  
Sabe que irrita, se faz birra.  
[...]  
Falo duro com meu garoto  
E bato nele quando espirra,  
Pois mais completo assim é o gosto  
Dessa pimenta, quando embirra!  
(ALVES; EICHENBERG, 1998:80-81).

Fale grosso com seu bebezinho,  
E espanque-o quando espirrar:  
Porque ele é bem malandrinho,  
Só faz para azucrinar.  
[...]  
Falo bravo com meu garoto,  
Bato nele quando espirra  
Pois só assim toma gosto  
Por pimenta e não faz birra.  
(BORGES, 2002:60).

---

Fale suavemente! É de longe tão melhor  
Dominar pelo amor que pelo medo;  
Fale com brandura; não deixe que palavras duras  
Destruam o bem que poderia ser feito.

Fale suavemente! É baixinho que o amor sussurra  
Os votos que vêm unir coração a coração;  
E suavemente as inflexões da Amizade fluem;  
É sempre branda a voz da afeição.

Dorme, neném,  
 Do meu trambulhão,  
 Papai foi à caça,  
 Mamãe faz pimentão.  
 [...]
 Boi, boi, boi,  
 De cara cinzenta,  
 Pega esse menino  
 Que tem medo de pimenta...  
 (MACHADO, 2006:64).

A Duquesa recomenda que os pais sejam severos com seus filhos, como ela é com o seu: bate nele quando espirra (por causa da pimenta) só porque isso a irrita.

Ao traduzirem o poema de Carroll, Eichenberg e Alves ainda mantém duas estrofes de quatro versos, mas o número de sílabas e a rima são ligeiramente modificados. Todos os versos passam a ter 8 sílabas e a rima agora é: *abab abab*. O primeiro verso da primeira estrofe, *Speak roughly to your little boy*, é traduzido como “Fale duro com seu garoto”, criando uma rima com “maroto”, alguém esperto ou malandro (FERREIRA, 1975:892), do verso seguinte. Esse adjetivo não é encontrado no verso de partida, *He only does it to annoy*, no qual apenas se afirma que a criança faz isso para irritar sua mãe. No próximo verso, as tradutoras introduzem outra informação adicional: a frase “se faz birra”, para rimar com “espirra” da estrofe abaixo. No poema de Carroll, apenas ressalta-se que o bebê sabe que o que faz irrita, *Because he knows it teases*. No entanto, como *teases* significa chatear ou aborrecer, de acordo com definição do dicionário *The American heritage* (1996:1842), “birra” complementa esse significado porque quando uma criança grita e esperneia geralmente causa um grande aborrecimento.

Na segunda estrofe, há uma rima aproximada entre “garoto” e “gosto”, do primeiro e terceiro versos. Nos dois últimos versos, *For he can thoroughly enjoy the pepper when he pleases!*, a Duquesa afirma que bate em seu menino para que aprenda a gostar de pimenta. Para transmitir esse sentido, as tradutoras escolhem a seguinte tradução: “Pois mais completo assim é o gosto dessa pimenta, quando embirra”. Eichenberg e Alves ainda incluem outra palavra, “embirra”, relacionada à “birra”, para manter a rima com “espirra” do segundo verso dessa mesma estrofe.

Borges segue outra rima em sua tradução, *abab cdcd*, apesar de seu poema também ter duas estrofes com quatro versos, a maioria heptassílabo. Baseia-se, portanto,

na redondilha maior com irregularidades – os primeiros versos da primeira e segunda estrofe têm 9 e 8 sílabas. Diferentemente de Alves e Eichenberg, usa os vocábulos “grosso” e “bravo”, em vez de apenas “duro”, para traduzir *roughly*, e “espanque-o”, ao invés de “bater”, para *beat*, passando uma idéia de maior agressão. Segundo o Novo Dicionário Aurélio (1975:192,564), “bater” é “dar pancada”, enquanto “espancar” vai um pouco além, significa “agredir com pancada”.

Mesmo havendo diferenças quanto ao vocabulário e rima adotados, Borges utiliza uma estratégia similar às tradutoras anteriores. No segundo verso da primeira estrofe, também adiciona um adjetivo, “malandrinho”, para rimar com “bebezinho”, a forma como traduz *little boy*. Entretanto, depois, alterna a ordem dos dois últimos versos dessa estrofe para manter a rima entre seus versos. Em inglês, o terceiro verso, *He only does it to annoy*, significa que o bebê só faz aquilo para irritar sua mãe. Esse verso foi traduzido como “Só o faz para azucrinar” (agora o quarto verso no poema de Borges). Já o quarto verso de partida, *Because he knows it teases*, indica que o menino está ciente de que o que faz é irritante, por isso “é bem malandrinho” (terceiro verso, no poema traduzido). Na segunda estrofe, essa tradutora, como Eichenberg e Alves, também apresenta uma rima aproximada entre “garoto” e “gosto”, e acrescenta a frase “não faz birra” para rimar com “espirra” do segundo verso.

Mais uma vez, Machado fundamenta-se em canções conhecidas pelo público brasileiro ao traduzir o poema de Carroll. Parodia, ao mesmo tempo, duas cantigas de ninar, “Dorme neném” e “Boi da cara preta”, com versos de 4, 6, 5, 6 e 4, 4, 5, 7 sílabas, respectivamente:

Dorme neném,  
Que a cuca vem pegar,  
Papai foi pra roça,  
Mamãe foi trabalhar.

Boi, boi, boi, boi  
Da cara preta,  
Pega essa menina  
Que tem medo de careta!

Netto aponta como, apesar de às vezes esquecidas, essas canções passam de geração a geração, evocando saudosismo ou temor por parte de seus ouvintes. De acordo com o autor:

especialmente vinculadas a animais, à vida rural, essas canções são reconhecidas como riquíssima herança cultural deixada pelos negros escravos, pelas mucamas. Pedagogos e educadores, no entanto, deram-se conta, a partir da segunda metade do século XX, que as aparentemente ingênuas cantigas de ninar, as de acalanto, de brincadeiras de roda buscavam, quase sempre, dominar as crianças pelo medo. Alguns chegaram a criar um neologismo: “Espantoterapia”, de fazer dormir pelo medo.  
[...]  
A origem rural das canções de ninar se manifesta pelas figuras apresentadas às crianças: a “cuca”, o “bicho papão”, “o boi da cara preta”. Todos “pegam a criança” se ela não dormir (NETTO, 2008).

Por essa razão, alguns afirmam que essas cantigas não deveriam ser mais cantadas porque são meios de os adultos exercerem controle sobre as crianças, amedrontando-as. Outros apontam, no entanto, que têm seu aspecto positivo: são uma forma de ajudar as crianças a superarem seus medos desde cedo. Mesmo havendo questionamentos quanto à perpetuação ou não dessas canções, o caso é que já foram ouvidas por receptores do contexto de chegada, o Brasil.

Com base nessas cantigas, de melodia simples e triste, Machado elabora uma tradução com uma rima *abcb defe* e versos de 4, 5, 5, 6, 3, 5, 5 e 7 sílabas. O sentido da primeira estrofe é bastante diferente do de Carroll. Aqui não há referência aos espirros da criança, ao fato de que apanha por isso, nem à pimenta, substituída por “pimentão”. Essa diversidade ocorre porque a tradutora parte de outro poema, aludindo aos versos de “Dorme neném”. Assim, ao invés de ir à “roça”, “papai foi à caça” e, em vez de trabalhar, “mamãe faz pimentão”. No segundo verso, a cuca não pega mais a criança, que passa ser um “trambulhão”, variante de “trambolhão” – uma grande queda ou tombo (FERREIRA, 1975:1395).

Já na próxima estrofe, Machado parodia a cantiga “Boi da cara preta”. O primeiro verso continua praticamente o mesmo, “Boi, boi, boi”, apenas com um “boi” a menos, e a cor da cara do animal já não é mais “preta”, mas sim “bem cinzenta”. Além disso, a criança não tem medo de “careta”, mas de “pimenta”. A tradutora cria, então, uma rima rica entre “cinzenta”, um adjetivo, e “pimenta”, um substantivo. Entretanto, o

bebê não é forçado a gostar de pimenta com no poema de Carroll, apenas há menção de que esse é seu temor.

No Capítulo 7, *A mad tea-party*, Alice participa de um chá muito louco. O personagem do Chapeleiro recorda uma música que havia cantado para a Rainha de Copas e quase lhe custara a vida porque, segunda ela, não estava mantendo o compasso e sim matando o tempo (CARROLL, 2002:71-72). É uma alusão à primeira estrofe do poema de Jane Taylor, com versos heptassílabos e rima *aabb aabb*:

Twinkle, twinkle, little star  
How I wonder what you are!  
Up above the world so high,  
Like a diamond in the sky!

Twinkle, twinkle, little star  
How I wonder what you are!  
Up above the world so high,  
Like a diamond in the sky!<sup>251</sup>

Parodiado pelo Chapeleiro, soa um pouco diferente:

Twinkle, twinkle, little bat!  
How I wonder what you're at!"  
[...]  
Up above the world you fly,  
Like a tea-tray in the sky.  
(CARROLL, 1965:110).

'Pisque, pisque morcequinho!  
O que faz aí sozinho?'  
[...]  
'Sobre o mundo voa ao léu,  
Bandeja de chá no céu.'  
(ALVES; EICHENBERG, 1998:96).

---

<sup>251</sup> Tradução encontrada na página 72 de "Alice: edição anotada" do poema:

Pisca, pisca estrelinha,  
Quisera saber o que és!  
Acima do mundo, tão alta,  
Qual diamante no céu.

Pisca, pisca, ó morcego!  
 Que eu aqui quero sossego!  
 [...]
   
 Por sobre o mundo você adeja  
 Qual chá numa grande bandeja.  
 (BORGES, 2002:71).

Meu limão, meu mamoeiro,  
 meu chá de maracujá...  
 [...]
   
 Uma vez chá do Lelê  
 outra vez chá do Lalá  
 (MACHADO, 2006:75).

No lugar da “estrelinha” inicial, Carroll introduz um “morcego”. Em sua biografia (COHEN, 1998:72), indica-se que esse episódio se relaciona a uma situação vivenciada pelo próprio autor. Certa vez, quando estava entretendo um grupo de crianças com uma de suas invenções, um morcego voador, na universidade de Oxford, houve um pequeno incidente. O morcego saiu voando pela janela de seu apartamento e aterrissou em uma bandeja de chá, que estava sendo carregada por um dos empregados da instituição. Assustado, arremessou a bandeja pelos ares.

Essa é a história retratada no poema de Carroll. O evento é apresentado em duas estrofes de dois versos. Na primeira estrofe, segundo verso, *How I wonder what you're at*, pergunta-se o que o morcego está aprontando. Depois, nos dois primeiros versos da segunda estrofe, *Up above the world you fly, Like a tea-tray in the Sky*, aponta-se que está voando por sobre a terra, como uma bandeja de chá no céu, referindo-se ao fato ocorrido naquele dia em Oxford. Na paródia, os dois primeiros versos rimam um com o outro, *bat* e *at*, e os dois últimos também, *fly* e *sky*, criando uma rima *aa bb*. São 7 sílabas por verso, como ocorre no poema de Jane Taylor.

Eichenberg e Alves mantêm o mesmo formato do poema de Carroll, com duas estrofes de dois versos rimando entre si. Isto é, seguem a mesma rima que o autor, *aa bb* – “morceguinho” e “sozinho” rimam, do mesmo modo que “ao léu” e “céu”. Além disso, o poema delas continua tendo versos heptassílabos. Quanto ao conteúdo do poema de partida, há poucas mudanças. No primeiro verso, a palavra *twinkle*, que indica a ação de brilhar, é traduzida por “pisque”, imperativo afirmativo da terceira pessoa do singular do verbo “pisca”. No segundo, o diminutivo *little bat* é mantido com “morceguinho”. Contudo, para destacar a vontade de se querer saber onde o morcego

está, o verso é transformado em uma pergunta, “O que faz aí sozinho?” Nesse caso, as tradutoras criam uma rima rica entre o substantivo “morceguinho” e o adjetivo “sozinho”. No primeiro verso da segunda estrofe, adicionam, também, o adjunto adverbial, “ao léu”, que significa “à vontade” (FERREIRA, 1975:832), ao sentido de “voa”, presente do indicativo do verbo “voar”. Essa expressão passa a rimar com o substantivo “céu”, mais uma rima rica entre palavras de classes gramaticais diferentes.

Borges também recria a rima dos versos de Carroll (*aabb*), com o mesmo número de sílabas: 7, 7, 7, e 7. Do mesmo modo que Eichenberg e Alves, modifica o segundo verso da primeira estrofe. Nesse fragmento do texto, não se questiona mais o paradeiro do morcego, mas afirma-se que se quer “sossego”. É provável que a tradutora tenha feito essa mudança para poder rimar o substantivo com o anterior, “morcego”, vocábulo em sua forma canônica, diferente do diminutivo “morceguinho” utilizado pelas tradutoras da edição da L&PM Pocket. Borges também prefere traduzir *twinkle* como “pisca”, imperativo afirmativo da segunda pessoa do singular do verbo “pisca”, enquanto Eichenberg e Alves usaram “pisque”.

A segunda estrofe segue ainda a temática do poema de Carroll, isto é, apresenta um morcego voador. Porém, Borges adota um vocabulário um pouco mais formal. Substitui “voar” pela palavra “adeja”, do verbo “adejar”, que significa “bater as asas; voar” (FERREIRA, 1975:35). Além disso, altera o conteúdo do último verso de seu poema. Apresenta uma concepção distinta da dos versos de partida – o morcego não é comparado a uma bandeja voando pelo céu, mas ao “chá numa grande bandeja”. Possivelmente, a tradutora quis criar uma rima entre “bandeja” e “adeja”.

Machado opta novamente por parodiar uma canção popular brasileira ao traduzir o poema de Carroll. Sua tradução alude à cantiga de roda “Meu limão, meu limoeiro” com quatro versos de 7 sílabas:

Meu limão, meu limoeiro  
 Meu pé de jacarandá  
 Uma vez, tindolelé  
 Outra vez, tindolalá

A partir dessa canção, a tradutora cria um poema de duas estrofes com versos brancos, também de 7 sílabas cada, não rimados – os textos de Carroll e das outras tradutoras

incluem rimas. Apesar de destacar a palavra “chá”, sua reescritura é distinta das outras porque o poema de partida é diferente. No primeiro verso, “limoeiro” é substituído por “mamoeiro”, e no segundo “pé de jacarandá” torna-se “chá de maracujá”, lembrando o vocábulo *tea* do poema de Carroll. Na próxima estrofe, “tindolelê” e “tindolalá” são trocados por “chá do Lelê” e “chá do Lalá” – não há referência à história do morcego, nem à bandeja voadora. No entanto, como o enfoque da tradutora não é o conteúdo do poema de Carroll, mas sim a sensação de que um poema ou canção está sendo recitado de forma errada, sua estratégia continua válida.

#### 4.1.1.4 Trocadilhos e *Nonsense*

Ao longo de sua história, Carroll utiliza diversos trocadilhos. São jogos entre palavras com significados diferentes, mas sons parecidos (FERREIRA, 1975:1412). O autor troca sentidos, brincando com o vocabulário da sua língua, o inglês. Apesar de grande parte das crianças de sua época não conhecerem o significado de todas as palavras de sua obra, se divertiam com a sonoridade dos vocábulos e eram envolvidas pela narrativa das aventuras de Alice.

Por meio desses trocadilhos, Carroll cria situações e diálogos aparentemente sem sentido<sup>252</sup> e sem pé nem cabeça, isto é, de puro *nonsense*. Machado (CARROLL, 2002:9) define o termo como “[...] algo que tem um sentido inverso, uma lógica ao contrário, vizinha do absurdo, mas nem por isso menos lógica”, enquanto Lefevere (1992a:75) aponta que essas palavras não apresentam um significado semântico exato, mas despertam emoções. Apesar de “[...] a maioria das autoridades atuais no que as crianças supostamente apreciam acreditar que [...] rebaixam a qualidade literária de livros infantis (CARROLL, 2002:94), o autor joga com as palavras para divertir meninos e meninas vitorianos, incentivando seu riso até quando se tratava de assuntos mais sérios, como a educação, tão importante na época.

Carroll adota esse modo de brincar com a linguagem e seus sons em vários momentos de sua história. “Ele é o gênio dos duplos sentidos, dos jogos de palavras, e desafia cada criança que pega o livro a entrar no jogo com ele” (COHEN, 1998:181). Cohen destaca que

---

<sup>252</sup> Isso se não se levar em consideração os elementos intertextuais que são relevantes para a compreensão do texto.

som e sentimento, nesses livros, são tão importantes quanto sentido e significado [...] Os sons ajudam-nos a acompanhar Alice em suas aventuras. O leitor sente o que Alice sente durante todo o percurso, e esses sentimentos são a parte mais importante da viagem. O som das palavras e os sentimentos que suscitam emergem como um fenômeno novo na literatura infantil graças a Lewis Carroll (1998:180-181).

Ao ler os trocadilhos e entendê-los, a criança é capaz de compartilhar uma brincadeira secreta com o autor. Assim, a obra de Carroll não apenas deixa o público “[...] curioso com o que vai acontecer em seguida”, mas o faz “pensar e sorrir ao mesmo tempo, na iluminação íntima de entender” as entrelinhas da história (CARROLL, 2006:136).

No Capítulo 3, *A caucus-race and a long tail*, Alice encontra um Camundongo que tem muito medo de gatos e cachorros. A menina, curiosa, quer saber o porquê. Pede, então, que conte a sua história. Antes de começar, o pequeno personagem ressalva: *Mine is a long and a sad tale!* (CARROLL, 1965:39). Aqui a palavra *tale* (conto, história), em inglês, soa como *tail* (rabo, cauda). Apesar de o personagem querer dizer que sua história era longa e triste, Alice confunde os sons das palavras e entende *tail*. Por isso, olha para a cauda do Camundongo e concorda que é comprida, mas não consegue compreender por que seria triste (CARROLL, 1965:39). Enquanto ouve a narrativa, imagina que tem formato de rabo.

Eichenberg tenta manter esse jogo de palavras comparando a história do Camundongo a um “rabisco”: “Minha história é um longo e triste rabisco” (CARROLL, 1998:41). O objetivo parece ser incluir uma palavra, em sua tradução, que se refira a “rabo” e “história” ao mesmo tempo, como ocorre no texto de Carroll. O termo “rabisco” origina-se da junção entre “rabo” e “isco”. Portanto, lembra “rabo”. Já o significado do vocábulo é de um “risco tortuoso, mal traçado” (FERREIRA, 1975:1179), indicando o formato da história narrada pelo Camundongo. A solução de Eichenberg, no entanto, contém a palavra “história”, o que dificultaria o fato de Alice se confundir com a fala do personagem (WESTPHALEN; BOFF; GREGOSKI; GARCEZ, 2001:126). No trecho de partida, o Camundongo não deixa claro que está falando sobre a sua “história”, *tale*, apenas aponta que a sua é longa e triste.

Borges apresenta a seguinte tradução: “Todo o rosário, de cabo a rabo? Ele é comprido e triste” (CARROLL, 2002:31). Divide a sentença de partida, *Mine is a long and sad tale!*, em duas, transformando a primeira em uma interrogação. Nesse processo,

cria uma nova relação entre palavras, comparando “história” a “rosário”. O último termo pode se referir ao ato de oração católico, tratando-se da quantidade de ave-marias e pais-nossos que devem ser rezados, ou, então, se relacionar a uma “sucessão, série” de eventos (FERREIRA, 1975:1248), sentido adotado pela tradutora. Com base nessa acepção, Borges não inclui o vocábulo “história”, definido como “narração de fatos, acontecimentos” (FERREIRA, 1975:729), em sua reescritura porque o “rosário”, tal qual uma narrativa, também se destrincha. Além disso, a tradutora utiliza a expressão de “cabo a rabo”, isto é, do início ao fim, para deixar a menina ainda mais confusa. Com “rabo”, e sem explicitar que o Camundongo está falando sobre sua “história”, o equívoco de Alice é esperado. Também se entende porque, quando ouve a narrativa do Camundongo, a menina imagina que tem formato de cauda.

Machado adiciona duas falas extras não presentes no texto de partida a esse excerto do texto de Carroll. Após Alice pedir ao Camundongo que conte sua história e antes dele responder que a sua é longa e triste, o personagem diz à menina: “Você gosta mesmo de histórias, hein? Pelo visto, pode-se dizer que é inteiramente enrabichada por histórias” (CARROLL, 2006:34). Alice responde da seguinte maneira: “Gosto mesmo. De história de todo tipo: de verdade, inventada, cantada, ilustrada, escrita, rabiscada...” (CARROLL, 2006:34). É um prelúdio à tradução de Machado: “Pois então, aí vai a minha – disse o Camundongo, com um suspiro. – De cabo a rabo, uma história rabiscada por mim, para quem é enrabichada por histórias...” (CARROLL, 2006:34). Apesar de usar a expressão “cabo a rabo”, aqui seu impacto não é o mesmo que na tradução de Borges. A confusão de Alice não seria óbvia porque o vocábulo “história” também é incluído pela tradutora, como na tradução de Eichenberg. Porém, há outros termos, como “rabiscada” e “enrabichada”, que lembram o som de “rabo”. Talvez o objetivo seja apontar tanto risco, rabisco, e rabicho que a história do Camundongo não possa ter outra forma que não a de seu rabinho. Machado (2009) enfatiza que precisou encontrar palavras “que associassem uma narrativa (*tale*) e um rabo (*tail*), recorrendo a de cabo a rabo, rabiscar e enrabichada, em meio a uma conversa que é uma profusão de trocadilhos”. Dessa forma, com tantas palavras extras, a menina acabaria se esquecendo do que se tratava desde o início.

Ainda no Capítulo 3, *A caucus-race and a long tail*, Alice se distrai enquanto escuta o Camundongo. Ao perceber o que está acontecendo, o personagem logo fica

irritado e pergunta se ela está mesmo prestando atenção ao que ele está contando. A menina responde que aparentemente ele havia chegado à quinta curva de sua narrativa, lembrando o formato de rabo de sua história. Indignado, responde que não tinha não: *I had not!* (CARROLL, 1965:41). Mais uma vez, Alice entende a palavra errada. Em inglês *not*, uma negativa similar a “não”, soa igualzinho a *knot*, “nó”. Por isso, a menina se oferece para ajudar a desatá-lo: *A knot! said Alice [...] Oh, do let me help to undo it!* (CARROLL, 1965:41).

Na tradução de Eichenberg, Alice também aponta ao Camundongo que acha que ele havia chegado à “quinta curva” de sua história. A resposta dele, uma exclamação, é transformada em duas frases: ““Nada disso! Ai de nós!”” (CARROLL, 1998:43). Quando ouve a última palavra pronunciada pelo personagem, Alice pensa em “nó”, um “entrelaçamento feito na extremidade ou no meio de uma ou de duas cordas, linhas ou fios” (FERREIRA, 1975:975), e prontamente se disponibiliza para desfazê-los: ““Nós!”, disse Alice [...] ‘Oh, deixe-me ajudar a desatá-los!’” (CARROLL, 1998:43). Eichenberg busca, portanto, manter o trocadilho do texto de partida, incluindo as palavras “nós”, um pronome pessoal do plural, e “nós”, plural do substantivo masculino “nó”, na sua tradução.

Borges apresenta uma solução similar. Alice também acredita que o Camundongo havia chegado à “quinta curva” de sua narrativa. No entanto, ao invés de dizer “Você tinha chegado”, como no caso de Eichenberg, afirma: “Nós tínhamos chegado à quinta curva”, abrindo caminho para o jogo de palavras desse fragmento do texto. Ao ouvir tal disparate, o Camundongo logo retruca: “Nós, não!” A frase pode ser um tanto ambígua. Ao mesmo tempo em que o Camundongo pode estar dizendo que ele e ela não haviam chegado de jeito nenhum à quinta curva, também poderia estar chateado porque ele estava vendo “nós” (plural de “nó”) à sua frente. Pensando na segunda opção, a pequena Alice se confunde e tenta ser solícita: “Nós!” exclamou Alice [...] “Oh, deixe-me ajudar a desatá-los!” (CARROLL, 2002:33).

Machado novamente adiciona outras informações à sua tradução não presentes no texto de partida. Quando Alice afirma que o Camundongo havia chegado à “quinta estrofe” de sua narrativa (ao invés de à “quinta curva”, como nas outras traduções), a menina também pergunta o seguinte: se “não ia ter outra linha para nós?” Isto é, quer saber se o Camundongo não vai continuar contando a sua história. É quem começa,

portanto, o trocadilho nesse trecho, como ocorre na tradução de Borges. Diante dessa declaração, o Camundongo responde: “Linha? Nós? Pare com essa conversa de linhas e nós, se não eu me embaraço todo!” Alice junta, então, a idéia de “linha” e “nó”, imaginando uma linha “embaraçada”. Prestativa, a menina diz: [...] Linha embaraçada? Deixa eu ajudar....adoro desmanchar nós” (CARROLL, 2006:36-37).

No Capítulo 6, *Pig and pepper*, Alice encontra-se com a Duquesa. A personagem declara que o mundo giraria bem mais rápido se todos cuidassem da sua própria vida. Alice discorda e acredita que essa é uma boa oportunidade para demonstrar seu conhecimento. Por isso, aponta que se o mundo girasse mais depressa não seria vantajoso porque os dias e as noites passariam voando. A menina esclarece que atualmente a terra leva 24 horas para girar em torno de seu eixo: *You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis* (CARROLL, 1965:90). Em inglês, a palavra *axis*, “eixo”, é homófona à *axes*, “machado”. Então, ao ouvir o primeiro termo *axis*, a Duquesa lembra-se de *axes* e manda cortarem a cabeça de Alice: *Talking of axes, said the Duchess, chop off her head!* (CARROLL, 1965:90). Felizmente para a menina, a única pessoa adulta por perto, a cozinheira, continua preparando sua sopa apimentada sem prestar atenção às ordens de sua patroa.

Eichenberg repete a informação apresentada por Alice, acrescentando uma explicação adicional: “Veja, a Terra leva vinte e quatro horas para girar ao redor do seu eixo, o que é um achado...” (CARROLL, 1998:79). Além de a menina indicar o tempo que Terra leva para girar, como no texto de Carroll, aponta, também, que isso é um verdadeiro “achado”. A tradutora opta por incluir essa frase em sua tradução, porque, em português, o som de “eixo” não lembra o de “machado”, como *axis* e *axes*. Conforme essa reescritura, depois de ouvir Alice, a Duquesa retruca: “Falando de machados”, disse a Duquesa, “corte a cabeça dela!” (CARROLL, 1998:79). A Duquesa, rude e imponente, ouve a palavra que quer: quando escuta “achado”, pensa logo em “machados”, apesar de na narrativa de Carroll e nessa tradução, o contexto indicar claramente de que não se tratava de *axes*, “machados”, mas sim de *axis*, “eixo”, mais especificamente de seu complemento “achado”.

Borges apresenta uma tradução diferente para a fala de Alice: “Veja, a Terra leva vinte e quatro horas para completar sua revolução...” (CARROLL, 2002:59). Não inclui a palavra “eixo” no trecho traduzido, mas ainda mantém a essência do texto de

Carroll. “Revolução”, nesse caso, significa rotação, giro (FERREIRA, 1975:1235), isto é, o movimento que a Terra faz ao redor de seu eixo e que dura por volta de vinte e quatro horas<sup>253</sup>. Entretanto, esse vocábulo também inclui outro sentido, logo adotado pela Duquesa: “Por falar em revolução”, disse a Duquesa, “Cortem-lhe a cabeça” (CARROLL, 2002:59) – essa frase, mais formal em relação ao “Cortem a cabeça dela” de Eichenberg, destaca, novamente, o foco de Borges no público adulto. Aqui, a tradutora apresenta um jogo de palavras um pouco diferente do de Carroll. Um único vocábulo é usado para transmitir dois sentidos. O termo “revolução” agora faz referência a rebeliões e revoltas (FERREIRA, 1975:1235), normalmente bastante violentas. O leitor que conhece a história das revoluções e sabe o papel que a guilhotina exercia na época, entende muito bem porque a Duquesa manda cortarem a cabeça de Alice ao ouvir a palavra “revolução”.

Na tradução de Machado, Alice não utiliza a expressão *you see*, “Veja”, aproveitada nas traduções de Eichenberg e Borges. A menina segue direto para sua explicação: “Porque, se a terra leva vinte e quatro horas para girar em torno de seu eixo...” (CARROLL, 2006:63). A sentença termina, portanto, no mesmo ponto que o texto de partida, ou seja, em *axis*. Como a palavra, em português, não rima com “machados”, a tradutora cria outro trocadilho. Rima “eixo” com “queixo”. A Duquesa não faz mais referência a “machado”, *axes*. Contudo, já que o “queixo” da menina está ligado à sua cabeça, comanda: “E por falar em seu queixo – disse a Duquesa – cortem a cabeça dela!” (CARROLL, 2006:63). Essa tradução, do mesmo modo que a de Eichenberg, apresenta uma linguagem mais simples dirigida a um grupo de leitores jovem, o infanto-juvenil.

No Capítulo 8, *The Queen’s croquet-ground*, três jardineiros, cartas de baralho personificadas na história de Carroll, plantam rosas brancas ao invés de vermelhas como a Rainha de Copas havia ordenado. Quando descobre o erro, a monarca fica tão furiosa que manda cortarem as suas cabeças. Três soldados, também cartas de baralho, são incumbidos dessa tarefa. Alice, contudo, ajuda os jardineiros a se esconderem. De longe, a Rainha grita perguntando se as cabeças já foram cortadas, *Are their heads off? shouted the Queen* (CARROLL, 1965:128). Não querendo desapontá-la, os soldados respondem de forma ambígua: *Their heads are gone, if it please your Majesty!*

---

<sup>253</sup> Conforme definição de “rotação” no Novo Dicionário Aurélio (1975:1249).

(CARROLL, 1965:128). Isto é, dizem que as cabeças se foram, se for do agrado da Rainha. A palavra *gone*, em inglês, tem mais de um significado. Aqui, Carroll joga com dois. O primeiro é o passado do verbo *go*, “ir”. Os soldados não mentem para a Rainha porque afirmam que as cabeças se foram, só não explicitam que seus donos também: os jardineiros já não estão mais ali. O segundo é um eufemismo para morte, como “se foi” em português. A partir dessa concepção, a Rainha entende que os soldados executaram as outras cartas – os jardineiros – como ela desejava.

Eichenberg adota o verbo *go*, na terceira pessoa do plural, em sua tradução: “‘As cabeças já se foram?’, gritou a Rainha” (CARROLL, 1998:109). Nesse caso, a expressão “se foram” é adotada pela monarca, dando abertura à ambigüidade do trecho. Apesar de a Rainha estar querendo saber se os jardineiros já perderam suas cabeças, os soldados aproveitam a maneira em que a pergunta foi formulada para responderem de forma inexata: “Sumiram, Vossa Majestade!” (CARROLL, 1998:110) – nesse trecho, a tradutora não inclui a frase *if it please your Majesty* na resposta dos soldados. De fato, as cabeças já não estão mais lá, não porque os jardineiros foram executados, mas sim porque se esconderam com ajuda de Alice. Eichenberg mantém, desse modo, o duplo sentido do excerto de partida, transferindo o “se foram”, *are gone*, da fala dos soldados para a da Rainha.

Borges transforma o comando da Rainha, “Cortem-lhes as cabeças”, em um questionamento: “‘Cortaram-lhes as cabeças?’, gritou a Rainha” (CARROLL, 2006:81). Nessa tradução, os soldados respondem que: “As cabeças rolaram, para o deleite de Vossa Majestade” (CARROLL, 2006:81). Ao contrário de Eichenberg, a tradutora destaca que isso era do agrado da monarca, como no texto de Carroll, *if it please your Majesty*. Porém, Borges apenas mantém o segundo sentido da palavra *gone*. Em português, a expressão “cabeças rolaram” lembra especificamente decapitação e não inclui o sentido de que alguém simplesmente sumiu ou se foi. Dessa forma, não há ambigüidade de significados como no texto de partida.

A tradução de Machado é, de certo modo, uma junção das estratégias anteriores, com sua própria peculiaridade. Nessa reescritura, a Rainha também se baseia na sua ordem prévia, “Cortem as cabeças deles”, para indagar se os soldados já cumpriram a sua tarefa: “Já cortaram as cabeças? – perguntou a Rainha (CARROLL, 2006:85), como na tradução de Borges. Para não contrariá-la, os soldados relatam que: “As cabeças

deles já desapareceram, como Vossa Majestade desejava” (CARROLL, 2006:81). Não apontam abertamente que os jardineiros se esconderam, mas com o vocábulo “desaparecer” permitem que a Rainha faça sua própria interpretação da resposta deles, entendendo o que bem desejar. O vocábulo, portanto, é que torna ambígua a maneira que os soldados respondem à monarca. A Rainha, contente, acredita que os jardineiros sumiram da maneira como gostaria que tivessem.

No Capítulo 9, *The Mock Turtle's story*, à mando da Rainha, o personagem do Grifo<sup>254</sup> leva Alice para escutar a história da Falsa Tartaruga<sup>255</sup> que, em meio às lágrimas, conta como sua vida era antigamente. Começa relatando a época em que era bem pequena e estudava na escola do mar. Seu professor era um velho *Turtle*, uma tartaruga, o termo genérico, em inglês, para todos os répteis com um casco, agrupados sob a ordem Testudinata<sup>256</sup>. Apesar desse sentido mais geral, o vocábulo normalmente se refere às espécies aquáticas. Mesmo sabendo que vivia na água, os alunos chamavam a tartaruga marinha de *Tortoise*, isto é, de tartaruga terrestre, mais conhecida em português como “jabuti”, *The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise* (CARROLL, 1965:152). Alice acha isso muito estranho e pergunta por que o chamavam assim se ele não era uma tartaruga desse tipo, *Why did you call him Tortoise, if he wasn't one? Alice asked* (CARROLL, 1965:152). A Falsa Tartaruga responde que o motivo era óbvio: ele os ensinava, *We called him Tortoise because he taught us, said the Mock Turtle angrily* (CARROLL, 1965:152). Em inglês, *tortoise* soa como *taught us* pronunciado rapidamente. Carroll brinca com os sons dessas palavras para explicar porque o nome do professor foi alterado.

Cada tradutora recria esse trocadilho de maneira distinta, referindo-se às três espécies da ordem Testudinata. Por essa razão, antes da leitura comparativa de suas traduções, é importante ressaltar as designações<sup>257</sup> utilizadas comumente, em português, para nomear esses “répteis que possuem o corpo protegido por um casco”, isto é, os quelônios: (1) Tartaruga – Aquática, pode ser marinha ou de água doce, tem um casco

<sup>254</sup> É um ser fictício com cabeça e asas de águia, e a parte inferior do corpo similar a de um leão (CARROLL, 2002:91).

<sup>255</sup> Esse nome é uma referência à sopa de vitela, uma imitação da sopa de tartaruga verde. Por isso é conhecida como sopa de tartaruga falsa (CARROLL, 2002:91).

<sup>256</sup> Vide definição de *turtle* no dicionário *The American heritage* (1996:1929).

<sup>257</sup> Definições conforme *site* do zoológico de São Paulo, <<http://www.zoologicosp.gov.br/animaisdozoo/tartarugasej.htm>>, artigo de Flávio de Barros Molina, chefe do Setor de Répteis. O autor também ressalta que apesar dessa ser a nomenclatura geral, varia de uma região para outra do país, por exemplo, “cágado” é chamado de “jabuti” na Bahia.

levemente achatado e nadadeiras; (1) Jabuti – Exclusivamente terrestre, tem patas grossas, e um casco alto e convexo; (3) Cágado – Semi-aquático, habita áreas pantanosas, lagos e rios rasos, pode andar sobre a terra, mas vive perto de fontes de água. Tem um casco mais achatado e um pescoço mais longo do que a tartaruga, e seus pés são palmados.

Eichenberg apresenta um trocadilho similar ao de Carroll. A Falsa Tartaruga e seus colegas de classe denominam uma “tartaruga” (aquática) de “jabuti” (notadamente terrestre): “A mestra era uma velha Tartaruga... nós a chamávamos de Jabuti...” (CARROLL, 1998:129). Aqui, para acompanhar o termo “tartaruga”, substantivo feminino em português, a tradutora transforma o termo *master*, substantivo masculino, que significa professor ou tutor, segundo o *The American heritage* (1996:1107), em “mestra”, também feminino. Ao ouvir essa declaração, Alice não entende porque os alunos trocaram o nome de sua professora: “‘Porque a chamavam assim, se ela não era um Jabuti?’, perguntou Alice” (CARROLL, 1998:129). Inconformado com essa pergunta, a Falsa Tartaruga responde: “‘Nós a chamávamos de Jabuti, porque ela nos botava algo na cabeça,’ disse a Tartaruga Falsa zangada” (CARROLL, 1998:129). Nesse caso, Eichenberg aproveita a sonoridade de “jabuti”, que lembra “já botei”, para indicar que a mestra “botava” informações nas cabeças de seus aprendizes.

Na tradução de Borges, a Falsa Tartaruga aponta que: “O mestre era um Cágado velho...nós o chamávamos de Tartarruga” (CARROLL, 2002:93). Diferentemente do texto de Carroll, o nome inicial do professor não é “Tartaruga”, *turtle*, mas sim “Cágado”, *terrapin*. A tradutora parece optar por essa denominação para manter o gênero masculino da palavra *master*, traduzida por “mestre”. O cágado também vive na água como a tartaruga, por isso, não há uma diferença muito grande entre as espécies como no texto de partida e na tradução de Eichenberg. Mesmo assim, Alice acha estranho chamarem uma tartaruga, que mora no meio do mar, de cágado, que habita lugares com água rasa e aventura-se pela terra: “‘Porque o chamava de Tartarruga, se ele não era uma?’ Alice perguntou” (CARROLL, 2002:93). A Falsa Tartaruga retruca: “‘Nós o chamávamos de Tartarruga porque tinha...tanta ruga!’ respondeu a Tartaruga, irritada” (CARROLL, 2002:93). Ao traduzir essa parte da história, Borges adiciona um “r” a mais à ortografia de “tartaruga” para criar uma brincadeira entre a “tartarruga” e

“tanta ruga”. Como no texto de Carroll, há uma semelhança sonora entre essas palavras, o que explica a mudança de nome do professor marinho.

Machado também adota “Tartaruga” em sua reescritura: “A professora era uma velha Tartaruga – que nós chamávamos de Dona Jabotá...” (CARROLL, 2006:98). Por isso, como Eichenberg, acompanha o gênero da palavra em português: o *master* de Carroll é transformado em “professora”. Esse vocábulo é mais comumente usado pelos alunos hoje em dia em comparação à “mestra”, indicando o público previsto pela tradutora: o infante-juvenil. Do mesmo modo que Eichenberg, Machado apresenta, também, um trocadilho entre “tartaruga” e “jabuti”, mas prefere manter o gênero feminino ao longo de toda a sua tradução, tanto com a palavra “tartaruga”, substantivo feminino, como com “jabota”, “a fêmea do jabuti” (FERREIRA, 1975:792). Alice, então, questiona a Falsa Tartaruga: “Se ela era uma Tartaruga e não um Jaboti, por que é que vocês a chamavam de Dona Jabotá?” (CARROLL, 2006:98). Como Borges, a tradutora apresenta uma nova ortografia para uma das palavras de sua tradução. Acrescenta um acento ao último “a” de “Jabota”, criando um novo jogo sonoro entre “jaboti” e “jabotá”. Ao ouvir a pergunta da pequena menina, a Falsa Tartaruga exclama: “Porque mal a gente chegava na escola, ela já botava idéias e lições nas nossas cabeças, claro! – respondeu a Falsa Tartaruga zangada” (CARROLL, 2006:98). Assim, “jabotá”, que soa muito como “já bota”, era o que a professora fazia com seus alunos: “já botava idéia e lições” em suas cabeças.

No final do Capítulo 9, *The Mock Turtle's story*, a Falsa Tartaruga e o Grifo falam sobre algumas matérias que cursaram e sobre o plano de ensino adotado na escola do mar. No primeiro dia, estudavam suas lições durante dez horas, no segundo nove, no terceiro oito, e assim por diante, até chegarem ao décimo-primeiro dia, um feriado. Alice acha esse horário muito esquisito. O Grifo logo explica que é porque se tratavam de lições, *lessons*: ‘*That’s the reason they’re called lessons,*’ *the Gryphon remarked: ‘because they lessen from day to day’* (CARROLL, 1965:157-158). Em inglês, *lessons*, “lições”, soa exatamente como *lessens*, “diminuir”, “reduzir”. Por isso, é que o Grifo afirma que as lições diminuíam de um dia para o outro e cada vez era preciso se estudar menos.

Eichenberg cria o seguinte trocadilho: “‘É por isso que são chamados cursos’, observou o Grifo, ‘porque ficam mais curtos a cada dia’” (CARROLL, 1998:133). Os

termos “cursos” e “curtos” são sonoramente parecidos – a única letra que muda de uma palavra para outra é o “s”, substituído por “t”. No entanto, não soam de maneira idêntica como *lessons* e *lessens*. A tradutora busca manter, a partir desses vocábulos, a imagem de aulas reduzidas em sua tradução. O termo “cursos”, “o conjunto de matérias ensinadas em escolas, classes” (FERREIRA, 1975:412) lembra *lessons*, “lições”, “matéria ou tema ensinado ou explicado pelo professor ao aluno” (FERREIRA, 1975:836). Já “curtos”, algo breve ou de pequeno comprimento, está incluído na concepção de *lessens*, o que diminui, encurta, por esse motivo, as aulas se tornavam cada vez mais curtas com o passar dos dias.

Borges apresenta uma solução diferente. Não joga com duas palavras de sonoridade similar, como Eichenberg, mas com um único termo que engloba mais de um significado como fez no caso de “revolução”: “‘Só assim você se prepara para uma carreira: aulas mais rápidas a cada dia’, observou o Grifo” (CARROLL, 2002:95). “Carreira”, pode se referir a uma corrida ou correria, mas, também, ao sucesso profissional de um indivíduo (FERREIRA, 1975:287), como em “construir uma carreira”. A tradutora propositadamente inclui ambos os sentidos em sua tradução. Para o aluno ter uma carreira bem sucedida, precisa se preparar, estudando. Mas, não pode ficar para trás. Deve buscar sempre sair à frente dos outros, como em uma corrida. Por isso, com tanta pressa e correria para se formar é que as aulas se tornavam “mais rápidas a cada dia”. Mais uma vez, é uma estratégia de tradução mais complexa, visando os leitores adultos.

Na tradução de Machado, Alice recebe a seguinte explicação do Grifo: “É que a gente colava em todas as aulas. E é por isso que elas se chamavam ex-cola – explicou o Grifo. – Porque cada dia era menos, e no fim se acabava” (CARROLL, 2006:100). A tradutora joga com a sonoridade da palavra “escola” e “ex-cola”. Alude a uma temática bastante comum no meio estudantil: a da “cola”, cópias ilícitas de provas ou trabalhos alheios. Esse é o sentido apresentado pelo Grifo na primeira parte de sua resposta. Todos os alunos colavam, mas, no dia seguinte, a cola de ontem já não tinha mais validade, era passado, isto é, “ex”. Outro significado implícito se relaciona ao trocadilho direto entre “ex-cola” e “escola”. O que era a escola de um aluno passava a ser a sua ex-escola. Machado (2009) ressalva que, nesse trecho, a paródia se refere “ao universo

escolar e seus estereótipos, a partir do som aproximado das palavras que a ele se referem”.

A partir dessa análise, é possível perceber como cada uma das três traduções apresentadas neste capítulo seguiu seu próprio percurso tradutório. Apesar das semelhanças, todas variam entre si conforme os propósitos de suas editoras, os objetivos e pontos de vista de suas tradutoras, e o público previsto.

As tradutoras, Rosaura Eichenberg, Maria Luiza X. de A. Borges e Ana Maria Machado, contratadas pelas editoras L&PM, Jorge Zahar Editor e Ática respectivamente, foram escolhidas porque se encaixavam no perfil buscado por cada casa editorial. No entanto, como indivíduos, ao traduzirem, não deixaram de lidar com o texto de partida e sua tradução conforme sua própria ideologia e experiência de vida.

Trabalhando para a L&PM Pocket, Eichenberg traduz todas as alusões, trocadilhos e paródias do texto de Carroll, buscando manter o sentido dos trechos de partida, apesar de não ser tarefa fácil. A tradutora aponta que a obra requer muito de quem a traduz:

quanto aos trocadilhos, paródias e alusões, devo lhe dizer que é bem possível que o meu trabalho careça de erudição. Tenho várias edições da Alice em inglês, inclusive a anotada, além de obras e textos a seu respeito. Mas a obra é realmente excepcional, e o nosso conhecimento sempre parece aquém do satisfatório.

Os trocadilhos me deram muito trabalho e dor de cabeça. Nesse ponto, a minha amiga [Isis] não me ajudou. Ainda lembro que ela me sugeriu abrir nota e explicar o sentido do trocadilho. Imagina, seria renunciar à tradução do livro. Mas acho quase impossível reproduzir trocadilhos (ainda mais de Lewis Carroll) sem perder toda a graça da expressão. A solução será sempre aproximada. Procurei que soassem naturais, mas... (EICHENBERG, 2008).

A partir dessa perspectiva, Eichenberg opta pelo enfoque de contar a história de Alice. Para isso, na maioria das vezes, adota uma linguagem simples, não pensando diretamente em um grupo específico de leitores. Como grande parte dos profissionais da área, a tradutora precisou entregar sua tradução no prazo combinado, mas afirma que poderia continuar reescrevendo a história. Ela ressalta: “para falar a verdade, acho que volto pouco ao texto, porque há tanta coisa que poderia ser diferente” (EICHENBERG, 2008).

Borges, seguindo a meta da Jorge Zahar Editor, de alcançar estudiosos e leitores da área acadêmica, traduz para um público mais adulto. Volta-se, então, para receptores eruditos interessados em estudar as entrelinhas da obra de Carroll. Por esse motivo, como foi demonstrado, utiliza uma linguagem mais formal e vocabulário menos casual. A história de Alice continua sendo contada, mas não apenas para entreter o público de chegada. O intuito principal é explicar como a vida de Carroll se reflete nas aventuras da pequena Alice. Todas as alusões são referências às pessoas que o autor conheceu ou às experiências que vivenciou; já as paródias, lembram poemas e canções conhecidos, inclusive pelas crianças, na sua época, a era Vitoriana; enquanto os trocadilhos são brincadeiras íntimas com sua língua materna. Tudo, culturalmente contextualizado. Isto é, difícil de ser entendido sem explicações. Por esse motivo, o objetivo dessa tradução anotada é facilitar a compreensão da história de Alice para os interessados em aprofundarem seu conhecimento da obra.

Machado traduz de acordo com os princípios norteadores da Editora Ática. Seu teor educacional incentivou a publicação do clássico “Alice no país das maravilhas” para um público em idade escolar, o infanto-juvenil. Como uma das diretrizes da editora é educar sem formalidades, o propósito é aproximar o texto de partida do jovem leitor brasileiro. Lê-se na contracapa do livro:

nesta edição, as originais soluções encontradas pela tradutora Ana Maria Machado e as ilustrações de Jô de Oliveira, inspiradas na xilogravura usada nos cordéis, dão um sabor bem brasileiro a Alice no País das Maravilhas, uma história que há um século diverte leitores de todas as idades (CARROLL, 2006).

O propósito, portanto, é explicitar as alusões, paródias e trocadilhos culturalmente específicos para os receptores do contexto de chegada. Só assim será possível perceber mais claramente quando Carroll está brincando com o “sentido e o não sentido de tudo” (CARROLL, 2006:8-9).

Com esse foco em mente, ao longo de sua tradução, Machado evita utilizar notas de rodapé e se guia pelos sons das palavras. Sua meta é continuar jogando com a língua portuguesa, como Carroll fez com a inglesa, e não apenas narrar os eventos das aventuras de Alice. Conforme a tradutora: “[...] o divertido [...] é decifrar o que as

palavras escondem e mostram o tempo todo. [...] É um convite para sair explorando a linguagem [...] (CARROLL, 2006:136).

Por tudo isso, essas três traduções foram influenciadas por contextos diferentes, sendo voltadas para grupos de receptores distintos. Cada uma representa uma maneira singular de se reescrever o texto de partida.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria língua, na sua essência, já é uma tradução: primeiramente, do mundo não-verbal e, em segundo lugar, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Este argumento pode, porém, ser revertido sem perder nenhuma da sua validade: todos os textos são originais, porque todas as traduções são diferentes. Até certo ponto, todas as traduções são uma invenção e, enquanto tal, únicas<sup>258</sup> (PAZ, 1990:13).

Nesta dissertação, três traduções de *Alice's adventures in wonderland* em português foram comparadas com seu respectivo texto de partida com o intuito de indicar como os textos traduzidos alternam-se conforme o contexto em que foram produzidos, apesar de o texto de partida ser um só. O objetivo, portanto, não foi demonstrar como as traduções deveriam ser, mas sim descrevê-las, ressaltando semelhanças e diferenças e apontando estratégias escolhidas pelas três tradutoras e outros agentes institucionais envolvidos no processo de seleção, elaboração e publicação dessas três traduções.

Como cada tradução ocorre em um determinado tempo e espaço e, conseqüentemente, depende de inúmeros fatores e agentes é preciso, então, prestar atenção aos como e porquês dos textos traduzidos. O polissistema cultural, do qual fazem parte o sistema literário e o da literatura traduzida, tende a influenciar a produção textual em vários sentidos. O texto escolhido para ser traduzido em uma dada cultura de chegada, a maneira como será realizada a tradução, e os interessados na atividade tradutória são apenas alguns dos aspectos envolvidos na elaboração de um texto traduzido. Por causa dessa variedade de influências, todas as traduções são únicas e diferem entre si porque geralmente são voltadas para leitores distintos com funções específicas.

---

<sup>258</sup> Tradução conforme Arrojo (1997:11) de: *Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único* (PAZ, 1990:13).

De modo geral, conforme indicado pela leitura comparativa desta dissertação, as estratégias tradutórias nem sempre são as mesmas e as escolhas de tradução tendem a estar atreladas aos objetivos dos participantes do ato tradutório, tanto das tradutoras como de seus patronos, que normalmente se basearam nos receptores almejados, conforme entrevistas obtidas, Anexo A a E. Foi, portanto, em grande parte, o público previsto pelas editoras que norteou o percurso tradutório e certas decisões tomadas em detrimento de outras para agradar os possíveis leitores dos textos traduzidos. Por isso, parece pertinente buscar sempre primeiro entender as motivações desses profissionais em relação ao seu trabalho ao invés de criticar apenas os tradutores por suas escolhas.

Para abordar esses aspectos que envolvem o processo tradutório, foram incluídas, nesta dissertação, informações sobre as editoras e tradutoras responsáveis pelo processamento do texto de partida. Os editores e as tradutoras, Ivan Pinheiro Machado, Mariana Zahar, Rosaura Eichenberg, Maria Luiza X. de A. Borges e Ana Maria Machado, da L&PM Pocket, Jorge Zahar Editor e da Editora Ática<sup>259</sup> colaboraram imensamente com esta pesquisa ao comentar sobre o processo tradutório em entrevistas à autora desta dissertação. É importante ressaltar essa colaboração, pois muitos trabalhos sobre traduções não incluem comentários desses profissionais, provavelmente devido às dificuldades em contatá-los.

Mesmo não tendo sido fácil efetivar esses contatos, cada resposta recebida foi altamente elucidativa, apontando a relação entre os propósitos das editoras, os propósitos das tradutoras e as escolhas de tradução. Destacaram, dessa forma, que, dependendo dos interesses dos participantes na atividade tradutória, as traduções são moldadas de forma singular. Apesar das semelhanças entre as três traduções, as diferenças destacam a natureza particular de cada uma, com suas próprias implicações para o contexto brasileiro.

A leitura comparativa mostra que é preciso levar em consideração outras traduções do(s) mesmo(s) sistema(s) para poder se descrever uma tradução, como sugerem Lambert e Van Gorp (1985). Essas três traduções, a da L&PM Pocket, da Jorge Zahar Editor e da Editora Ática observam os critérios de público previsto e ano de sua publicação. A comparação entre as traduções e seu respectivo texto de partida assinala a

---

<sup>259</sup> Com exceção de um representante da Editora Ática que ainda não respondeu às questões enviadas até o término da elaboração desta dissertação (março, 2009).

importância do sistema literário de chegada na elaboração de traduções, abrangendo profissionais como tradutores (autores dos textos traduzidos), as próprias traduções e seus respectivos leitores. Diante desse panorama, foram observados dados preliminares, macro-estrutura, micro-estrutura, e contexto sistêmico de cada texto traduzido em comparação ao seu texto de partida.

Os dados coletados a partir desses quatro níveis de análise indicam semelhanças e diferenças entre as três traduções. Todas as traduções são textos integrais com pequenas alterações em relação ao texto de partida. As edições da L&PM Pocket e da Jorge Zahar Editor normalmente mantêm o mesmo número de parágrafos e sentenças que o texto de Carroll, enquanto, na da Editora Ática, a quantidade de parágrafos e orações tende a ser maior porque a tradutora, Ana Maria Machado, faz divisões diferentes das do texto de partida. Quanto à pontuação, cada uma das três tradutoras segue, em geral, a do texto de partida. No entanto, em situações específicas, as tradutoras trocam um sinal por outro, conforme seu estilo de escrita que determina, também, os vocábulos adotados em cada texto traduzido. As três traduções são ainda direcionadas para grupos de leitores distintos, como apontado pelo contexto sistêmico. A tradução da L&PM Pocket é uma edição de bolso aparentemente voltada para um público mais abrangente e alunos do segundo grau; a da Jorge Zahar Editor prevê um grupo de leitores interessados em estudos aprofundados sobre a obra de Carroll; e a da Editora Ática é uma tradução inicialmente para crianças e adolescentes.

Além dessa apresentação geral, as três traduções também foram comparadas com aspectos materializados por meio da intertextualidade, mais especificamente, por alusões, paródias e trocadilhos. Essa característica da composição da obra de Carroll norteou a continuação da leitura comparativa uma vez que ilustra como a obra de partida, do mesmo modo que as traduções, também Decidiu-se por comparar tópicos mais específicos da história de Alice com exemplos ilustrativos para melhor indicar as estratégias adotadas por cada uma das três tradutoras ao longo de suas traduções.

Com relação às escolhas efetuadas para a tradução de nomes, tanto os convencionais como aqueles carregados de significado, Eichenberg, Borges e Machado normalmente apenas os transcrevem, como é o caso de *Alice*, *Elsie*, *Lacie*, e *Tilie*, seguindo as diretrizes de Newmark (1988), Chaffney (1999) e Milton (1993). Contudo, as três tradutoras também traduzem determinados nomes, como *Hatter* e *March Hare*,

“Chapeleiro” e “Lebre de Março”, respectivamente<sup>260</sup>, com base em Newmark (1988) que aponta que os nomes podem ser traduzidos em histórias para crianças. Em outras situações, entretanto, traduzem os nomes de maneira específica. Machado, por exemplo, cria um novo nome, que não existe no português, “Dormundongo”, para traduzir *Dormouse*, a partir do significado subjacente do nome de partida, enquanto Eichenberg e Borges traduzem-no por “Arganaz” e “Caxinguelê”.

Quanto aos títulos, apesar de serem alusivos e incluírem jogos de palavras, as tradutoras tendem a traduzi-los. Isso provavelmente porque descrevem o conteúdo do capítulo a que se referem, ou seja, são descritivos, como distingue Newmark (1988). Suas traduções, todavia, também variam entre si principalmente quando envolvem trocadilhos, como em *The Rabbit sends in a little Bill*. Cada tradutora traduz o título de forma particular, segundo sua interação com o texto de partida: Eichenberg traduz sem manter o jogo de linguagem porque seu intuito é narrar a história; Borges acrescenta uma expressão idiomática do português, “paga o pato” facilmente compreensível porque seu público principal é de adultos; e Machado troca o nome do personagem, *Bill*, para “Teco”, palavra conhecida entre seus jovens leitores.

Já ao lidar com as paródias, as tradutoras geralmente optam por traduzi-las. Eichenberg, Alves e Borges tomam essa decisão. De forma geral, mantém o mesmo número de estrofes e versos dos poemas de Carroll e adotam uma rima similar. Entretanto, o número de sílabas quase sempre difere. Essas tradutoras também acrescentam novos vocábulos em suas traduções para manter a rima criada em cada poema traduzido. Além disso, ao traduzirem, tendem a acompanhar a temática dos poemas de Carroll. A exceção é Machado que substitui as paródias do texto de partida por poemas e canções conhecidos no Brasil, uma das possíveis opções tradutórias sugeridas por Lefevere (1992a) para se traduzir textos parodiados.

A respeito dos trocadilhos, Eichenberg, Borges e Machado tentam manter os jogos de palavras nos mesmos trechos que Carroll. Porém, por causa da diferença entre as línguas, o inglês e o português, a natureza desses jogos normalmente muda. Ou seja, às vezes é necessário usar vocábulos diversos do texto de partida, como recomenda Delabastita (1996). Esse é o caso, por exemplo, da brincadeira entre *axis* e *axes*, “eixo”

---

<sup>260</sup> Apesar de no trecho examinado, Machado não ter incluído o nome do “Chapeleiro” é assim que o traduz em outras partes do livro.

e “machados”. Em português, Eichenberg inclui a palavra “achado” para rimar com “machados”; enquanto Borges adota um só termo, “revolução”, para lembrar o movimento que a Terra faz em torno do seu eixo e a idéia de decapitação; já Machado, rima a palavra “eixo” com “queixo”.

As tradutoras adotam, então, uma variedade de estratégias, ora estrangeirizando, ora domesticando o texto traduzido. Eichenberg e Borges normalmente estrangeirizam seus textos, enquanto Machado domestica mais porque substitui as paródias de Carroll por canções e poemas conhecidos no Brasil. É o leitor quem usufrui dessa diversidade textual já que tem acesso a diversas reescrituras da história de Alice, isto é, inúmeras opções de leitura. No caso dessas três traduções, cada obra oferece uma oportunidade diferente do público interagir com o texto de partida. A narrativa pode ser lida sem notas e explicações adicionais, com informações extras para um estudo detalhado da obra ou, então, com a inclusão de referências conhecidas na cultura de chegada. Por isso, cada tradução é recomendada para situações diferentes. A tradução de Eichenberg, por exemplo, tem sido sugerida como leitura para alunos do ensino médio, pois permite que o leitor tenha contato direto com a história de Carroll. A de Machado também é indicada para leitura escolar, mas por outro motivo: acrescenta um sabor brasileiro às aventuras de Alice, aproximando-se mais dos jovens leitores do país. Já a tradução de Borges, é ideal para estudos acadêmicos, ou seja, para os interessados em aprender mais sobre as entrelinhas da obra de Carroll.

Por causa dessas funções específicas, as escolhas tradutórias adotadas em cada tradução tendem a variar. No entanto, são apenas algumas das alternativas que o tradutor tem ao traduzir a obra *Alice's adventures in wonderland*. Assim, os exemplos examinados ao longo desta dissertação são uma amostra não-prescritiva dos caminhos seguidos pelas tradutoras Eichenberg, Alves, Borges e Machado. Isto é, uma espécie de inventário dos problemas, soluções e motivações envolvidos em cada tradução que mostram como tradutores anteriores lidaram com certos problemas, sob quais circunstâncias e com quais resultados, conforme Vanderauwera (1985). Por isso, serviriam também para indicar novas possibilidades de tradução para outros tradutores. Outro aspecto positivo de se apontar esses possíveis percursos tradutórios, é que os trechos analisados destacam a importância do contexto na elaboração dos textos

traduzidos, fato nem sempre lembrando nos estudos sobre traduções, como aponta Snell-Hornby (1988).

Contudo, ainda há muito que pesquisar. Falta, por exemplo, examinar se o público alcançado por essas traduções realmente foi aquele previsto pelas editoras, se outros receptores se interessaram pela obra, e como os leitores reagiram de fato às diferentes traduções. Essas são apenas algumas das questões que poderiam ser investigadas para continuar desenvolvendo o tema desta dissertação. Além de destacar a atuação dos patronos e tradutores na produção de uma tradução, ressaltar-se-ia como o texto traduzido, elaborado de forma específica (normas), foi recebido por seus leitores e qual seria, na prática, esse público.

Como as traduções dependem diretamente dos contextos em que são realizadas, essa interação entre os leitores e o texto traduzido é fundamental porque aponta mais uma das relações entre os textos e aqueles que os produzem, apóiam e propagam. Lefevere (1992b) ressalta que a literatura depende tanto das obras publicadas como dos indivíduos que lêem, escrevem e reescrevem os livros. Ou seja, o autor do texto de partida, os tradutores e os leitores são peças-chave para compreender como uma obra é produzida e lida.

Nesse cenário, a tradução é uma das principais maneiras de elaborar um texto, em outras palavras, de reescrevê-lo em outro contexto. Entretanto, isso não significa que uma obra não possa ser escrita mais de uma vez em um sistema. Os textos traduzidos variam no tempo e no espaço, de um polissistema cultural para outro, de um sistema literário para outro e, inclusive, dentro de um único sistema de literatura traduzida. Isso é possível porque o público previsto, a função da tradução no contexto de chegada, os intentos dos interessados no processo tradutório, e a interação do próprio tradutor com o texto de partida e o traduzido são distintos. Sempre há propósitos e públicos específicos em jogo. Os tradutores e os agentes institucionais, com seus propósitos e objetivos, moldam a obra traduzida segundo o contexto de chegada. Ou seja, dirigem a tradução para leitores de outra época, língua e cultura.

Por esse motivo, não existe apenas uma maneira de escrever ou, então, reescrever um texto. No caso da tradução, o texto de partida é elaborado de acordo com seu novo contexto. Recria-se, conforme Rodrigues (2000), um outro texto, que não existia antes na cultura de chegada, que não é nem mais, nem menos adequado que os

outros textos anteriores. É apenas uma reescritura diferente da obra de partida que apresenta o autor e seu trabalho de uma forma específica, direcionando sua literatura em uma determinada época. Por isso, como os (poli)sistemas estão em constante transformação, sempre há espaço para novas traduções.

## 6. REFERÊNCIAS

### 6.1 Obras analisadas

CARROLL, Lewis. *Alice's adventure in wonderland*. Great Britain: Macmillan and Company Limited, 1965.

\_\_\_\_\_. *Alice*: Edição Comentada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 1998.

### 6.2 Obras citadas

AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific items in translation. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Orgs.). *Translation power subversion*. UK: Multilingual Matter LTD, 1996.

AKSOY, Berrin. *Translation as rewriting: the concept and its implication on the emergence of a national literature*.

Disponível em: <<http://accurapid.com/journal/17turkey.htm>>. Acesso em: 05/06/2008.

ALMEIDA, Carol. A literatura que cabe no bolso. *JC online*, Recife: Caderno C, ago.1999. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_1999/0308/cc0308a.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0308/cc0308a.htm)>.

Acesso em: 17/02/2009.

ÁLVAREZ, Román VIDAL, M. Carmen-África. Translating: a political act. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Orgs.). *Translation power subversion*. UK: Multilingual Matter LTD, 1996.

AMORIM, Lauro. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unespe, 2005.

Ana Maria Machado. Disponível em: <<http://www.anamariamachado.com/home.php>>. Acesso em: 13/09/2008.

ANDO, Marta Yumi; SILVA, Rosa Maria Graciotto. *Casas que não se casam: a mediação com o leitor nas líricas infantis de Olavo Bilac e Vinícius de Moraes*. Disponível em:

<[http://www.pec.uem.br/pec\\_uem/revistas/revista%20APADEC/trabalhos/c-6\\_laudas/ANDO,%20Marta%20Yumi-2.pdf](http://www.pec.uem.br/pec_uem/revistas/revista%20APADEC/trabalhos/c-6_laudas/ANDO,%20Marta%20Yumi-2.pdf)>. Acesso em: 05/11/2008.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1992.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

BAKER, Mona. *In other words: a coursebook on translation*. London and New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. Norms. In: Mona Baker (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.

BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

\_\_\_\_\_. The meek and the mighty: reappraising the role of the translator. In: ÁLVAREZ, Román VIDAL, M. Carmen-África (Orgs.). *Translation power subversion*. UK: Multilingual Matter LTD, 1996.

\_\_\_\_\_; LEFEVERE, André. Proust's grandmother and the thousand and one nights: the 'cultural turn' in translation studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.

BELL, Roger. *Translation and translating: theory and practice*. London and New York: Longman, 1991.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. IN: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène Torres, Maria Lúcia Vasconcellos, Maria Arrigoni, Markus Weininger, Philippe Humblé, Ronaldo Lima, Walter Costa, Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

*Biografia*. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=133&sid=92>>.

Acesso em: 4/11/2008.

BOHUNOVSKY, Ruth. A impossibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. *Cadernos de Tradução*, n.VIII, 2001/2.

*Britannica online encyclopedia*. Disponível em:

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/97087/Lewis-Carroll>>. Acesso em: 18/02/2009.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: *Poesia: passagens e impasses*. Florianópolis: UFSC, 2001.

\_\_\_\_\_. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: *Ciclo de palestras do departamento de letras modernas da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo*. São Paulo: USP, 2006.

BROECK, Raymond van den. Second thoughts on translation criticism: a model of its analytic function. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin’s Press, 1985.

CALS, Hugo. Principal prêmio de literatura brasileira, o Jabuti, completa 50 anos. *JB Online*: o primeiro jornal brasileiro na internet. Cultura, out. 2008. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/10/31/e311017725.html>>. Acesso em: 06/11/2008.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:  
<[http://www.scribatraducoes.com.br/CarolinaAlfaroCarvalho\\_TraducaoParaLegendas\\_Dissertacao\\_protected.pdf](http://www.scribatraducoes.com.br/CarolinaAlfaroCarvalho_TraducaoParaLegendas_Dissertacao_protected.pdf)>. Acesso em: 04/06/2008.

CASTRO, Lenir Fátima de. *Leituras de Alice no país das maravilhas: entre o texto original e algumas versões*. Disponível em:  
<<http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/alicesingular.html>>. 2006. Acesso em: 23/09/2008.

CHAFFNEY, Patrick. ADNOM – a project that faded away. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAU, Simon. From anonymous parasites to transformation agents: a ‘third world’ vision of translation for the new millennium. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.

CHESTERMAN, Andrew. Description, explanation, prediction: a response to Gideon Toury and Theo Hermans. In: SCHÄFFNER, Christina (Ed.). *Translation and norms*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

COHEN, Morton. *Lewis Carroll: uma biografia*. Trad. Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

*Colégio Marista Assunção*. Disponível em:  
<[www.maristas.org.br/colegios/assuncao/pags/site\\_colegio/espaco/2008\\_portugues/listagem\\_livros/sinopses\\_leitura\\_7.doc](http://www.maristas.org.br/colegios/assuncao/pags/site_colegio/espaco/2008_portugues/listagem_livros/sinopses_leitura_7.doc)>. Acesso em: 18/02/2009.

*Como surgiu Alice*. Disponível em:  
<<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/alice/comosurgiu.htm>>. Acesso em: 09/06/2008.

*Companhia das letras*. Disponível em:

<<http://www.companhiadasletras.com.br/20anos/autores.php3?autor=Rosaura%20Eichenberg>>. Acesso em: 11/09/2008.

CONNOLLY, David. Translating prismatic poetry: Odysseus Elytis and the oxopetra elegies. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.

CORMIER, Monique; DELISLE, Jean; LEE-JAHNKE, Hannelore. *Translation Terminology*. Netherlands, USA: John Benjamins Publishing Co., 1999.

*David Brass: Rare Books*. Disponível em: <[http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single\\_book.php?sbook=35](http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/single_book.php?sbook=35)>. Acesso em: 15/08/2008.

*Dedalus*. Disponível em: <<http://dedalus.usp.br>>. Acesso em: 13/09/2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

*Editora Ática*. Disponível em: <<http://www.atica.com.br>>. Acesso em: 13/09/2008.

*Editora Ática – Nossa história: renovar é nosso forte*.

Disponível em: <<http://www.atica.com.br/NossaHistoria/renovar.htm>>. Acesso em: 12/09/2008.

*Editora Ática – Nossa história: uma divulgação diferente*.

Disponível em: <<http://www.atica.com.br/NossaHistoria/divulgacao.htm>>. Acesso em: 12/09/2008.

*Editora Ática – Se você folhear o catálogo da Ática, vai se surpreender com a diversidade de títulos e coleções*. Disponível em:

<<http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=36>>. Acesso em: 09/09/2008.

*Editoras prevêm forte expansão nas vendas*. Câmara brasileira do livro. Disponível em: <<http://www.cbl.org.br/pages.php?recid=33>>. Acesso em: 13/09/2008.

*Escola da Serra*. Disponível em:

<<http://escoladaserra.plughosting.com.br/site/comunicados.asp?id=14#>>. Acesso em: 21/02/2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in culture research*. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, 2005. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf>>. Acesso em: 18/07/2008.

\_\_\_\_\_. Polysystem studies. *Poetics today*: international journal for theory and analysis of literature and communication, v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 18/06/2008.

\_\_\_\_\_. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1975.

*Geração beat*. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/2003/09/02/000.htm>>. Acesso em: 12/09/2008.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Irreverência no país das maravilhas: o cineasta gaúcho Jorge Furtado brinca até com hinos oficiais em sua versão da Alice de Lewis Carroll. *Estadão de Hoje*, São Paulo: Grupo Estado, Caderno 2, abr. 2008. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080421/not\\_imp160122,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080421/not_imp160122,0.php)>. Acesso em: 09/06/2008.

HATIM, Basil; MASON, Ian. *Discourse and the translator*. London and New York: Longman, 1990.

\_\_\_\_\_. *The translator as communicator*. London and New York: Routledge, 1997.

HATIM, Basil; MUNDAY, Jeremy. *Translation: an advanced resource book*. New York: Routledge, 2004. p. 98-100.

HERMANS, Theo. Images of translation: metaphor and imagery in the Renaissance discourse on translation. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Introduction: translation studies and a new paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Norms and the determination of translation: a theoretical framework. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Orgs.). *Translation power subversion*. UK: Multilingual Matters LTD, 1996.

- HJORT, Anne Mette. Translation and the consequences of scepticism. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.
- HOLMES, James. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1988.
- HOLQUIST, Michael (Ed.). *The dialogic imagination: four essays by M.M. Bakhtin*. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Ivan Gomes Pinheiro Machado: literatura à flor da pele*. Disponível em: <<http://www.coletiva.net/perfilDetalhe.php?idPerfil=193>>. Acesso em: 19/09/2008.
- JAMESON, Frederic. *The prison-house of language*. Princeton: Princeton University Press, 1974. p. 107.
- Jô de Oliveira. *Guia de Brasília – esquinas de Brasília*. Disponível em: <[http://www.guiadebrasil.com.br/esquinas/galeria\\_bsb/artesvisuais/jo\\_oliveira.html](http://www.guiadebrasil.com.br/esquinas/galeria_bsb/artesvisuais/jo_oliveira.html)>. Acesso em: 10/09/2008.
- Jorge Zahar Editor*. Disponível em: <<http://www.zahar.com.br/>>. Acesso em: 13/09/2008.
- Jorge Zahar Editor – Institucional: sobre a editora*. Disponível em: <[http://www.zahar.com.br/institucional\\_sobre.asp](http://www.zahar.com.br/institucional_sobre.asp)>. Acesso em: 12/09/2008.
- KARAMITROGLOU, Fotios. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000. p. 46-50.
- KATAN, David. *Translating cultures*. 2 ed. Manchester: St. Jerome Publishing, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAMBERT, José. Literary translation: research issues. In: Mona Baker (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.
- \_\_\_\_\_; D'HULST, Lieven; BRAGT, Katrin van. Translated literature in France, 1800-1850. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

- \_\_\_\_\_; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. UK: Multilingual Matters LTD, 2001.
- Leia entrevista com Ivan Pinheiro Machado*. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/conteudoextra/754621.html>>. Acesso em: 14/09/2008.
- L&PM Editores*. Disponível em: <<http://www.lpm-editores.com.br/v3/site/default.asp>>. Acesso em: 13/09/2008.
- L&PM Pocket – Alice no país das maravilhas*. Disponível em: <[http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout\\_produto.asp?ID=641618](http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/layout_produto.asp?ID=641618)>. Acesso em: 13/09/2008.
- LEFEVERE, André. On the refraction of texts. In: SPARIOSU, Mihai (Ed.). *Mimesis in contemporary theory: the literary and philosophical debate*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1984.
- \_\_\_\_\_. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992a.
- \_\_\_\_\_. Translation and canon formation: nine decades of drama in the United States. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Orgs.). *Translation power subversion*. UK: Multilingual Matter LTD, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992b.
- \_\_\_\_\_. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- LEPPIHALME, Ritva. *Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions*. UK: Multilingual Matters LTD, 1997.
- LEVÝ, Jiří. Translation as a decision process. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.

*Lewis Carroll – Logician, nonsense writer, mathematician and photographer.*  
Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A4462670>>. Acesso em: 18/02/2009.

LIMA, Maria José Batista de. *A recepção crítica à obra Alice no país das maravilhas, após a adaptação de Monteiro Lobato.* Disponível em: <[http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss05\\_01.pdf](http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss05_01.pdf)>. Acesso em: 03/09/2008.

*Livraria da Travessa.* Disponível em: <<http://www.travessa.com.br>>. Acesso em: 11/09/2008.

Livros. *Veja on-line*, São Paulo: Veja recomenda, nov. 2001.

LVÓVSKAYA, Zinaida. The scope of a communicative theory of translation. In: BEEBY, Allison; ENSINGER, Doris; PRESAS, Marisa (Eds.). *Investigating translation: selected papers from the 4th international congress on translation*, Barcelona, 1998. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2000.

*Martinsfontes paulista:* livraria. Disponível em: <<http://www.martinsfontespaulista.com.br>>. Acesso em: 12/09/2008.

MATTOS, Margareth. *Alice no país das maravilhas:* parecer 1. Disponível em: <[http://www.fnlij.org.br/principal.asp?texto=PNBE&arquivo=/pnbe/texto/alice\\_no\\_pais\\_das\\_maravilhas.htm](http://www.fnlij.org.br/principal.asp?texto=PNBE&arquivo=/pnbe/texto/alice_no_pais_das_maravilhas.htm)>. Acesso em: 15/09/2008.

MIGUEL, Sylvia. Os vários modos de expandir as letras. *Jornal da USP*, São Paulo, ano XVIII, n.636, mar./abr. 2003.

MIGUEZ, Fátima. *Alice no país das maravilhas.* Resenha. Disponível em: <<http://www.fatimamiguez.pro.br/resenhas/resenhaMEC13.htm>>. Acesso em: 18/02/2009.

MILTON, John. *O poder da tradução.* São Paulo: Ars Poética, 1993.

MOLINA, Flávio de Barros. *Tartarugas, cágados e jabutis.* Disponível em: <<http://www.zoologico.sp.gov.br/animaisdozoo/tartarugascj.htm>>. Acesso em: 14/10/2008.

NETTO, Cecílio Elias. Cantigas de ninar e melancolia. *A província*, Piracicaba, 7 out. 2008. Disponível em: <<http://www.aprovincia.com/padrao.aspx?texto.aspx?idContent=105535&idContentSection=74>>. Acesso em: 06/10/2008.

- NEUBERT, Albrecht. Theory and practice of translation studies revisited: 25 years of translator training in Europe. BEEBY, Allison; ENSINGER, Doris; PRESAS, Marisa (Eds.). *Investigating translation: selected papers from the 4th international congress on translation*, Barcelona, 1998. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2000.
- \_\_\_\_\_. Words and texts: which are translated? In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.
- NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. UK: Prentice Hall International LTD, 1988.
- NIDA, Eugene. Principles of correspondence. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.
- \_\_\_\_\_. The Role of Contexts in Translating. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.
- NINA, Cláudia. Alice: edição para adultos rediscute pedofilia. *JB Online*, Rio de Janeiro: Caderno Idéias, nov. 2001. Disponível em:  
<<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/11/23/joride20011123001.html>>. Acesso em: 19/02/2009.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation oriented text analysis*. 2. ed. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 10-20.
- Obra de Ana Maria Machado surpreende a própria autora*. Disponível em:  
<<http://www.atica.com.br/materias/?m=93>>. Acesso em: 27/11/2008.
- Observatório de imprensa*. Disponível em:  
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=482ASP012>>. Acesso em: 15/02/2009.
- O'CONNELL, Eithne. Translating for children. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.
- PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

- PAIXÃO, Fernando. *Pioneira e diferenciada*. Disponível em:  
<<http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=142>>. Acesso em: 12/10/2009.
- Paul Gauguin. Disponível em:  
<<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u382.jhtm>>. Acesso em: 17/09/2008.
- PAZ, Octávio. *Traducción: literatura y literalidad*. 3 ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- PEREIRA, Nilce Maria. *Alice no Brasil: traduções, adaptações, ilustrações*. 2003. 87 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Brincando com as palavras: a tradução dos trocadilhos em Alice in wonderland. *Todas as letras*, São Paulo, v.1, n.4, p. 69-80, 2002.
- Prefeitura de Belo Horizonte*. Disponível em:  
<<http://www.pbh.gov.br/cultura/joaodebarro/>>. Acesso em: 13/09/2008.
- Prêmio união latina de tradução especializada Brasil: câmara brasileira do livro*. Disponível em: <[http://dtil.unilat.org/premio\\_brasil/premio\\_2006.htm](http://dtil.unilat.org/premio_brasil/premio_2006.htm)>. Acesso em: 26/11/2008.
- Quem somos* – Coleção L&PM Pocket. Disponível em:  
<<http://www.lpmeditores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubsecaoID=919492>>. Acesso em: 15/09/2008.
- RABASSA, Gregory. *If this be treason: translation and its dyscontents, a memoir*. New York: New Directions, 2005. p. 3-9.
- Redes culturais*. Disponível em:  
<<http://www.redesculturais.com.br/agenda/index3.htm>>. Acesso em: 12/09/2008.
- RIOS, Dellano. Alice no país das traduções. *Diário do Nordeste*, Fortaleza: Caderno 3, mai. 2008. Disponível em:  
<<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=542271>>. Acesso em: 21/08/2008.
- ROBINSON, Douglas. *Translation and empire: postcolonial theories explained*. United Kingdom: St. Jerome Publishing, 1997b.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: a questão da equivalência. *ALFA – Revista de Lingüística*. v. 44, n.esp. São Paulo: UNESP, 2000.

- RÖHL, Ruth. Tradução literária e intertextualidade. In: BREZOLIN, Aduari; CERDEIRA, Cleide Maria (Orgs.). *Anais do II congresso ibero-americano de tradução e interpretação*. São Paulo do Brasil: Unibero, 2001.
- RÓNAI, Paulo. *Como aprendi o português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Editora Art Nova S.A., 1975.
- \_\_\_\_\_. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- SÁNDOR, Herve; HIGGINS, Ian. *Thinking French translation: a course in translation method: French to English*. 2. ed. London: Routledge, 2002. p. 124-128.
- SCHÄFFNER, Christina. Skopos theory. In: Mona Baker (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.
- SÉGUINOT, Candace. Translation theory, translating theory and the sentence. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.
- SHEPHERD, Anne. Overview of the Victorian Era. *History in focus*. Issue 1: The Victorian Era. Disponível em: <<http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Victorians/article.html>>. Acesso em: 31/03/2009.
- SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem theory. In: Mona Baker (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.
- SILVA, Fábio Porto. Globalização amplia mercado de trabalho para tradutor e intérprete. *Folha Online*, São Paulo: Folha de S. Paulo, abril 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u8890.shtml>>. Acesso em: 03/09/2008.
- SIMON, Sherry. Translating the will to knowledge: prefaces and Canadian literary politics. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.
- SNELL-HORNBY, Mary. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- SOUTHEY, Robert. *The old man's comforts and how he gained them*. Disponível em: <[http://poetry\\_pearls.tripod.com/ePoets/Carrol.htm](http://poetry_pearls.tripod.com/ePoets/Carrol.htm)>. Acesso em: 21/08/2008.

STRECKER, Marcos. Mercado de livro de bolso avança no país. *Folha online*, São Paulo: Ilustrada, out. 2007. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u333115.shtml>>. Acesso em: 17/02/2009.

TABAKOWSKA, Elzbieta. Linguistic polyphony as a problem in translation. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.

*The American heritage: dictionary of the English language*. 3 ed. Houghton Mifflin Company: Boston and New York, 1996.

*The big read*. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>>. Acesso em: 18/02/2009.

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

*The story of a Victorian genius*. Disponível em:  
<[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/73815.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/73815.stm)>. Acesso em: 18/02/2009.

*35 anos de idéias e aventuras*. Disponível em:  
<<http://www.lpmeditores.com.br/v3/site/default.asp?TroncoID=805133&secaoID=845253&SubSecaoID=384748>>. Acesso em: 13/09/2008.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995.

\_\_\_\_\_. How come the translation of a limerick can have four lines (or can it?). In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (Eds.). *Word, text, translation*. UK: Multilingual Matters LTD., 1999.

TYMOCZKO, Maria. Translation in oral tradition as a touchstone for translation theory and practice. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.

VANDERAUWERA, Ria. *Dutch novels translated into English: the transformation of a "minority" literature*. Amsterdam: Rodopi, 1985a.

\_\_\_\_\_. The response to translated literature. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985b.

VAN GORP, Hendrik. Translation and literary genre: the European picaresque novel in the 17th and 18th centuries. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

*Veja lista complete de livros infantis indicados por especialistas*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70169.shtml>>. Acesso em: 18/02/2009.

VENUTI, LAWRENCE. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. Strategies of translation. In: Mona Baker (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998.

VERMEER, Hans. Skopos and commission in translational action. Trad. Andrew Chesterman. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1996.

VIEIRA, Eryl Jr. Bom pro bolso, né? *Colunistas*, Vitória: Caderno atrações, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2006/janeiro/27/cadernoatracoes/colunistas/erly.asp>>. Acesso em: 17/02/2009.

WESTPHALEN, Flávia; BOFF, Nicole; GREGOSKI, Camila; GARCEZ, Pedro. *Os Tradutores de Alice e seus Propósitos*. Cadernos de Tradução, n.VIII, 2001. Disponível em: <<http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos8/flavia%20e%20cia.pdf>>. Acesso em: 04/06/2007.

WILLER, Claudio. Ivan Pinheiro Machado: a leitura no Brasil e os pockets da L&PM Editores. *Agulha: revista de cultura*, Fortaleza/São Paulo, n.65, set./out. 2008.

ZAHAR, Cristina. *Jorge Zahar: editor pioneiro*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa: 2004. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/cristinazahar.pdf>>. Acesso em: 19/09/2008.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Disponível em:  
 <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewPDFInterstitial/65/25>>.  
 Acesso em: 04/06/2007.

### 6.3 Obras consultadas

*About Alice Liddell*. Disponível em:  
 <<http://www.alice-in-wonderland.net/alice1e.html>>. Acesso em: 09/06/2008.

BASSNETT, Susan. Text types and power relations. In: TROSBORG, Anna (Ed.). *Text typology and translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1997.

BEEBY, Allison; ENSINGER, Doris; PRESAS, Marisa (Eds.). *Investigating translation: selected papers from the 4th international congress on translation*, Barcelona, 1998. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2000.

BERMAN, Antoine. Translation and the trials of the foreign. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.

BORGES, Ceura Farias. *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan: Diálogos e Inflexões sobre a Tradução de Ruth Rocha*. Curitiba: UFSC, 2004. Disponível em:  
 <<http://www.unigran.br/interletras/n2/arquivos/ceura.pdf>>. Acesso em: 05/06/2007.

BREZOLIN, Aداوري; CERDEIRA, Cleide Maria (Orgs.). *Anais do II congresso ibero-americano de tradução e interpretação*. São Paulo: Unibero, 2001.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. e adapt. Honorino Angelo de Marchi. Porto Alegre: Editora Edelbra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Edizione Cardedit. Blumenau, SC: Editora EKO, 1997.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Jorge Furtado; Liziane Kugland. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Nacional, 2005.

\_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Scipione, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Raquel Teles Yehezkel. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Tony Ross. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Summus Editorial, 1980.
- COHEN, Morton (Ed.). *The selected letters of Lewis Carroll*. New York: Pantheon Books, 1978.
- COLINA, Sonia. Contrastive rhetoric and text-typological conventions in translation teaching. *Target 9:2*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1997. p.335-353.
- EBRAHIMI, Berouz. *The polysystem theory: an approach to children's literature*. Disponível em: <http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php>. Acesso em: 20/05/2008.
- HOLMES, James. The name and nature of translation studies. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. v.1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEFEVERE, André. Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000.
- \_\_\_\_\_. Translation: its genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London and New York: Cassell, 1995.
- MATTOS, Delton de. *Cultura e tradutologia*. Brasília: Thesaurus, 1983.
- PYM, Anthony. *Method in translation history*. United Kingdom: St. Jerome Publishing, 1998.

ROBINSON, Douglas. *Becoming a translator: an accelerated course*. New York and London: Routledge, 1997a.

SAGER, Juan. Text types and translation. In: TROSBORG, Anna (Ed.). *Text typology and translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1997.

SKYVINGTON, William. *Lewis Carroll's descent from the Skeffington family*. Disponível em: <[http://william.skyvington.free.fr/carroll/carroll\\_genealogy.pdf](http://william.skyvington.free.fr/carroll/carroll_genealogy.pdf)>. Acesso em: 07/09/2008.

WEISSBROD, Rachel. Translation research in the framework of the Tel Aviv School of poetics and semiotics. *Meta*, v.43, n.1, 1998. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n1/004592ar.pdf>>. Acesso em: 18/06/2008.

#### **6.4 Entrevistas**

Ivan Pinheiro Machado, 04 de dezembro de 2008

Rosaura Eichenberg, 17 de setembro de 2008

Mariana Zahar, 02 de janeiro de 2009

Maria Luíza X. de A. Borges, 16 de dezembro de 2008

Ana Maria Machado, 10 de janeiro de 2009

# **Anexos**

## **Anexo A**

### **Entrevista com Ivan Pinheiro Machado**

#### **Questões recebidas por e-mail em 04/12/2008**

**1. Fale um pouco a respeito da criação da coleção de bolso “L&PM Pocket” e seus propósitos.**

A coleção L&PM POCKET foi criada em 1997, numa tentativa de sobreviver em um mercado que começava a ser invadido pelas multinacionais endinheiradas e por alianças entre grandes editoras altamente capitalizadas. Nós tínhamos a L&PM desde 1974 e sentíamos que nosso projeto original estava no fim, na medida em que não tínhamos capital para enfrentar as novas exigências de competitividade. Foi aí então que, baseado naquele velho pensamento “quem não tem dinheiro, tem que ter idéias” implantamos a coleção L&PM POCKET como um projeto prioritário com o objetivo de resgatar a imagem do livro de bolso no Brasil. Hoje, passados 11 anos, temos 800 títulos lançados, mais de 10 milhões de títulos vendidos e a liderança incontestada do segmento livro de bolso no país. Em mínimas palavras, o projeto L&PM POCKET se baseia em quatro pilares: qualidade e diversidade editorial, qualidade industrial (todos os livros são costurados e em papel de primeira categoria), logística total (distribuição em todo o país e explorando enormemente pontos de venda alternativos) e baixo custo para o consumidor.

**2. Por que lançar outra tradução de “Alice no País das Maravilhas” quando já existem traduções anteriores? Quais foram os objetivos por detrás dessa edição?**

Na verdade, um projeto revolucionário como o do livro de bolso de alto nível foi combatido desde o princípio pelas grandes editoras que viam nesta coleção um forte concorrente. Isto quer dizer que não conseguimos licenciar nenhuma das traduções existentes. A isto junta-se a idéia que tínhamos e temos de produzir sempre novas traduções de clássicos (há clássicos que tem traduções feitas nas décadas de 1910, 1920 e estão aí até hoje). Achamos que é importante que haja novas traduções de grandes clássicos, até mesmo porque nossa idéia é vender livros para os jovens. E isto pede sempre uma linguagem contemporânea. Veja o exemplo de Balzac; é um grande projeto já em andamento de retradução total da “Comédia Humana” (já publicamos 15 romances). Resumindo, a tradução é nova, primeiro porque não tivemos acesso às antigas e segundo porque há desde o projeto inicial da coleção esta idéia de retraduzir os clássicos dentro de uma perspectiva do século XXI.

**3. Qual era o público principal que se pretendia alcançar com essa tradução? Isso influenciou o *layout* da capa e a diagramação da tradução em geral?**

Quando decidimos por “Alice...” pretendíamos contemplar um público juvenil e tentar penetrar nas escolas. Esteve sempre entre os primeiros livros em que pensamos quando preparamos o projeto inicial de grandes clássicos. Eu sempre digo que o nosso projeto editorial pretende ser “polifônico”, ou seja, abrigar várias vozes. Isto inclui os grandes clássicos, os autores modernos, os transgressores, os quadrinhos, a literatura juvenil, os depoimentos jornalísticos, enfim, nós queremos ter uma coleção que contemple o leitor com uma razoável diversidade de segmentos, tendo em comum a qualidade editorial e industrial do nosso livro.

**4. Quais foram os requisitos para a escolha do tradutor? Porque uma tradutora (Rosaura Eichenberg) foi escolhida para traduzir o texto e outra (Ísis Alves) os poemas?**

Rosaura Eichenberg costumava trabalhar para a L&PM na época com bastante frequência. Seu retrospecto como tradutora foi analisado e decidimos por ela para traduzir este importante clássico. A questão dos poemas: esta foi uma decisão da própria Rosaura Eichenberg que escolheu, ela própria, a tradutora dos poemas. Creio que é pela complexidade de traduzir poesia; Rosaura julgou que Ísis teria mais experiência na tradução poética e poderia acrescentar qualidade à tradução.

**5. Qual foi o grau de intervenção da editora no trabalho do tradutor? A editora tem um projeto de tradução com as diretrizes que o tradutor deve seguir durante seu trabalho? Se tiver, em linhas gerais, qual é?**

A L&PM procura ter sempre o controle da sua produção editorial. Isto não significa interferência, mas, vigilância. Linha por linha, as traduções e originais brasileiros são revisados. Sempre estabelecemos um diálogo produtivo com nossos colaboradores no sentido de melhorar e aperfeiçoar, sem interferir na forma. Em poucas palavras; pelo nível de retaguarda cá na L&PM não há hipótese de “passar” uma tradução medíocre. Pelo seu nível de acompanhamento e de exigência a editora é sempre a única responsável por aquilo que publica.

**6. Como a editora sugere que os tradutores lidem com a tradução de nomes e referências culturais, como trocadilhos, alusões e paródias? Qual é a margem de liberdade do tradutor em relação a esses aspectos?**

Esta é uma questão sempre aberta e “pour cause”, polêmica. Recomendamos a adaptação de trocadilhos, alusões e paródias para o nosso idioma e meio cultural, quando a tradução literal fica sem sentido para o leitor brasileiro. Como grande exemplo de maestria neste campo eu cito as traduções de Millôr Fernandes na coleção Pocket: Hamlet, Reil Lear, A Megera domada e Alegres matronas de Windsor de Shakespeare e “Pigmaleão” de Bernard Shaw. O próprio tradutor estabelece, pela sua maestria e talento, os limites desta liberdade. Como eu disse

na pergunta anterior, cabe a editora estabelecer os limites quando a liberdade é demasiada, ou quando um tradutor iniciante acha que é Millôr Fernandes... Enfim, esta é uma questão complicada e tem muito a ver com o nosso trabalho, pois a melhor maneira de ter menos problemas é indicar um tradutor adequado para cada livro e para cada gênero. Um tradutor brilhante para filosofia pode ser medíocre para literatura e vice versa. Ou um grande tradutor de Lewis Carroll pode quebrar a cara com Hemingway ou Scott Fitzgerald. Muitas vezes erramos. E há casos aqui na editora de traduções pagas e não utilizadas. Justamente por aquilo a que me referi na pergunta anterior; a editora é a responsável pela qualidade da tradução.

## **Anexo B**

### **Entrevista com Rosaura Eichenberg**

#### **Questões recebidas por e-mail em 17/09/2008**

No dia 16 de setembro seis questões foram enviadas para a tradutora Rosaura Eichenberg da L&PM Pocket que preferiu responder às perguntas em texto corrido.

- 1. A obra “Alice no País das Maravilhas” já foi traduzida para o português, mas interessou-se em traduzi-la novamente. Por quê? Comente sobre a oportunidade de fazer outra tradução de “Alice no País das Maravilhas”.**
- 2. Fale um pouco sobre seu perfil técnico e acadêmico.**
- 3. A editora indicou um público específico a ser alcançado por essa tradução? Se sim, como isso influenciou seu trabalho?**
- 4. Qual foi sua margem de liberdade ao traduzir? A editora indicou diretrizes que deveriam ser seguidas?**
- 5. Como lida normalmente com a tradução de nomes? A editora indicou algum procedimento específico quanto a isso?**
- 6. Qual foi a estratégia geral adotada em relação à tradução de referências culturais, como trocadilhos, alusões e paródias, presentes na obra de Lewis Carroll? Houve interferência da editora em relação a esse aspecto da tradução?**

Oi,

Recebi o seu e-mail com as perguntas sobre a tradução do livro de Lewis Carroll, e agradeço a sua atenção e o seu empenho em realizar um trabalho sério. Quanto ao meu perfil profissional:

A minha formação foi concentrada no estudo das letras. Acabei o curso colegial numa high school de Washington D.C., onde estudei por um ano com uma bolsa de estudos do programa American Field Service. Depois cursei letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um estudo centrado em Português e Inglês. Mais tarde, fiz o mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa na UFRGS, e minha dissertação versou sobre João Guimarães Rosa. No final dos anos 60, admitida por um concurso realizado pela Editora Globo (a antiga Globo do Rio Grande do Sul), fiz algumas traduções para o Magazine de Ficção Científica. E realizei com dois outros colegas a tradução de um livro de

crítica literária de I.A. Richards, *Princípios de Crítica Literária*. Era o início de meus trabalhos de tradução, e como você deve imaginar, faltava-me a experiência que nesse trabalho é fundamental. Mudança de cidade, trabalho em outra área - houve um intervalo nesse desenvolvimento. Mas nos anos 70 e 80 tive o prazer de realizar algumas traduções muito prazerosas, fora do mercado de trabalho, que foram editadas por Cleber Teixeira na sua Editora Noa-Noa. São trabalhos que prezo muito: Uma Entrevista de Gauguin, Algumas Cartas de Emily Dickinson, um ensaio de W.H.Auden sobre as cartas de Van Gogh ao irmão, Algumas cartas e páginas do diário de Katherine Mansfield. E, por volta de 1985, passei a trabalhar realmente como tradutora profissional. Tenho feito traduções para várias editoras, principalmente para a Companhia das Letras. Trabalho para a L&PM e aceito fazer para essa editora traduções literárias. É que o meu contrato com a editora gaúcha tem geralmente um prazo muito elástico - não me sinto capaz de fazer traduções literárias no prazo apertado das outras editoras. E nem preciso lhe dizer que hoje, mesmo tendo quase cinquenta traduções publicadas, ainda me sinto uma iniciante. Toda tradução é para mim um grande desafio. O progresso é lento, mas não deixo de reconhecer que ele existe.

Bem, acho que respondo a quase todas as suas perguntas dizendo que a Editora L&PM não interferiu na tradução de “Alice no País das Maravilhas”. Eu tive toda a liberdade para realizar o trabalho. Respondo pela tradução.

Correndo o risco de lhe passar uma imagem pouco profissional, acho importante deixar bem claro o seguinte: “Alice no País das Maravilhas” foi o livro que mais me encantou em toda a minha vida. Quando a L&PM me ofereceu fazer a tradução, eu quase caí para trás. Não conseguia acreditar. E foi com toda a minha paixão pelo livro que aceitei fazer o trabalho. Eu não estava familiarizada com outras traduções da Alice, porque tinha lido o livro quase sempre em inglês. Apenas as canções e os diálogos de um disco da minha infância (acho que as canções eram do Braguinha) ressoavam forte na minha memória - e em português.

Bem, aceitei o desafio e o trabalho. E o meu único intuito foi tentar reproduzir em português o “país das maravilhas” que eu conhecera em inglês. Portanto, a editora não me deu nenhuma diretiva de tradução, nem me indicou um público-alvo. Li um ensaio sobre várias traduções da Alice, em que a autora dizia que era muito importante determinar para que público tinha sido feita a tradução. E senti um pouco de vontade de rir ao ver que ela não conseguia dizer a que público a minha tradução se dirigia. Por isso, fico contente de poder lhe dizer que não pensei nisso quando fiz o trabalho. As falhas são minhas, afasto essa possibilidade de desculpa. Aliás, apesar de não ser versada em literatura infantil, acho que os grandes autores de livros infantis não escrevem para “crianças” (quero dizer, com alguma condescendência para com um intelecto ainda não de todo desenvolvido). Acho que escrevem em pé de igualdade. Pelo menos, Lewis Carroll escreveu assim.

Um dos grandes desafios eram os pequenos poemas e seu nonsense. Por isso, pedi ajuda a uma amiga minha que mora em Lisboa, Isis Alves. Foi ela quem traduziu as rimas, como está indicado nos créditos do livro. Fizemos o trabalho da seguinte maneira: eu fazia uma primeira tradução, ela elaborava os versos em cima do que eu tinha feito. O seu talento com as palavras é muito grande, e nos divertimos muito fazendo o trabalho por meio de e-mails. Só

fiquei chateada, porque no final, já premida pelo prazo de entrega, resolvi cuidar da métrica dos versos, que a Isis deixara mais frouxa. Não sei se fiz bem, porque talvez tenha estragado um pouco o seu belo trabalho. E foi a Isis quem me deu uma dica muito importante para a tradução deste e de outros livros. Tenho em casa duas traduções da Alice: a de Sebastião Uchoa Leite e outra de um português (procurei o livro para lhe dar o nome do tradutor, mas não o encontrei - devo ter emprestado a obra). A Isis me disse: esquece as outras traduções, faz o teu trabalho, e só no final, se quiseres, verifica alguma dúvida. Um conselho valioso.

Quanto aos trocadilhos, paródias e alusões, devo lhe dizer que é bem possível que o meu trabalho careça de erudição. Tenho várias edições da Alice em inglês, inclusive a anotada, além de obras e textos a seu respeito. Mas a obra é realmente excepcional, e o nosso conhecimento sempre parece aquém do satisfatório. Os trocadilhos me deram muito trabalho e dor de cabeça. Nesse ponto, a minha amiga não me ajudou. Ainda lembro que ela me sugeriu abrir nota e explicar o sentido do trocadilho. Imagina, seria renunciar à tradução do livro. Mas acho quase impossível reproduzir trocadilhos (ainda mais de Lewis Carroll) sem perder toda a graça da expressão. A solução será sempre aproximada. Procurei que soassem naturais, mas... Num dos casos, a solução foi encontrada à minha revelia. Num dos últimos poemas, a Isis tinha empregado a palavra “fanico” para chilique, ataque de fúria. A palavra me pareceu estranha, fui ao dicionário e descobri que tinha dois sentidos: chilique e fragmentos ou migalhas. Com isso, o rei podia fazer o seu trocadilho, mesmo sem a graça dos dois sentidos de “fit”. A solução não me satisfez, porque não é natural, mas era muito complicado naquele momento (final do trabalho) mexer no texto do poema.

Quanto à tradução de nomes, mantenho em geral os nomes em inglês. Apesar de essa tradução ter sido uma grande aventura para mim, um trabalho que me marcou muito, não tenho voltado ao texto. Outro dia, por acaso, fui procurar um dado que queria lembrar, e descobri que tinha traduzido “dormouse” como “arganaz”. Achei muito estranho, mas quando vi o retrato do bichinho na internet e descobri que os arganazes são citados na Bíblia, fiquei mais aliviada, apesar de arganaz não lembrar dormir. Para falar a verdade, acho que volto pouco ao texto, porque há tanta coisa que poderia ser diferente. Naquele disco da minha infância (acho que era nesse disco), a rainha gritava “Cortem-lhe a cabeça!”. Esse “lhe” soava estranho, aumentava o tom agressivo. Eu decidi traduzir “Cortem a cabeça dele!” por ser mais como a gente fala. Mas não sei. Talvez fosse melhor ter deixado a forma que ouvi em criança.

Espero ter dado uma resposta às suas perguntas. Perdi algum tempo de trabalho, mas fiz questão de lhe dizer que a minha tradução não foi feita para um público específico, nem seguindo diretivas da editora. Foi apenas uma tentativa de reproduzir um pouco do “Wonder” que Lewis Carroll me fez experimentar esses anos todos. Espero que avalie o trabalho a partir dessa perspectiva. E, sabendo das minhas dificuldades, só posso lhe pedir, com as palavras de Emily Dickinson – “Judge tenderly - of me”.

Rosaura

## **Anexo C**

### **Entrevista com Mariana Zahar**

#### **Depoimento**

Em depoimento por telefone, no dia 02 de janeiro de 2009, Mariana Zahar, editora da Jorge Zahar Editor, me esclareceu algumas dúvidas a respeito da tradução de “Alice: edição comentada”. Ao invés de responder às questões da entrevista via e-mail, Zahar preferiu tecer comentários gerais sobre o assunto.

#### **A respeito da tradução de “Alice: edição comentada”:**

Posso te dizer que Alice foi um projeto muito diferente, né? Foi o embrião de uma linha nova, né? Sempre foi um livro pelo qual fui apaixonada desde criança e quando eu vi essa edição, né, anotada da Norton pelo Martin Gardner, que era um autor que eu conhecia muito, falavam bem, falei, eu acho que tem mercado no Brasil, não tem uma edição da Alice, só tinham edições, né? A maioria das edições, 99% delas, eram edições condensadas, integral, a única que tinha era uma tradução, enfim, bastante modernista, e não era exatamente, né, um livro que dava para ler assim [...] e enfim, todos os mistérios do livro continuavam não desvendados [...] então eu falei ó, eu acho que tem aí um caminho [...] e foi assim que a gente se aventurou, a gente nunca tinha feito, na verdade, a gente não fazia ficção até então. É... continuamos fazendo um pouco, a gente faz mesmo, né, com regularidade a série de clássicos anotados que a Alice, né, deu início. É...fora com a questão das notas, né? Quer dizer, as notas são parte, em termos de lauda, é quase metade do livro [...], né, da Alice. Então, e elas tinham uma importância, né, enfim, teórica e uma importância para a compreensão do texto muito grande, então a gente optou por escolher uma tradutora que pudesse lidar bem com as duas coisas [...] porque não foi uma tradução tão literária, né? E, assim, porque ela ia ter que dar conta de várias, né, de várias coisas que a nota trazia que fazia com que ela tivesse que mudar uma opção da tradução para poder fazer sentido a nota e, enfim. Então, foi uma tradução, bom, muito trabalhosa, mas foi essa a nossa opção pela Maria Luiza que na verdade também não é uma tradutora tão conhecida por fazer ficção, né? É muito conhecida, na área, né, de ciências [...] então também a gente achou que ela ia dá conta bastante bem das notas que vinham da edição da Norton. Então enfim, foi assim que começou e deu super certo, né? [...] Está a dez anos no catálogo e iniciou uma série, então, a gente começou com Alice e, depois, fez alguns contos de fada da edição anotada, o Sherlock Holmes, que já tá no quinto volume, e agora acabamos de lançar o Conde de Monte Cristo. Foi a primeira edição anotada que a gente fez no Brasil, né, fez no Brasil no sentido das notas, toda elaboração foi aqui, né?

### **Quanto ao público previsto:**

Olha, para falar a verdade, eu tinha a sensação de que era um público bem amplo. A gente sabia que tinha um público óbvio, né, que Alice é um símbolo do imaginário de todo mundo, então, por exemplo, o pai que compra para o filho, né [...] especialmente por ser uma edição anotada [...] Mas a gente encontrou um público enorme também de teatro, é incrível a quantidade de peças que já pediram autorização para usar o texto. É...um público enorme do pessoal de ciência, pela característica, né, das anotações que trazem à tona todo o, todo o ideal mesmo do Lewis Carroll matemático [...] não é uma edição para criança, né?

### **Direcionamento da editora em relação ao trabalho da tradutora:**

Não, não. Óbvio que é uma, foi um trabalho que a gente, é a adaptação da tradução pras notas, muitas vezes era, foi bem difícil, sabe? É...porque não eram notas simplesmente, 'ah, *butter* em inglês quer dizer manteiga', sabe? Em geral, tinha sempre um jogo lógico de palavras e muitas vezes a gente, enfim, óbvio sentou e falou ó, eu acho que assim fica melhor. Mas não tinha muito uma direção para esse lado. Naturalmente, já não seria uma edição infantil, né? [...]

Depende bastante do tipo de livro, né? Que nem eu tava falando, um livro de filosofia, você tem, óbvio, ele [o tradutor] tem, né, um pouco de liberdade no sentido de adaptar a língua, né, porque a tradução não é simplesmente passar de uma língua para outra. Você tem que encontrar a linguagem, não é fácil, e tal. Agora, obviamente os termos técnicos de filosofia, né, quer dizer essa parte, né, complica muito o não ficção. Você tem umas amarras na hora [...] até as próprias nomenclaturas das áreas [...]

Mas para a gente realmente, quer dizer, enfim, ficamos surpresos com o tipo de venda, vende bem até hoje, mas o que eu acho além de tudo mais bacana é que ele iniciou uma série nova realmente, né? Na verdade, você tem poucas edições anotadas disponíveis no Brasil e esse ano, por exemplo, quando a gente lançou o Conde de Monte Cristo, que a gente acabou de lançar, eu confesso que eu fiquei super orgulhosa porque realmente, né, é legal você começar traduzindo, ou seja, pegando material que vem pronto, né, lá de fora e depois a gente desenvolver o nosso [...]

## Anexo D

### Entrevista com Maria Luiza X. de A. Borges

#### Questões recebidas por e-mail em 16/12/2008

- 1. A obra “Alice no País das Maravilhas” já foi traduzida para o português, mas você interessou-se em traduzi-la novamente. Por quê? Comente sobre a oportunidade de fazer outra tradução de “Alice no País das Maravilhas”.**

Fui convidada pela editora a fazer essa tradução. Aceitei o convite porque acredito que *Alice* comporta um sem-número de traduções (a minha certamente não será a última) e porque representava um desafio. Com seus muitos trocadilhos, jogos de palavras, rimas, poemas, *Alice* é um bom exemplo de que tradução literária, a rigor, não existe. O que fazemos é tentar recriar uma aproximação da obra em outra língua.

- 2. Fale um pouco sobre seu perfil técnico e acadêmico?**

Sou psicóloga, com mestrado em psicologia clínica. Estudei línguas (mais francês do que inglês e de maneira irregular), mas sou autodidata como tradutora. Diga-se de passagem que, a meu ver, uma credencial fundamental para o tradutor, e com frequência negligenciada, é um conhecimento firme de português. Nossa ferramenta fundamental é a nossa língua. É com ela que devemos ser capazes das proezas que a tradução exige. E essa ferramenta, é sobretudo lendo que a adquirimos.

Agora tenho também, como parte de meu aprendizado, o fato de já ter traduzido cerca de 150 livros. Continuo aprendendo e cada livro é uma aventura.

- 3. A editora indicou um público específico a ser alcançado por essa tradução? Se sim, como isso influenciou seu trabalho?**

Não, porque se tratou de uma adaptação, mas de uma tradução. Assim como não há público específico para *Alice*, o original (segundo creio), tampouco tive em mente qualquer público específico ao fazer a tradução. Acredito que a tradução, como o original, admite muitas leituras, por públicos de todas as idades. Já as notas do Gardner são mais voltadas para o leitor adulto.

- 4. Qual foi sua margem de liberdade ao traduzir? A editora indicou diretrizes que deveriam ser seguidas?**

Tive total liberdade. Isso não significa, porém, que a revisão contratada pela editora não tenha introduzido pequenas alterações no meu texto. Só as vi quando o livro foi publicado, e certamente nem percebi muitas delas.

**5. Como lida normalmente com a tradução de nomes? A editora indicou algum procedimento específico quanto a isso?**

Normalmente não traduzo nomes. No caso de *Alice*, o problema não se colocou. Evidentemente eu não poderia me referir ao Chapeleiro ou à Lebre de Março em inglês...

**6. Qual foi a estratégia geral adotada em relação à tradução de referências culturais, como trocadilhos, alusões e paródias, presentes na obra de Lewis Carroll? Houve interferência da editora em relação a esse aspecto da tradução?**

Bem, a resposta para esta pergunta é minha própria tradução; ali você centenas de exemplos. A tentativa foi sempre chegar o mais perto possível, se não da letra, pelo menos do espírito do original. A editora não fez nenhuma interferência *a priori*, mas, ao receber o livro pronto, deparei, como mencionei acima, com alterações (poucas) introduzidas pela revisão. Quanto às referências culturais, sendo esta uma edição anotada, praticamente todas são explicadas pelo Martin Gardner.

Você não menciona os muitos versinhos e poemas rimados, que estiveram entre as maiores dificuldades. Por vezes, pequenas alterações introduzidas pela revisão quebraram o pé dos “meus” versos, para minha tristeza.

Aliás, há um fato interessante. Minha tradução do *Pargarávio* foi alterada, mas ficou um registro da forma original. Veja na p. 143. Na minha tradução, a última linha da primeira estrofe era “E as graverdugas estriguilavam fientes” e foi mudada para “E os porverdidos estriguilavam fientes”. Curiosamente, porém, se você ler a primeira versão da estrofe [5º §] num espelho, verá o último verso como eu o escrevi...

Foi preciso mudar também a explicação dada por Humpty Dumpty na p. 207. Assim, onde eu pus “E as ‘graverdugas’?” A resposta original era: “Bem, ‘graverdugas’ são tartarugas verdes, velhíssimas e sisudas” e não “porcos verdes que perderam o caminho”, como se lê no livro.

Depois dessa experiência, passei a pedir para ver o trabalho do copidesque no caso de traduções literárias. É o que tenho feito com os vários volumes de Sherlock Holmes que a Jorge Zahar está lançando. Com tradutor e revisor se consultado e se entendendo, o resultado é certamente melhor.

Espero ter respondido suas dúvidas a contento.

## Anexo E

### Entrevista com Ana Maria Machado

#### Questões recebidas por e-mail em 10/01/2009

- 1. A obra “Alice no País das Maravilhas” já foi traduzida para o português, mas interessou-se em traduzi-la novamente. Por quê? Comente sobre a oportunidade de fazer outra tradução de “Alice no País das Maravilhas”.**

*Alice* é um livro fascinante, um de meus preferidos e há muito tempo eu o leio e releio. Tenho em minha casa uma prateleira cheia de diferentes edições comentadas do mesmo, livros de e sobre Carroll, etc. Na década de 70, eu publicara um estudo no suplemento literário do Jornal do Brasil (infelizmente, acho que o perdi, mas na coleção micro filmada da Biblioteca Nacional você pode encontrar), intitulado *Alice traduzida: do nonsense à insensatez*, em que analisava as traduções existentes. Procurei fazê-lo com elegância, mas fato é que nenhuma me satisfazia (ainda não saíra a do Sebastião Uchoa Leite, que me parece primorosa), pois em geral ignoravam as questões de lógica e linguagem levantadas pelo autor. E a linguagem é, no livro, um personagem tão fundamental quanto à própria Alice. Então, quando a editora me sugeriu que traduzisse Alice, fiquei contente com a oportunidade e instigada pelo desafio. Pedi duas coisas, que me foram asseguradas: liberdade total e prazo ilimitado. Não queria ter de me submeter a nada, nem mesmo ao calendário de um programa de publicações, com data para entregar etc. Não lembro quanto tempo levei, mas foi o necessário.

- 2. Fale um pouco sobre seu perfil técnico e acadêmico.**

Não sei muito bem o que você quer, além de dados curriculares. Mas vamos lá. Tenho experiência de tradução (sobretudo do inglês) há muitos anos, traduzo profissionalmente desde a década de 60, com dezenas de trabalhos publicados, primeiro com nome de solteira (Ana Maria de Souza Martins ou Ana Maria Martins) e depois já com sobrenome de casada. Meu conhecimento do inglês não vem só de ter estudado 7 anos na Cultura Inglesa (tenho o diploma de Proficiency da Universidade de Cambridge), ter dado aula de inglês durante anos, mas também de ter morado na Inglaterra três anos, trabalhado na BBC, dado aula em Oxford. Meu domínio do português, língua para a qual traduzo? E de nossa literatura? Bom, sou membro da Academia Brasileira de Letras. Dei aulas de português em vários colégios e de Literatura Brasileira e de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ. Dei aulas de língua portuguesa na Sorbonne. Na mesma URFJ comecei com Afrânio Coutinho minha tese de doutorado, que fui acabar no exílio em Paris, sob a orientação de Roland Barthes, em Semiologia e Lingüística.

**3. A editora indicou um público específico a ser alcançado por essa tradução? Se sim, como isso influenciou seu trabalho?**

Não precisava. Eu sabia que a obra ia sair numa coleção chamada “Eu leio”, destinada a dar ao público escolar o primeiro contato com grandes escritores, por meio da versão integral de uma de suas obras. Logo, não era uma tradução destinada ao deleite erudito de estudiosos adultos, com espaço para montes de comentários, anotações e notas ao pé de página. Destinava-se a uma leitura fluente. Optei de saída pelo achei que faltava entre nós: uma versão integral que tentasse preservar o ludismo lógico e lingüístico do original, num tom algo coloquial e oralizante como o de Carroll para seus leitores ingleses de sua época, e procurasse trazer essa experiência de leitura, de uma forma acessível, a crianças e adolescentes brasileiros de hoje, escolarizados, com alguma fluência leitora. Ou seja, desde o início resolvi trabalhar com trocadilhos, paródias, alusões e outros recursos desse tipo, abundantes no original, e, na quase totalidade dos casos, inexistentes nas traduções brasileiras então encontradas e destinadas às crianças.

**4. Qual foi sua margem de liberdade ao traduzir? A editora indicou diretrizes que deveriam ser seguidas?**

Como já disse, minha liberdade foi total. A editora não interferiu em nada. Meus limites eram os que eu mesma me apontava, sobre a extensão do acervo de referências de um leitor brasileiro infanto-juvenil médio, na segunda metade do século XX. Quer dizer: além das dificuldades inerentes a toda tradução, em encontrar equivalências aceitáveis na passagem de um idioma para outro, eu só podia me mover dentro de um território restrito na questão da intertextualidade. Mas ou aceitava esse desafio (que era o que eu queria), ou teria que fazer como os que me precederam e deixar de lado os jogos lingüísticos e as alusões culturais, empobrecendo um original tão rico e tão denso (e então, não teria sentido fazer mais uma versão).

**5. Como normalmente lida com a tradução de nomes? A editora indicou algum procedimento específico quanto a isso?**

Primeiro, repito: a editora não deu palpite. Traduzir nomes é sempre uma das grandes dificuldades num trabalho desse tipo. Ainda mais quando a obra já gerou uma produção de cultura de massa que consagrou certos nomes. (No caso do Peter Pan, por exemplo, outra instância parecida, personagens como Capitão Gancho, Barrica ou Sininho só poderiam ter seus nomes mudados depois do filme de Disney se houvesse alguma razão poderosíssima, e não havia. Mas criei alguns que me alegraram, para os meninos perdidos -- como Piuí e Deleve). No caso de Alice, não havia motivo para procurar alternativas para o Coelho Branco, o Chapeleiro Maluco ou a Lebre de Março. Mas achei que um camundongo dorminhoco e sonolento chamado Dormouse, que nem tinha nome no filme, bem podia virar Dormundongo. É claro que *Alice* deixa de ter qualquer referencia oculta a *Elle is* ou *L is* (com esse L que tanto retoma o sobrenome de Alice Liddell quanto o prenome de Lewis Carrol) em português, e *Dodo* deixa de aludir à gagueira do Reverendo Charles Do-Dodgson e seu apelido em

Oxford (onde havia um dodô empalhado). Certas perdas são inevitáveis. Mas algumas podem ser contornadas – como tentei fazer com o nome de Teco, o lagartinho que voa pela chaminé após levar um teco.

6. **Qual foi a estratégia geral adotada em relação à tradução de referências culturais, como trocadilhos, alusões e paródias, presentes na obra de Lewis Carroll? Houve interferência por parte da editora em relação a esse aspecto da tradução?**
7. **Os poemas parodiados pela personagem de Alice foram substituídos por canções e poemas conhecidos no Brasil. Como foi feita a escolha desses poemas e canções?**

6 e 7. Acho que já vim respondendo a essas perguntas nos outros itens. Procurei trabalhar sobre poemas e canções que fazem parte de um acervo mínimo comum da infância brasileira, seja do folclore, seja do repertório escolar – como era o caso do original, em relação a um acervo vitoriano. Coisas que as crianças sabiam de cor ou, pelo menos, reconheciam com facilidade. Nos casos em que Carroll parodiava o som dos versos, fiz o mesmo (como na *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, pag. 107). Quando o jogo dele era mais com conceitos, segui suas linhas mestras (como em *A casa*, de Vinícius de Moraes, p. 53 ou na marchinha da *Jardineira*, pag. 103). Mas na maioria das vezes, acompanhei seus passos misturando os dois procedimentos (como em *Meu limão, meu limoeiro*, pag. 75 ou nas cantigas de ninar da página 64). No jogo do poema da página 36, além de manter uma métrica que permitisse a forma visual daquela arrumação gráfica e tivesse o mesmo assunto, precise também encontrar equivalentes que associassem uma narrativa (*tale*) e um rabo (*tail*), recorrendo a de cabo a rabo, *rabiscar* e *enrabichada*, em meio a uma conversa que é uma profusão de trocadilhos. Na quadrilha das lagostas e no encontro com a tartaruga, a paródia é outra: ao universo escolar e seus estereótipos, a partir do som aproximado das palavras que a ele se referem. Daí a necessidade de construir as alusões com outros recursos. Enfim, fui dançando conforme a música que ele tocava. Mas as soluções são minhas, a editora não se meteu, limitando-se a aceitar e aplaudir no final (se em algum ponto quis vaiar, ficou calada). Evidentemente, tanto eu como eles não temos a menor pretensão de ter feito nada definitivo. Muito pelo contrário, só quisemos oferecer ao leitor um aperitivo, um gostinho das maravilhas que pode haver num texto como esse. Por enquanto, explorando as belezas e sorrisos ao seu alcance. Em seguida, deixando uma indicação de que um livro desses é tão rico que merece revisitas – a serem feitas mais adiante, em outras leituras, outras traduções ou até no original por quem puder, quem sabe? Mas minha intenção era compartilhar com o primeiro leitor brasileiro uma amostra de como existe tanta coisa nesse livro, tanto a descobrir, de maneira divertida. E evitar os riscos de uma tradução que se limitasse a contar literalmente uma história – o que, nesse caso, a deixa sem sentido em muitos casos, transformando-a numa coisa meio angustiante e aflitiva, o que tem afastado tantos leitores brasileiros dessa experiência estética incomparável que é *sacar* uma obra desse porte.

Anexo F



Anexo G

LEWIS CARROLL

Alice

EDIÇÃO COMENTADA



*Aventuras de Alice no País das Maravilhas*



*Através do Espelho*



*ilustrações originais*

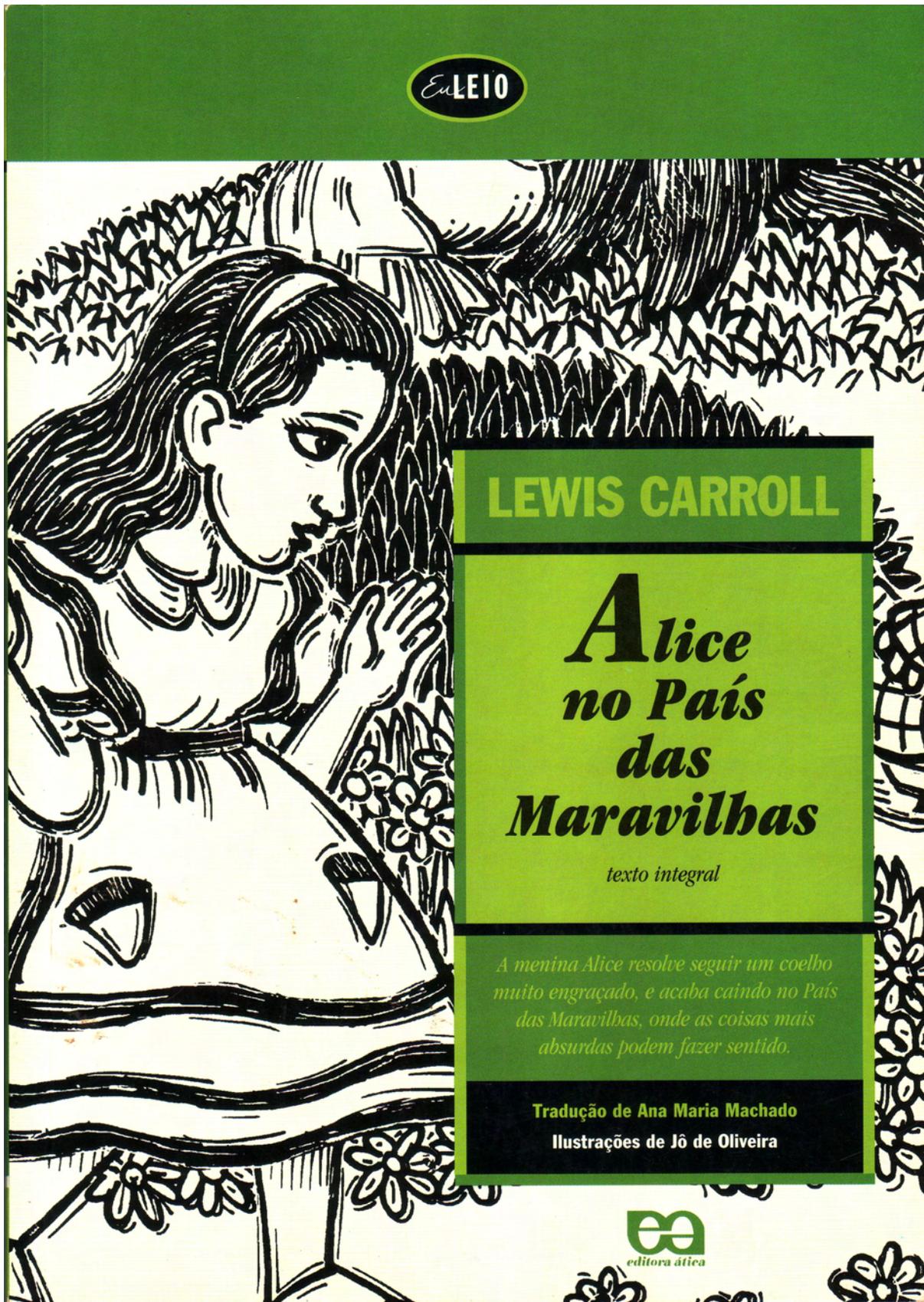
**JOHN TENNIEL**

*introdução e notas*

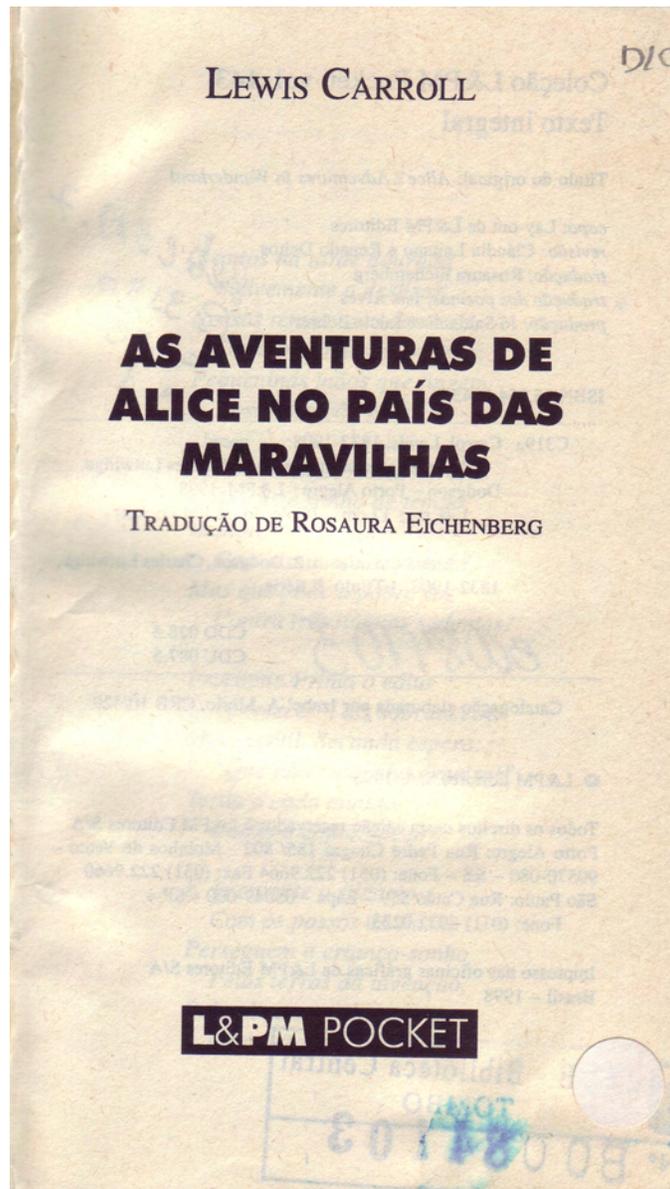
**MARTIN GARDNER**

JORGE ZAHAR EDITOR

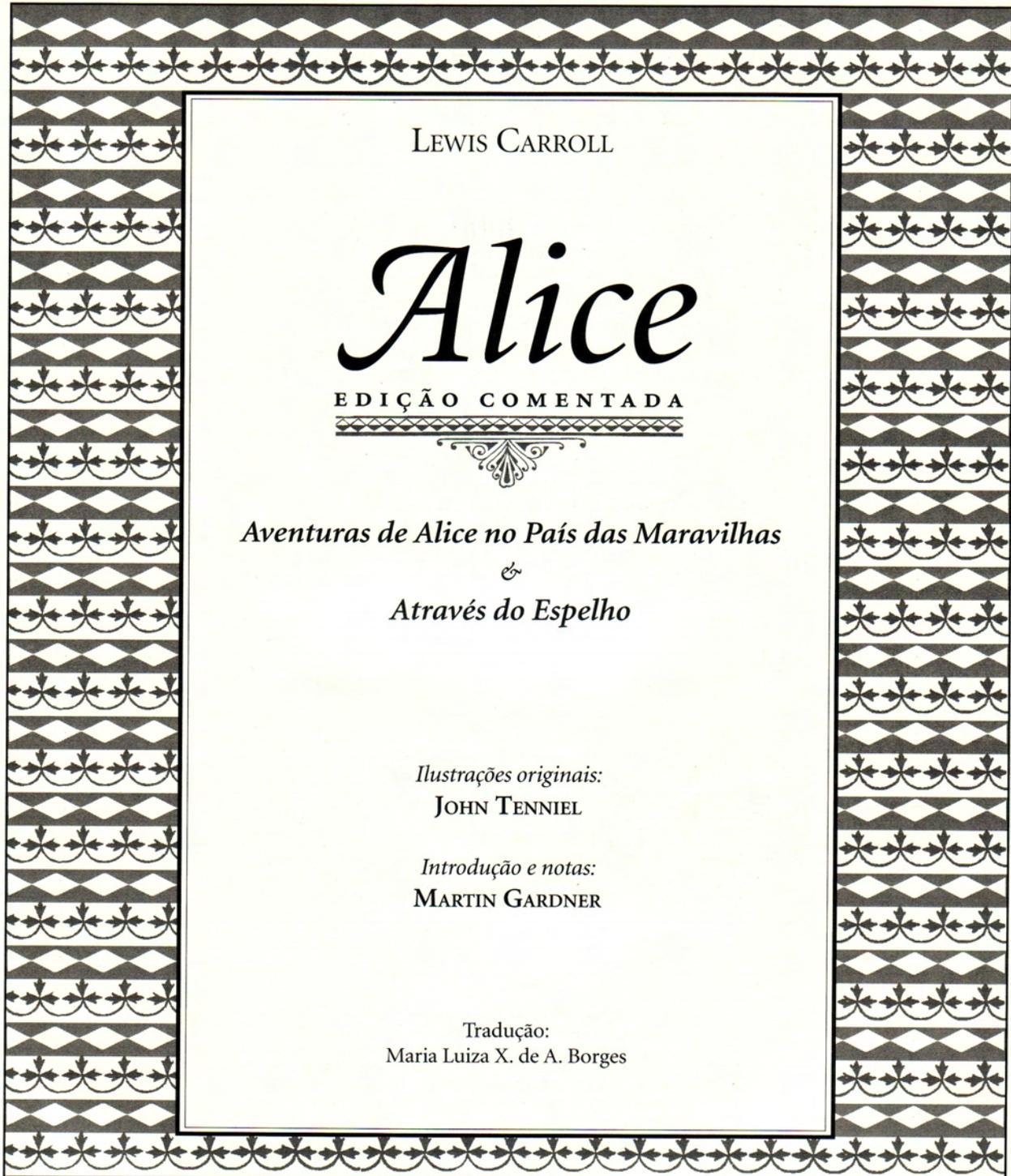
## Anexo H



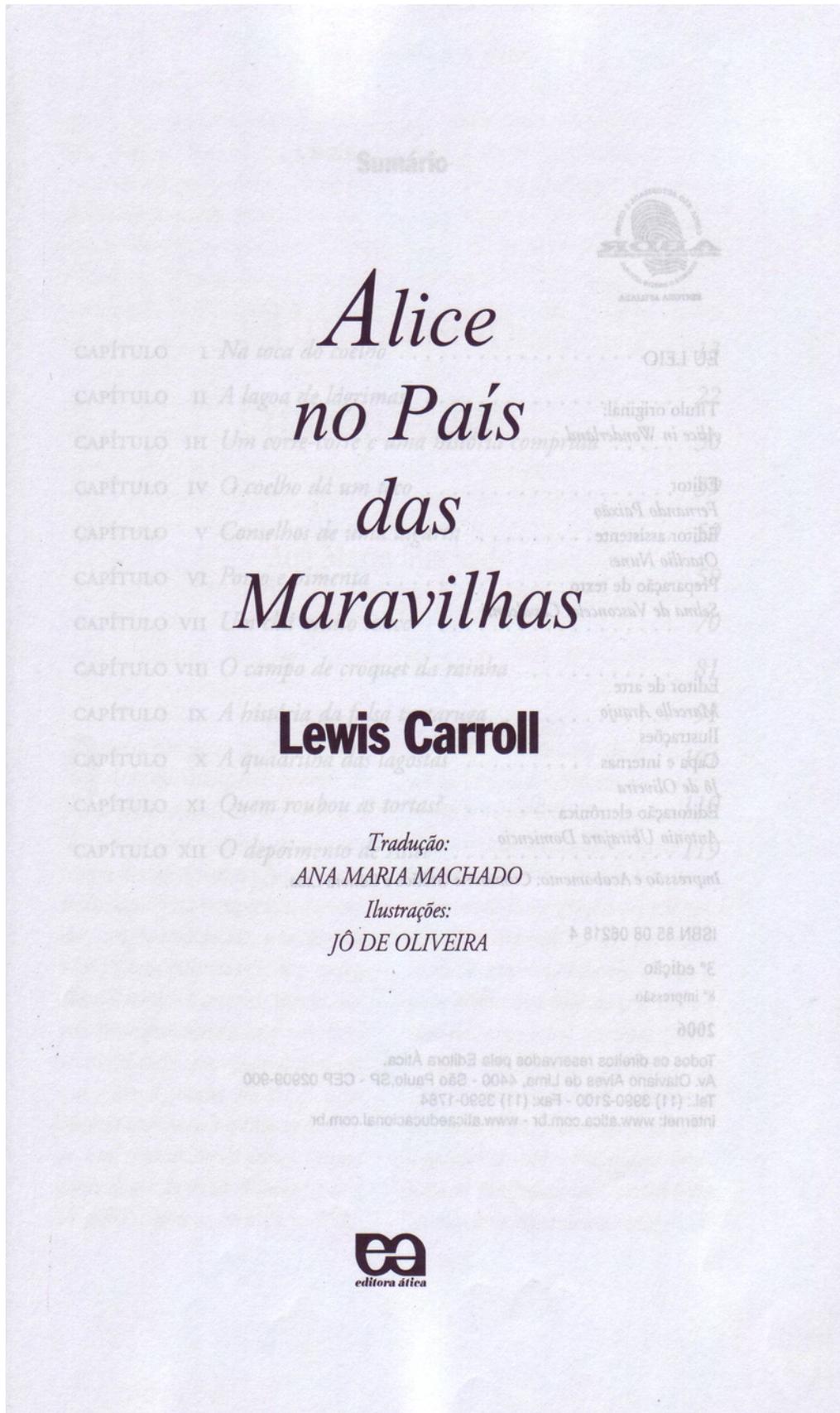
Anexo I



Anexo J  
Folha de rosto Jorge Zahar Editor



## Anexo K



## Anexo L

### O mais estranho e fascinante livro para crianças (só para crianças?)

Charles Lutwidge Dodgson – mais conhecido como Lewis Carroll – nasceu em 27 de janeiro de 1832 em Daresbury, Inglaterra, e morreu em Guildford, Inglaterra, a 14 de janeiro de 1898. Seu nome está inscrito na história de literatura mundial por ser o autor de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, o mais estranho e fascinante livro para crianças jamais escrito.

Filho de um pastor anglicano, Lewis Carroll tinha dez irmãos e cresceu num ambiente onde aprendeu a contar histórias e cuidar e distrair crianças. Apaixonado por matemática e fotografia, foi nomeado professor de matemática em Oxford em 1861. Como fotógrafo amador, fotografava invariavelmente meninas entre 8 e 12 anos de idade. Sua obra-prima é fruto de uma história que narrou a Alice Liddle (então com 4 anos), amiga de suas irmãs. Seu primeiro livro, no entanto, é *A Syllabus of Plane Algebraical Geometry*, um tratado de matemática escrito em 1860.

Por sugestão do escritor Henry Kingsley, o livro foi publicado em 1865 sem ser especificado se era para adultos ou crianças. Foi um sucesso fulminante. Em 1871, publicou a seqüência, que seria *Alice no País dos Espelhos*. Religioso, professor, pesquisador sério, Lewis Carrol escreveu várias livros, entre poemas, ensaios científicos, textos técnicos e de ficção juvenil.

**TEXTO INTEGRAL**

**L&PM POCKET**

Procure nas últimas páginas  
deste livro os lançamentos  
da Coleção L&PM Pocket

15708

ISBN - 85-2



9 788525 140943

## Anexo M

# Alice

EDIÇÃO COMENTADA

O leitor brasileiro tem agora nas mãos a edição definitiva de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho* com suas ilustrações originais, obras-primas de Lewis Carroll que podem faltar nas bibliotecas, escolas e, naturalmente, em sua casa.

As notas de Martin Gardner – um dos maiores especialistas em Carroll – dão sentido a passagens nunca antes elucidadas, esclarecendo trocadilhos de época, enigmas lógicos e referências à vida pessoal do autor, além de tornarem possível uma tradução mais próxima da versão original: uma revolução nas interpretações das histórias de Alice, proporcionando a crianças e adultos do século XXI o caminho perfeito para penetrar no País das Maravilhas e no mundo invertido do Espelho. Cortem a cabeça de quem ficar de fora desta!



#### INCLUI:

- Centenas de notas de Martin Gardner que comentam e esclarecem artifícios literários, estruturas narrativas, enigmas lógicos e passagens obscuras
- Todas as ilustrações originais de John Tenniel, além de esboços recém-descobertos
- Introdução situando Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho no contexto da Inglaterra vitoriana
- Bibliografia da obra de Lewis Carroll, enriquecida com edições em português
- Filmografia, com todos os filmes já produzidos sobre Alice...

#### ...E MAIS:

- episódio inédito de Através do Espelho: "O Marimbondo de Peruca"

"No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás do Coelho Branco, caindo...

caindo...

caindo..."

...direto na sua estante!

Centro Universitário de Brasília - UNICEUB  
Biblioteca Reitor João Herculino

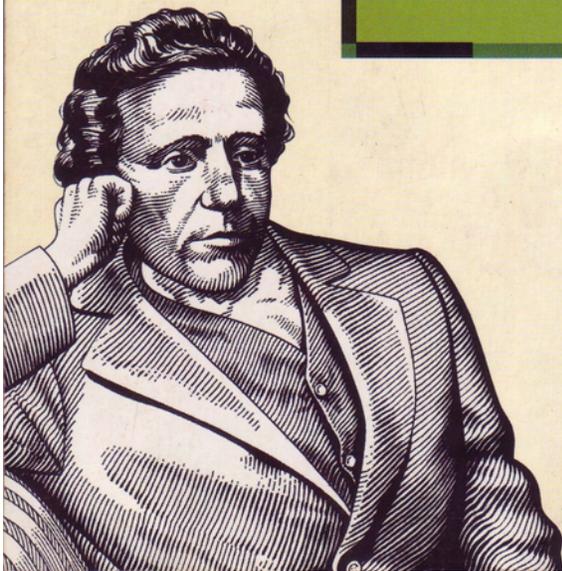


B0172466



**Anexo N**

**E**ste livro foi escrito em 1862 para ser dado como presente de Natal a uma menina chamada Alice. O autor, Charles Dodgson (que adotou o pseudônimo Lewis Carroll, pelo qual se tornou famoso), era um professor de matemática fascinado pela lógica, e escreveu uma história repleta de brincadeiras com o sentido das palavras — e das coisas. Nesta edição, as originais soluções encontradas pela tradutora Ana Maria Machado e as ilustrações de Jô de Oliveira, inspiradas na xilogravura usada nos cordéis, dão um sabor bem brasileiro a Alice no País das Maravilhas, uma história que há um século diverte leitores de todas as idades.



LEWIS CARROLL

ISBN 85-08-06218-4



9 788508 062188