

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**ALICE NO PAÍS DA TRADUÇÃO:**  
**o que líamos e o que lemos**

**Elisama Hellen Vidal Souza**

**JUIZ DE FORA**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**ALICE NO PAÍS DA TRADUÇÃO:**

**o que líamos e o que lemos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras-Tradução.

Orientadora: Profa. Pós-Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda

**JUIZ DE FORA**

**2016**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Pós-Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda – Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 29/02/2016

Nota: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, pelo amor e carinho que têm me dedicado, pelo apoio e pela motivação que têm me dado e, especialmente, por terem estado ao meu lado durante esta jornada.

Não poderia deixar de agradecer também ao meu querido e amado Victor, por sempre ter acreditado em mim e me incentivado a ir mais longe, por todas as reclamações que ele teve que ouvir, mas também por todos os sábios conselhos e por sua infinita paciência.

Um obrigada, mais do que especial, à Professora Patrícia Fabiane, que, além de estimada professora, foi a orientadora perfeita, tendo me ajudado desde a elaboração do projeto de pesquisa até a finalização deste trabalho, sempre muito atenciosa e responsável.

Gostaria de agradecer às professoras Sandra Almeida e Carolina Magaldi, que também contribuíram para minha formação como tradutora, pela dedicação e instrução que recebi de vocês.

Não poderia me esquecer daquelas que trilharam este caminho junto a mim. Agradeço às minhas colegas de turma, por todos os momentos que dividimos, pelos problemas, experiências e ideias que compartilhamos. Chegar até aqui com vocês foi, com certeza, mais divertido.

Enfim, obrigada a todos que me apoiaram e estiveram ao meu lado durante este período difícil, porém muito gratificante, da vida que é a faculdade.

*[...] para as crianças um livro é todo um mundo.*

Monteiro Lobato

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um confronto entre duas traduções de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, para o português brasileiro, situadas, cronologicamente, em extremos opostos. As traduções escolhidas foram as de Monteiro Lobato (1931), por ser a primeira tradução deste livro publicada no Brasil, e de Maria Luiza X. de A. Borges (2002), por ser uma das últimas traduções produzidas. Esta pesquisa tem como objetivos analisar quais as principais diferenças entre cada tradução, apontando a postura adotada por cada tradutor, e, a partir dos resultados obtidos, situar cada tradução em seu respectivo momento histórico-cultural, discutindo como o meio possivelmente influenciou a postura dos tradutores. Como aporte teórico, utilizamos a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2002 [1978]), e as postulações de Berman (2007 [1985]) acerca da manutenção ou não da letra do original. A pesquisa será realizada a partir de uma análise qualitativa de catorze excertos retirados do original e das traduções a fim de avaliar os elementos linguísticos que compõem e diferenciam os textos e de, posteriormente, discutir a postura de cada tradutor. Como resultado, acreditamos que as escolhas tradutórias feitas por Lobato teriam sido motivadas pela sua concepção de literatura infantil, enquanto as escolhas realizadas por Borges teriam sido influenciadas pela sua facilidade de acesso a outros tradutores e a teóricos da tradução.

**Palavras-chave:** Literatura infantil. Literatura Traduzida. Teoria dos Polissistemas. *Alice no País das Maravilhas*. Monteiro Lobato.

## ABSTRACT

The current study presents a confrontation between two translations of *Alice's Adventures in Wonderland*, by Lewis Carroll, to Brazilian Portuguese, chronologically placed in opposite extremes. The chosen translations were the one by Monteiro Lobato (1931) – because it was the first translation of this book published in Brazil – and the one by Maria Luiza X. de A Borges (2002) – because it was one of the last translations produced. This research aims to analyze which are the main differences between each translation – pointing the posture adopted by each translator – and, from the obtained results, to place each translation in its respective historic-cultural moment – discussing how the environment possibly influenced the translators' posture. As theoretical basis, we use the Polysystem Theory, by Even-Zohar (2002 [1978]), and Berman's postulations (2007 [1985]) regarding the maintenance or not of the letter of the original text. The research is going to be carried from a qualitative analysis of fourteen excerpts taken from the original and from the translations, in order to evaluate the linguistics elements that constitute and distinguish the texts and, further, to discuss the posture of each translator. As a result, we expect that the traductory choices made by Lobato would be motivated by his conception of child literature, whilst the choices made by Borges would be influenced by her easy access to other translator and to theorists of translation.

**Keywords:** Child Literature. Translated Literature. Polysystem Theory. *Alice's Adventures in Wonderland*. Monteiro Lobato.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO I - LITERATURA INFANTIL E TRADUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1. A Literatura infantil no mundo e no Brasil.....	12
1.2. Tradução de literatura infantil: breve revisão.....	29
1.3. Conclusões.....	32
<b>CAPÍTULO II - ALICES: A ORIGINAL, A INFANTIL E A ERUDITA.....</b>	<b>34</b>
2.1. A Alice de Carroll.....	34
2.2. A Alice de Lobato.....	37
2.3. A Alice de Borges.....	42
2.4. Conclusões.....	45
<b>CAPÍTULO III - APORTE TEÓRICO.....</b>	<b>46</b>
3.1. A virada cultural nos Estudos da Tradução.....	46
3.2. A Teoria dos Polissistemas.....	49
3.3. A proposta de Antoine Berman.....	51
3.4. Conclusões.....	54
<b>CAPÍTULO IV - ALICE VS ALICE.....</b>	<b>55</b>
4.1. Procedimentos de Análise.....	55
4.2. Análise.....	56
4.3. Conclusões.....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>74</b>



## INTRODUÇÃO

*Alice's Adventures in Wonderland*, a célebre obra de Lewis Carroll, popularmente conhecida no Brasil como *Alice no País das Maravilhas*, completou, em 2015, 150 anos desde sua publicação, sendo um livro que, desde sua primeira aparição, tem cativado seus leitores e ainda cativará muitos mais, pois Alice ainda tem muito a dizer. Com o enorme sucesso, *Alice* logo alcançou o *status* de clássico, despertando a curiosidade de vários estudiosos de diversas áreas – como a Matemática, a Literatura, a Linguística, a Psicanálise etc. Após ter sido traduzida para várias línguas diferentes e lida por pessoas de todo o mundo, Alice saiu das páginas dos livros e estreou em outras mídias, como o teatro e o cinema.

O enorme sucesso que a história nada despretensiosa de Lewis Carroll alcançou – e que mantém até hoje – justifica o fato de já ter sido amplamente estudada em vários aspectos, assim como algumas de suas traduções. Mas, como este se trata de um texto muito rico, ainda há caminhos inexplorados que os estudiosos das aventuras de Alice devem percorrer.

Por isso, se faz relevante uma pesquisa que ofereça algo inédito, com um contraste entre duas traduções distintas para o português brasileiro, localizadas, cronologicamente, em extremos opostos. Para tanto, escolhemos a primeira tradução, realizada por Monteiro Lobato, ainda em 1931, pela Editora Brasiliense, e outra, considerada uma das últimas traduções realizadas até a produção deste trabalho, datada de 2002 e realizada por Maria Luiza X. de A. Borges pela Editora Zahar.

Há alguns trabalhos sobre a evolução das traduções de *Alice*, desde a primeira até as dos dias atuais, e alguns que tratam exclusivamente da tradução de algum aspecto específico da obra de Carroll, mas não foi encontrado nenhum que abordasse apenas os textos que se encontram nas extremidades dessa linha cronológica. Alguns dos trabalhos que se destacaram durante a pesquisa bibliográfica foram os seguintes: Westphalen *et al.* (2001), Pereira (2002), Cunha (2004), Máximo (2004), Lima (2007), Costa (2008), Souza (2009) Caroccia (2011) e Duarte (2013).

Acredita-se, então, ser possível, por meio deste trabalho, trazer contribuições para o estudo de traduções de livros infantis<sup>1</sup> através da ampliação do conhecimento e do entendimento do momento histórico em que cada um dos textos foi produzido, destacando como isso afetou sua produção. Posteriormente, o conhecimento aqui adquirido poderá ser aproveitado em futuros trabalhos e traduções. Assim, pretende-se fazer uma comparação entre a primeira tradução e uma das últimas, com a finalidade de analisar as principais diferenças, tanto as de ordem cronológica e cultural quanto as que se devem à postura ética adotada pelos tradutores.

A partir do confronto entre as duas traduções, espera-se distinguir o momento histórico-cultural em que cada uma se insere e como isso possivelmente afetou as escolhas que os tradutores fizeram ao trabalhar o texto.

A fim de situar as duas traduções de *Alice* escolhidas para análise no polissistema literário brasileiro, este trabalho se baseará em *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, de Itamar Even-Zohar (2002 [1978]). Segundo o autor, um sistema não se mantém estático, pois sistemas são dinâmicos e sofrem mudanças de acordo com vários fatores como cultura e momento histórico e, nesse sentido, Even-Zohar (2002 [1978]) discute o papel ocupado pela literatura no polissistema cultural e, mais especificamente, o papel desempenhado pela literatura traduzida nesse contexto.

Logo, neste trabalho, se faz necessário um embasamento na Teoria dos Polissistemas, já que as traduções a serem trabalhadas, além de terem sido feitas por pessoas diferentes, estão separadas por quase setenta anos e, conseqüentemente, inseridas em contextos completamente distintos. Sendo assim, como acreditamos, é no trabalho desenvolvido por Even-Zohar (2002 [1978]) que será possível encontrar o suporte necessário para situar as traduções realizadas por Monteiro Lobato, em 1931, e por Maria Luiza Borges, em 2002.

Ao confrontarmos as duas traduções linguisticamente, nos basearemos nas postulações de Berman (2007 [1985]), em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, que defende a tradução enquanto manutenção da letra, e não como uma mera questão de equivalência ou transmissão de sentido – uma vez que, segundo

---

<sup>1</sup> Destacamos que, no Bacharelado em Letras-Tradução, já foi defendida uma monografia dedicada pontualmente ao estudo da literatura infantil. Esta monografia não será discutida aqui por tratar de um objeto de estudo diverso do abordado no presente trabalho. Para mais informações, ver: SILVA, C. P. da. *A Literatura Infantil em Tradução: especificidades da Tradução de Livros da Série Mr. Men e Little Miss*, de Roger Hargreaves, para o Português do Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

ele, a ética na tradução se baseia na fidelidade à letra. Nesse sentido, a fim de evitar o que denomina de deformação da letra, o autor identifica treze tendências deformadoras comuns em traduções que não primam pela manutenção da letra. Logo, com a intenção de avaliar em que medida as traduções analisadas se afastam ou não da letra do texto original, as considerações de Berman (2007 [1985]) também fundamentarão teoricamente este trabalho.

No que refere à metodologia, esta pesquisa se baseará em uma análise qualitativa de trechos da obra de Carroll. Desse modo, foram selecionados catorze excertos, representativos de diálogos, recortados aleatoriamente ao longo dos doze capítulos que compõem o livro. A partir da delimitação do *corpus* de análise, será realizada, então, uma comparação entre as duas traduções da referida obra. Com isso, espera-se: a) observar elementos linguísticos que distinguem as duas traduções; b) discutir a postura ética (BERMAN, 2007 [1985]) adotada por cada tradutor através da identificação de tais elementos; c) e propor possíveis justificativas para a ética adotada – relacionando-a ao momento histórico em que cada tradutor atuou e buscando situar cada uma das traduções no polissistema literário brasileiro (ZOHAR, 2002 [1978]).

A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho se organiza em quatro capítulos. A seguir, serão apresentados sucintamente os objetivos específicos de cada capítulo.

No Capítulo I, traçaremos um percurso histórico acerca da literatura infantil, desde as primeiras narrativas de que se possui registro até a contemporaneidade. Nesse mesmo capítulo, também apresentaremos, resumidamente, três trabalhos, que, assim como este, se inserem nos Estudos da Tradução e têm como objeto de estudo traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro.

No Capítulo II, apresentaremos um breve relato sobre a vida do autor, Lewis Carroll, abarcando suas influências e alguns dos elementos mais relevantes que caracterizam sua principal obra. Também será abordada, neste capítulo, a vida dos tradutores, Monteiro Lobato e Maria Luiza Borges, de modo a conhecermos um pouco mais sobre cada um deles, visando à compreensão de sua postura tradutória e buscando possíveis influências sofridas – principalmente no que tange à tradução de *Alice's Adventures in Wonderland*.

Já no Capítulo III, será apresentado o aporte teórico que fundamenta este trabalho. A princípio, traçaremos um breve panorama da constituição dos Estudos

da Tradução como disciplina, com destaque para a virada cultural. Nesse contexto, será abordado, de modo mais pontual, o texto *Translated Literature within the Literary Polysystem*, de Even-Zohar (2002 [1978]), que trata da Teoria dos Polissistemas e que fundamenta teoricamente este trabalho. Além disso, também discutiremos alguns dos aspectos abordados por Berman (2007 [1985]), em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, uma vez que a análise linguística realizada neste trabalho se pautará em discussões em torno da manutenção ou não da letra do original.

No Capítulo IV, apresentaremos a análise realizada das traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* produzidas por Lobato (1931) e Borges (2002). Em um primeiro momento, detalharemos os procedimentos de análise que nortearam a seleção dos catorze excertos escolhidos para, em um segundo momento, passarmos à análise propriamente dita. Na realização da análise, após confrontarmos a abordagem de cada tradutor, avaliaremos a postura ética (BERMAN, 2007 [1985]) que cada um aplicou ao processo tradutório, discutindo como cada tradução se situa no polissistema literário de seu tempo (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]).

Por fim, apresentaremos as considerações finais.

# CAPÍTULO I

## LITERATURA INFANTIL E TRADUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo fundamental, não definir, mas apresentar a literatura infantil sob uma perspectiva histórico-social, a fim de mostrar como o seu desenvolvimento, assim como a sua atual condição, se relaciona com a tradução.

Na primeira seção, traçaremos o percurso histórico da literatura infantil, desde o que conhecemos sobre a sua origem até a contemporaneidade, dando especial atenção, quando necessário, a fatos e personalidades que influenciaram, de alguma forma, o seu desenvolvimento. Para tal fim, nos basearemos principalmente no livro *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1985), de Nelly Novaes Coelho, que constitui a obra mais completa que encontramos em meio à escassa bibliografia existente sobre o tema.

Na segunda seção, apresentaremos três trabalhos que também tiveram, entre seus objetos de pesquisa, traduções de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. Para tanto, foram selecionados trabalhos que analisam a tradução de Monteiro Lobato (1931) e/ou a de Borges (2002). São eles: Westphalen *et al.* (2001), Souza (2009) e Costa (2008).

Por fim, será apresentada uma síntese do conteúdo abordado neste capítulo, com destaque para a relação que a literatura traduzida e a literatura infantil tem mantido ao longo dos séculos.

### 1.1. A literatura infantil no mundo e no Brasil

Ao tentarmos estabelecer o que se entende por literatura infantil, nos deparamos com diversas questões, históricas e sociais, o que nos leva a pensar que literatura infantil não pode englobar somente os livros produzidos especificamente para crianças. Sendo assim, o que é literatura infantil?

Para Oittinen (1993 *apud* PRATA, 2010), a literatura infantil é composta tanto pela literatura produzida especificamente para crianças quanto pela literatura lida

pelas crianças. Já Cecília Meireles (1984 *apud* PRATA, 2010) – que, além de autora de livros infantis, foi fundadora da primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro – vai contra o senso que normalmente se tem de que literatura infantil é o que se escreve para as crianças e define como literatura infantil tudo o que é lido com utilidade e prazer pelas crianças. Ou seja, para Meireles (1984 *apud* PRATA, 2010), uma obra se torna um exemplo de literatura infantil quando a criança a lê e a aprecia, independentemente de ter sido escrito ou não para ela.

Como pudemos observar, não é possível dar uma definição exata para a literatura infantil, mas ainda é necessário entendê-la. Dessa forma, apresentaremos, a seguir, um panorama histórico acerca do desenvolvimento da literatura infantil e de sua consolidação no universo literário, no mundo e no Brasil, para que possamos melhor compreendê-la. Começamos pela sua origem.

Quando pensamos nas origens da literatura infantil, logo nos vêm à mente alguns clássicos e seus autores, como Perrault, Andersen e Grimm. Apesar de remontarmos, na maioria das vezes, a esses nomes pertencentes a séculos passados, a arte de contar histórias infantis está entre nós há mais tempo do que isso e, segundo Nelly Coelho (1985), estes foram apenas os primeiros a passar para a forma escrita uma tradição primordialmente oral.

A literatura folclórica, que deu origem a muitos dos contos infantis hoje conhecidos, foi passada oralmente de geração em geração até que estes “primeiros” autores decidiram registrar essas histórias e tiveram seus nomes associados a elas, já que os nomes dos verdadeiros autores já haviam se perdido há muito tempo. Isso aconteceu porque, apesar de a literatura folclórica ser algo local, ela tem sua origem em narrativas orientais mais antigas do que conseguimos nos lembrar, as quais, através da oralidade, eventualmente alcançaram a Europa e se difundiram por diversas comunidades (COELHO, 1985). Mas essas narrativas não chegaram aos nossos antepassados europeus em primeira mão e da forma exata como foram concebidas.

Da mesma forma que os povos das mais diversas regiões da Europa ouviam e recontavam suas histórias, passando-as para a geração seguinte, as versões originais das narrativas orientais também percorreram uma longa jornada através do tempo até alcançarem o seu público europeu. Como exemplo, Coelho (1985) cita várias obras, entre elas a obra *Calila e Dimna*, a qual passou por várias traduções e vários povos até chegar à Europa na Idade Média. Esta obra se trata de uma

antologia de fábulas, tendo sido originalmente produzida em sânscrito, na Índia, por volta do século V a.C.. A obra *Calila e Dimna* foi exportada, provavelmente, pela primeira vez no século VI d.C. através de uma tradução persa que, alguns anos depois, deu origem à tradução síria e, no século VIII, à tradução árabe. A partir da tradução árabe, surgiram, na Idade Média, todas as outras traduções, inclusive a latina.

Fora as várias traduções que foram feitas e as alterações decorrentes desses processos, nota-se que, ao alcançar o público europeu, essas narrativas mais antigas tiveram certos valores e ideais modificados. Essas fábulas, primordialmente,

[...] giram em torno de certos elementos que derivam ou desembocam na violência: a vitória ou prepotência dos fortes sobre os fracos; a luta pelo poder através de quaisquer meios; as metamorfoses contínuas; a falsidade ou traição das mulheres; a ambição desmedida de riqueza e poder; a astúcia dos fracos para escapar à prepotência dos fortes; a utilização de animais para “representarem” as ações humanas... (COELHO, 1985, p. 12)

Tais elementos criam histórias que servem de exemplo para o convívio social e que difundem o respeito ao próximo como uma atitude moral básica. Essas narrativas, então, funcionavam como uma espécie de sistema de educação, através do qual as sociedades primitivas transmitiam suas experiências e valores. Ao se distanciarem temporal e geograficamente de suas origens, os valores transmitidos foram adaptados à sociedade vigente (COELHO, 1985).

Essas narrativas orientais começaram a se espalhar e a fazer sucesso pela Europa durante a Idade Média, que tem seu começo no século V, com o fim do Império Romano, se estendendo até o século XV, com o início do Renascimento. Essas delimitações têm origem religiosa, uma vez que este foi o período de intermédio entre as civilizações pagã e cristã. As narrativas eram transmitidas a todos os cantos da Europa, seja oralmente ou por manuscritos, e, devido à força que a religião detinha, a maior parte da literatura produzida nesse período possuía um caráter moralizante e didático. As narrativas populares inspiradas por fontes orientais e gregas, nas quais “afirmam-se os problemas da *vida cotidiana*, os valores de comportamento ético-social ou as “lições” advindas da sabedoria prática” (COELHO, 1985, p. 19) se espalharam entre os povos europeus durante os séculos medievais e, mais tarde, se tornaram a base da literatura folclórica e infantil (COELHO, 1985).

Algumas das obras medievais que usaram não só *Calila e Dimna*, mas também outras narrativas orientais antigas, como *Sendebâr* e *Barlaam e Josafá*, como fonte de inspiração – e que, mais tarde, inspirariam a tradição popular e infantil – foram: a coletânea *Disciplinas Clericalis*, de Pedro Alfonso; *O Livro dos Animais*, encontrado dentro d’*O Livro das Maravilhas*, de Raimundo Lúlio; e *Horto do Esposo*, de um monge português que permaneceu anônimo (COELHO, 1985).

Nessa mesma época, porém, outro tipo de narrativa também ganhou espaço. A novela de cavalaria surgiu “como a expressão mais autêntica do Ocidente cristão durante os séculos XII e XIII” (COELHO, 1985, p. 28), relatando os feitos de bravos cavaleiros andantes que encaravam incríveis aventuras, seja em defesa da fé ou por amor, e se deparavam com criaturas fantásticas como fadas, bruxas e monstros. De origem culta e ocidental, as novelas de cavalaria realçam “um *idealismo* extremo e um *mundo de magia e de maravilhas* completamente estranhas à vida real e concreta do dia-a-dia” (COELHO, 1985, p. 19). Elas logo se tornaram populares, sendo difundidas principalmente por trovadores, e deram à luz vários romances que repercutem até hoje, como as histórias do Rei Artur e de Tristão e Isolda. Esse gênero influenciou vários outros, como é o caso da literatura de cordel, presente no nordeste do Brasil, e de várias obras das literaturas infantil e juvenil. Podemos dizer que, “foi principalmente às novelas de cavalaria, que os homens na Idade Média tiveram a rudeza de suas vidas, iluminadas pelo feérico e pelo maravilhoso da Imaginação, do Idealismo e da Fantasia” (COELHO, 1985, p. 30).

Em relação às mudanças culturais, Huyghe (1960 *apud* COELHO, 1985, p. 20) resume muito bem o que foi a Idade Média:

[...] o gênio grego, privado de suas bases nacionais, espalhou-se por toda a periferia do Mediterrâneo, onde entrou em contacto estreito com o Oriente. O gênio romano se diluía no imenso *orbisterrarum* e se impregnava por toda parte de aquisições orientais ou bárbaras. A antigüidade clássica que se havia limitado ao domínio da lucidez humana, a dos sentidos associados à razão, *descobria a zona que escapa tanto ao olhar como à idéia*, - a que se situa fora da possibilidade dos meios normais do homem e onde reina o indizível. Uma única maneira de atingi-la: *a via mística*. Uma só maneira para a traduzir: *a linguagem das imagens*, cujo poder simbólico excede o das idéias claras e das palavras. É o momento em que o mundo antigo se deixa invadir pelas religiões vindas do Oriente: do Egito, os “mystes” recebem o culto de Osiris; da Pérsia longínqua, o de Mitra; das margens orientais do Mediterrâneo, é revelado o mais perturbante de todos: o Cristianismo.



Nessa época, surgiu, a partir da necessidade de não se perderem os textos, a profissão de copista, exercida por pessoas que registravam, através da escrita, as narrativas orais que circulavam. Dessa maneira, passaram a ser produzidos livros de ensino voltados para várias áreas – como caça e montaria, por exemplo –, assim como livros contendo as novelas de cavalaria (COELHO, 1985).

No século XV, como já foi falado, o Renascimento começou a tomar forma, um período marcado pelo progresso em vários sentidos, principalmente no que se refere à tecnologia. Entre as várias tecnologias inventadas nessa época, uma se destacou: a imprensa, criada por Gutenberg, que conseqüentemente levou à invenção do livro. Entre os significativos avanços na astronomia, as Grandes Navegações, as reformas religiosas e a invenção da pólvora, a invenção da imprensa notadamente se destacou, pois, através desse evento, marcado pela publicação do primeiro livro, a Bíblia de Gutenberg, foi possível registrar todos esses outros acontecimentos (COELHO, 1985). Da necessidade de se registrar a história, nasceu o livro, que nos possibilitou entrar em contato com o nosso passado, da mesma forma que possibilitará as gerações futuras entrarem em contato conosco.

A verdade, porém, é que, registrando ou perpetuando vivências de todos os tempos, idades ou eras, o *livro*, a *palavra escrita*, permite ao Homem tornar-se contemporâneo de todas as épocas: conviver com o passado mais remoto e antecipar o futuro, ao participar, vivencialmente da longa caminhada da Humanidade pela História (COELHO, 1985, p.38).

Segundo Coelho (1985), em um primeiro momento do Renascimento – a Era Clássica –, caracterizado pelo Humanismo, destacou-se a figura de um homem liberal que, no que diz respeito à arte e à literatura, buscou inspiração na antiguidade greco-romana. Nasceu, então,

[...] uma Literatura culta e aristocrática, alicerçada em pressupostos filosóficos e estéticos bem definidos. Uma Arte e uma Literatura que, por sua vez, com o passar dos séculos, se transformarão em “modelo clássico” para o mundo ocidental (COELHO, 1985, p.39).

A partir dessa literatura, surgiram grandes obras do Renascimento, de autoria, por exemplo, de Boccaccio e Camões, porém elas não atingiram as camadas populares de imediato. A literatura popular dessa época ainda se baseava nas narrativas medievais, mas algumas das poucas obras que se destacaram – como *Noites Agradáveis* (1550-1553), do italiano Caravaggio, e *Contos do Trancoso*

(1575), do português Trancoso, sendo que ambos tratam de coleções de contos recolhidos da tradição oral – deram origem à literatura infantil. Outro nome que vale a pena mencionar é o de Basile, autor italiano que também compilou uma série de contos – no caso específico do autor, contos de fadas –, que foram amplamente traduzidos e deram origem a vários contos de Perrault – como *O Gato de Botas* (1697), *A Bela Adormecida* (1697) e *A Gata Borralheira* (1697)(COELHO, 1985).

No século XVII, tendo o Renascimento ficado para trás, temos as primeiras manifestações do que originaria o gênero romanesco. De acordo com Coelho (1985), a literatura, de um modo geral, sofria influência dos textos da Antiguidade Clássica e também do recém-surgido racionalismo. Apesar disso, obras que se configuram como romance precioso ou romance realista libertino tiveram um maior alcance. Desprovidas de objetividade e racionalismo e caracterizadas pelo excessivo, inverossímil e fantasioso, “[...] essas duas tendências se manifestaram na produção de uma prosa narrativa caudalosa, exuberante, fantasista que, em tudo, contrastava com a alta disciplina que presidia aos dois gêneros “nobres” da época: *o teatro e a poesia*” (COELHO, 1985, p. 57).

Um dos maiores exemplos da literatura desse período teria sido, de acordo com Coelho (1985), a obra *El Ingenioso Don Quijote de La Mancha* (1605-1615), do espanhol Miguel de Cervantes. De acordo com a autora, nessa consagrada obra, Cervantes parodia as novelas de cavalaria, aborda as diferenças e a distância entre o Real e a Fantasia e faz de D. Quixote símbolo da Humanidade, pela determinação com que busca o seu Ideal. Em relação à forma literária, ela afirma que não há como determinar um único gênero em que *D. Quixote* se insira, pois se trata de uma fusão harmoniosa de vários elementos, uma convergência entre tradição e futuro, entre formas antigas e gêneros de transição.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a literatura deste século é

[...] uma literatura que resulta da valorização da fantasia e da imaginação e que se constrói a partir de textos da Antigüidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo. Tal “tradição”, popularizante ou erudita, redescoberta ou recriada por escritores cultos, contrasta vivamente com a alta literatura clássica produzida nesse momento: o teatro de um Corneille ou um Racine, um Malherbe; a oratória de um Bossuet; a teorização poética de um Boileau... (COELHO, 1985, p.56).

Coelho (1985) destaca que, somente na segunda metade do século XVII, na França, surgiu uma preocupação com uma literatura voltada para crianças, a qual

teria resultado nos primeiros livros pensados exclusivamente para o público jovem e infantil – como *As Fábulas* (1668), de La Fontaine; *Contos da Mãe Gansa* (publicado originalmente como *Histoires ou Contes dutempspassé, avecdes moralités*, 1697), de Perrault; *Contos de Fadas* (1696/1699), de Mme. D’Aulnoy; e *Telêmaco* (1699), de Fénelon. Segundo a autora, todas estas obras, exceto a última, configurariam coletâneas de fábulas – sem muito prestígio na época e consideradas uma forma literária menor –, inspiradas, em menor ou maior grau, nas narrativas orientais, na mitologia greco-romana e no folclore. Essas fábulas normalmente possuíam elementos fantásticos e eram, muitas vezes, finalizadas com uma lição de moral ou com algum tipo de ensinamento. Por exemplo, de *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Perrault, pode-se tirar a lição de que as crianças devem obedecer aos mais velhos. A autora também fala de *Telêmaco* (1699), que, assim como as demais supracitadas obras, tinha por objetivo transmitir ensinamentos úteis para a vida, tendo sido inspirada exclusivamente pela mitologia greco-romana, se tratando, porém, de uma novela.

Acredita-se que, nessa época, alguma literatura já teria chegado ao Brasil, descoberto há mais de dois séculos, vinda através dos colonos na forma de histórias incorporadas pelo povo e transmitidas oralmente. Segundo Coelho (1985, p. 81):

Com a intensificação das medidas colonizadoras, devem ter aportado em terras brasileiras, trazidas na memória dos colonos ou nas “folhas volantes” que corriam na Europa, as narrativas medievais, as novelas de cavalaria, os velhos romances, os contos ou estórias jocosas, satíricas e as estórias de “proveito e exemplo” que hoje integram o nosso folclore [...]

No século XVIII, na Inglaterra, em meio à Revolução Industrial, à revolução agrária e ao mercantilismo imperialista, despontou-se um novo gênero, o romance, considerado por Coelho (1985, p. 89) “a forma de ficção narrativa que se torna a expressão literária ideal da Sociedade burguesa que então se consolida”. Nesse período, duas obras muito importantes foram produzidas. Apesar de, a princípio, terem adultos como público-alvo, vieram a se tornar importantes títulos na literatura infanto-juvenil mundial. São elas: *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift – que, mesmo se tratando de narrativas aventureira, contém sutis críticas à sociedade vigente (COELHO, 1985).

Apesar de o romance ganhar cada vez mais espaço e destaque, nessa época, em Portugal, uma literatura menos culta ainda era a preferência popular.

Várias obras escritas nos séculos passados foram reeditadas ou adaptadas, publicadas em fascículos, amarradas com barbante e vendidas nas ruas – assim, dando origem à literatura de cordel. Eram, em sua maioria, narrativas exemplares, literatura moralizante, diálogos instrutivos, contos de proveito e exemplo. Esse tipo de literatura foi trazido para o Brasil em grande escala e logo se tornou propriedade nacional. Desde o século anterior, algumas obras vinham sendo produzidas em solo brasileiro, mas nenhuma de grande relevância, sendo a sua maioria de cunho religioso e todas impressas em Portugal. Por conta disso, a literatura mais acessível às crianças, ou ao público em geral, eram as narrativas medievais e renascentistas que já haviam se incorporado na tradição oral portuguesa e que constantemente chegavam ao Brasil junto aos colonos (COELHO, 1985).

O ponto alto da Era Romântica se deu durante o século XIX, no qual houve um grande aumento do número de autores, principalmente do gênero romance – “o gênero narrativo que se queria um espelho *da sociedade* e que se torna a forma mais importante de entretenimento para o grande público da época [...]” (COELHO, 1985, p. 108). É nessa época também que a criança teria passado a ser considerada no processo social e no contexto humano, ainda que fosse encarada como um adulto em miniatura. Tinha-se em mente que a infância deveria ser o mais curta possível, para que logo se alcançasse a fase adulta, ao mesmo tempo em que crescia uma preocupação com a literatura destinada às crianças, que, como se acreditava, deveria contribuir para a formação da mente e da personalidade e fornecer informações sobre os mais diversos conhecimentos (COELHO, 1985).

A seguir, listaremos algumas obras que fizeram sucesso entre jovens e crianças no século XIX. Para tanto, seguiremos a classificação que Coelho (1985) lhes deu, tendo as dividido, segundo tendências ou espécies literárias, da seguinte forma: narrativas do fantástico-maravilhoso, narrativas do realismo maravilhoso, novelística do realismo humanitário, novelística de aventuras e literatura jocosa ou satírica.

Dentro das narrativas do fantástico-maravilhoso, Coelho (1985) classifica as histórias dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e de Hans Christian Andersen. Nas primeiras décadas do século XIX, os irmãos Grimm, de origem alemã, se puseram em busca da realidade histórica de sua nação e recolheram “diretamente da memória popular as antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas por tradição oral” (COELHO, 1985, p. 110) que resultaram, em 1812, no volume

*Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (publicado originalmente como *Kinder-undHausmärchen*). Nessa obra, há também histórias provenientes de outras regiões, mas que já haviam sido assimiladas pelo povo alemão. Por isso, algumas delas coincidem com histórias já publicadas por Perrault dois séculos antes. Apesar do título, nenhuma das histórias dos irmãos Grimm possui fadas, sendo, entretanto, normalmente categorizadas como contos de fadas devido aos elementos mágicos e fantásticos que apresentam (COELHO, 1985).

De acordo com Coelho (1985), assim como os contos dos irmãos Grimm, os de Andersen são considerados contos de fadas por conterem diversos elementos fantásticos, e não fadas propriamente ditas. Mas, segundo a autora, uma notável diferença consiste no fato de que os contos de Andersen têm como fonte não só a literatura popular, como os dos Grimm, mas também elementos da vida real, de onde ele tirou inspiração para vários contos inéditos. Ela explica que, a princípio, Andersen apenas adaptava contos populares, tendo, no entanto, posteriormente, passado a escrever histórias baseadas em elementos da vida cotidiana – como um soldadinho de chumbo, por exemplo. Além dessa diferença em relação aos demais autores, Andersen, influenciado pelos valores da sociedade patriarcal, liberal, cristã e burguesa que se consolidava, “foi, portanto, a primeira voz autenticamente romântica a contar estórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que se organizava” (COELHO, 1985, p. 119). Por exemplo,

[...] no confronto constante que Andersen estabelece entre o poderoso e o desprotegido, o forte e o fraco, mostrando não só a injustiça do poder explorador, como também a superioridade humana do explorado, vemos a funda consciência de que todos os homens devem ter direitos iguais (COELHO, 1985, p.119).

No que se refere a narrativas do realismo-maravilhoso, Coelho (1985) cita os seguintes exemplos: *Pinocchio* (1883), de Collodi; *Peter Pan* (1911), de J. M. Barrie; e, principalmente, *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. As narrativas que se enquadram neste estilo

[...] são as que decorrem no mundo real, que nos é familiar ou bem conhecido, e no qual irrompe, de repente, algo de *mágico* ou de *maravilhoso* (ou de absurdo) e passam a acontecer coisas que alteram por completo as leis ou regras vigentes no mundo normal (COELHO, 1985, p.119).

Sendo assim, não é de se espantar que, quando pensamos em realismo maravilhoso, o nome de Lewis Carroll seja o primeiro que nos vem à mente, juntamente com sua obra de maior sucesso, uma vez que, no universo literário moderno, foi ele quem conseguiu “explorar de maneira genial as possibilidades dessa fusão, explorando também um novo e importante elemento: o *non sense* [...]” (COELHO, 1985, p. 126). O *nonsense*<sup>2</sup>, amplamente explorado por Carroll, é um importantíssimo elemento na composição da crítica que se configura em *Alice* – uma crítica à sociedade e aos valores vitorianos e a toda rigidez e racionalidade que se instaurara.

É, pois, pelo surgimento da sátira ou do jogo descompromissado da *Aventura* (que fizeram da obra de L. Carroll algo totalmente novo), que se percebe o início do processo de questionamento das poderosas estruturas vitorianas, que acabam por ser definitivamente abaladas, já em nosso século, pelos vários movimentos *undergrounds*, a partir dos anos 50 (COELHO, 1985, p.131).

Justamente por conta desse senso crítico e dessa ruptura com a lógica comum, *Alice* permanece atual e cativante e, na contramão do que aconteceu com as já citadas *Viagens de Gulliver* (1726) e *Aventuras de Robinson Crusóé* (1719), configura um caso de obra destinada ao público infantil que, com o tempo, se tornou leitura para adultos também (COELHO, 1985). Vale também ressaltar que, diferentemente dos demais autores de livros para crianças que produziam na época, Lewis não desejava que sua obra possuísse caráter didático, mas sim que fosse simplesmente uma fonte de entretenimento (BRITO, 2007).

Apesar de os demais estilos já citados terem como seus representantes títulos de sucesso, a tendência literária dominante no século XIX foi a novelística de aventuras, que surgiu com o objetivo de “abrir novos caminhos para a *ação do homem sobre o mundo* e provar ao próprio homem sua possível capacidade de *auto-realização* em grandeza, coragem e generosidade” (COELHO, 1985, p. 136). Assim como já foi falado em casos anteriores, a novelística de aventuras era originalmente produzida com o intuito de atender ao público adulto, mas, hoje, a maioria de seus títulos se destinam à leitura de jovens e crianças, de acordo com

---

<sup>2</sup>De acordo com o Oxford Dictionaries, são consideradas *nonsense* (1) ideias, afirmações ou crenças que você pensa serem ridículas ou inverdades; (2) comportamento bobo ou inaceitável; (3) palavras faladas ou escritas que não têm significado ou não fazem sentido.

Coelho (1985). A autora também explica que as narrativas que podem ser classificadas como novelística de aventuras possuem certos elementos em comum, como se basearem no elemento aventura e se desenvolverem sobre uma ética de ação, por exemplo, porém o motivo que desencadeia tais aventuras pode divergir. Por isso, ela as divide, segundo o motivo, em: narrativas de fundo histórico, narrativas de exaltação do espírito aventureiro ou da energia vital e narrativas da diluição do estilo culto das novelas de cavalaria medievais em formas populares.

A novelística de aventuras de fundo histórico era normalmente motivada pelo interesse e pela procura por valores nacionais e se desenvolvia em aventuras repletas de heroísmo e amor. Seu principal precursor foi Walter Scott, mas, posteriormente, outros nomes também se sobressaíram, como Victor Hugo, Alexandre Dumas e Eugène Sue (COELHO, 1985).

A novelística do espírito aventureiro e da energia vital, dentro de uma tradição do Romantismo, compreende novelas de aventura nas quais a energia vital e a força de vontade são postas à prova pelo confronto entre homem e natureza. Essas histórias abordam aventuras geralmente heróicas decorrentes de viagens ou naufrágios e se passam em ambientes normalmente inóspitos, como mares furiosos, densas florestas, gélidos desertos etc. Esse tipo de narrativa foi inspirado principalmente pelo imperialismo marítimo e pelo avanço colonialista, que levaram vários escritores a se interessarem pelos mares e por terras longínquas, tais como Fenimore Cooper, Julio Verne, Jack London, Rudyard Kipling, Edgar Rice Burroughs, entre outros (COELHO, 1985).

O último tipo de novelística de aventuras de que Coelho (1985) fala é aquele cuja motivação se baseia na diluição do estilo culto das novelas de cavalaria medievais em formas populares. Este último tipo compreende uma novelística popular de raízes cultas, que, embora tenha sua origem nas novelas de cavalaria, ainda circulava no século XIX como literatura de cordel. Vários títulos representantes desse gênero sobreviveram ao tempo e estão vivos, ainda hoje, na literatura de cordel do nordeste brasileiro, como, por exemplo, *História da Princesa Magalona*, *História da Donzela Teodora*, *O Verdadeiro Romance do Herói João Calais*, entre outros (COELHO, 1985).

Seguindo a linha de pensamento proposta por Coelho (1985), destacamos também como literatura do século XIX as narrativas do realismo humanitário, que, se contrapondo às injustiças da vida e ao mau comportamento dos homens, se baseia

no humanismo generoso, buscando fomentar conceitos como a generosidade, a piedade, o afeto etc. Segundo Coelho (1985, p.1 48), as narrativas do realismo humanitário

[...] são as que mostram o lado sentimental e generoso do espírito romântico, que advoga a causa dos fracos ou perseguidos; e principalmente a da criança ignorada, injustiçada ou esmagada pela engrenagem industrial que começava a absorver a força-trabalho das populações urbanas.

Um dos maiores nomes do realismo humanitário é o do inglês Charles Dickens, cujas obras atraíam principalmente o público jovem. Em Portugal, o nome de Júlio Diniz merece destaque. Diniz, apesar de se diferenciar de Dickens em diversos aspectos, também figura entre os autores do realismo humanitário e alcançou significativa popularidade entre os leitores brasileiros. Porém, em relação à literatura infantil, especificamente, devemos mencionar também a Condessa de Ségur, Louise Mary Alcott e Eleanor H. Porter, assim como o brasileiro Edmundo de Amicis (COELHO, 1985).

O último dos estilos literários que circularam durante o século XIX, categorizado por Coelho (1985), foram as narrativas jocosas ou satíricas, histórias cujo objetivo era fazer rir ao mostrar o “lado feio” do ser humano de maneira engraçada e, até mesmo, ridícula. Segundo a autora, no Brasil, se popularizou uma série de histórias que contavam as aventuras de Bertoldo, com títulos como *Simplicidades de Bertoldinho* e *Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho e neto do astuto e sagaz Bertoldo*, que apresentavam uma narrativa divertida e rústica. Tais histórias têm origem italiana e datam do século XVI, tendo chegado ao Brasil sob a forma de literatura de cordel após terem se popularizado em Portugal. Um autor culto cujas obras se enquadram como narrativas jocosas ou satíricas é o estadunidense Mark Twain, que, como podemos ver em *Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *Aventuras de Huckleberry Finn* (1884), usava um humor simples ao satirizar certos costumes “civilizados” (COELHO, 1985).

Como se pode perceber, o século XIX foi importante para o desenvolvimento da literatura infantil, devido à crescente preocupação com a leitura destinada às crianças. Em Portugal, durante este período, houve várias reedições de obras do século anterior, assim como a publicação de várias coletâneas de histórias infantis, resultado de uma redescoberta das fontes populares medievais. Muitas dessas



coletâneas alcançaram o Brasil, e suas narrativas passaram a integrar a raiz dos contos tradicionais brasileiros, como é o caso de *Contos Populares Portugueses* (1879), coletânea organizada por Adolfo Coelho, que, anos mais tarde, viria a ser republicada sob o título *Contos da Carochinha*. Nas últimas décadas do século, a preocupação com a literatura infantil se intensificou e teve início a produção de títulos originais e específicos para crianças, mas sempre mantendo o caráter instrutivo (COELHO, 1985).

Nesta mesma época, no Brasil, também cresceu o número de títulos em circulação, dedicados tanto ao público adulto quanto ao infantil, na forma de adaptações, traduções e originais. Os primeiros originais de autores brasileiros produzidos para crianças mantiveram o perfil didático, típico do gênero, e eram claramente baseados nos valores ideológicos que permeavam a sociedade brasileira do século XIX – como o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo cultural, o moralismo e a religiosidade (COELHO, 1985).

Uma obra que serve de exemplo, nesse contexto, é *O Livro do Povo* (1861), do maranhense Antônio Marques Rodrigues, “considerado o primeiro livro brasileiro de grande repercussão no âmbito escolar” (COELHO, 1985, p. 169), tendo sido lido por várias gerações no nordeste do país. Seu autor, preocupado com o ensino primário, o escreveu no intuito de sanar as necessidades que via nas escolas: uniformizar os livros de leitura, divulgar a história de Cristo e preceitos de economia e ordem (COELHO, 1985).

Já no início do século XX, mas ainda sob a influência dos valores acima citados, outro título que se destacou na literatura escolar brasileira foi *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim. Este, diferente dos demais livros infantis que circulavam, não se trata de um compilado de histórias, mas se desenvolve como uma só narrativa que conta as experiências de três meninos que viajam pelo Brasil. Durante o desenrolar da história, uma atenção especial é dada a várias informações históricas, geográficas e científicas (COELHO, 1985).

Um nome que marcou a literatura brasileira do século XX em vários sentidos, especialmente no que diz respeito à literatura infantil, foi o de Monteiro Lobato.

A Monteiro Lobato coube a fortuna de ser, na área da Literatura Infantil e Juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje. Fazendo a herança do passado imergir no presente, Lobato encontrou o caminho criador que a Literatura Infantil estava necessitando. Rompe, pela

raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o nosso século exigia (COELHO, 1985, p.185).

Lobato já era um autor conhecido e já havia trabalhado em várias traduções quando publicou seu primeiro livro infantil em 1920, *A Menina do Narizinho Arrebitado*. As crianças logo “pegaram gosto” pela leitura de suas histórias, as quais mesclavam o real e o maravilhoso a situações e personagens fáceis de serem identificados. Além da leitura fácil e das narrativas cativantes, nota-se outra característica típica das histórias de Lobato: a sua consciência nacionalista, presente tanto em originais quanto em traduções (COELHO, 1985).

Não há dúvida de que o grande valor da invenção literária de Lobato e o amplo sucesso obtido junto aos pequenos leitores, não se deveu apenas à sua prodigiosa imaginação ao inventar personagens e tramas cheias de pitoresco e de humor sadio, concretizadas em uma linguagem original e viva. Como em toda grande obra, o seu mérito maior está na perfeita adequação entre sua matéria literária, as idéias e valores que lhe servem de húmus e as imposições da época em que ela foi escrita (COELHO, 1985, p. 192).

Na década de 1920, vivenciava-se, no Brasil, um confronto entre formas mais tradicionais, como o Romantismo e o Realismo, e o recém-surgido Modernismo. Em meio a esse cenário, a literatura infantil ainda não havia se atualizado e seguia a velha receita; a única exceção era a produção lobatiana. Apesar disso, muito se discutia a respeito de reformas educacionais e novos métodos pedagógicos. (COELHO, 1985).

Em 1930, durante o governo Vargas, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, abrindo espaço para que novas diretrizes fossem implantadas na educação pública. Assim, aumentou a preocupação que havia com a educação infantil e, conseqüentemente, com a literatura infantil, o que fez aumentar a produção literária voltada para crianças. Apesar de ainda se basearem no caráter pedagógico, muitos autores dessa época passaram a escrever sobre temas mais diversos – tais como pura fantasia, realidade cotidiana, realidade histórica, realidade mítica e realismo maravilhoso (COELHO, 1985).

A década de 1940, no Brasil, foi marcada pela expansão das histórias em quadrinhos em território nacional. Essas histórias – sobre super-heróis, detetives, e ficção científica, em sua maioria – eram publicadas em revistinhas voltadas especificamente para o público infantil. Como foi o caso da *Gibi*, publicada pelo O

*Globo*, que continha as aventuras de personagens como *Capitão Marvel* e *Tocha Humana* e que popularizou o nome pelo qual as histórias em quadrinhos ficariam conhecidas. A maior parte dessas histórias foram importadas dos Estados Unidos, mas também houve criações nacionais que fizeram sucesso, como *Aventuras de Dick Peter* e *Morena Flor* (COELHO, 1985). Sobre o sucesso que as histórias em quadrinhos fizeram no Brasil, assim como em outros lugares ao redor do mundo, Coelho (1985, p. 201) afirma o seguinte:

[...] não podemos esquecer que heróis ou super-heróis, dramáticos ou cômicos, heroicos ou desvalidos... são *literatura* antes de serem *quadrinhos*. Isto é, são representação simbólica de experiências humanas, essenciais; e nisso estará, com certeza, o ponto comum que os faz ser amados em qualquer ponto do globo, independente das semelhanças ou diferenças de contextos sociais, econômicos ou políticos.

Nessa mesma época, outro tipo de literatura também atingiu o grande público brasileiro: as coleções de novelas de aventuras da literatura europeia e norte-americana – como a *Coleção Terramarear*, voltada para jovens e adultos, que continha narrativas de novelistas como Rudyard Kipling, Jack London, R. L. Stevenson, entre outros. Outras histórias de grande sucesso que também foram publicadas nesse formato são as do inglês Arthur Conan Doyle sobre o seu personagem mais conhecido, o detetive Sherlock Holmes (COELHO, 1985).

Na década de 1950, presenciou-se uma evolução na literatura infanto-juvenil brasileira. Apesar de certas características persistirem, como a narrativa de situações corriqueiras, a valorização do folclore e da natureza e os conceitos tradicionais bem definidos de certo/errado e bom/mau, “[...] a produção para crianças já não destina especificamente às leituras nas escolas, – a literatura divulga-se também como entretenimento” (COELHO, 1985, p. 206). Em relação à década anterior, o país experimentava uma expansão ainda maior das histórias em quadrinhos, que, em adição aos temas já mencionados, passaram a contar com histórias de terror. Além disso, o mercado de histórias em quadrinhos também havia crescido e, a partir dessa época, passou a contar com produções de Walt Disney. A literatura infantil também se destacava em outros meios; os jornais de maior circulação, por exemplo, passaram a conter algumas páginas dedicadas ao público mais jovem (COELHO, 1985).

Durante a década de 1960, principalmente após 1964, a literatura perdeu um pouco de espaço para a música (que não se distancia muito da literatura quando vista como poema), em especial para música popular brasileira, que acabou por se tornar um meio necessário de expressão em meio à situação política que o país vivia. O mercado de histórias em quadrinhos continuava a crescer e, mesmo sem muitas chances de enfrentar a concorrência, dois nomes surgiram em meio à produção nacional de quadrinhos: Maurício de Souza e Ziraldo (COELHO, 1985).

Nos anos que se seguiram, a produção de literatura para jovens e crianças se intensificou e, em uma evolução natural, passou a revelar novos caminhos e tendências.

[...] a par de inúmeros “continuadores” que seguem nas trilhas batidas, surgiram dezenas de escritores e escritoras, obedecendo a uma nova palavra de ordem: *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma *literatura inquieta/questionadora*, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive; questionando também os valores sobre os quais nossa Sociedade está assentada (COELHO, 1985, p.214).

Segundo Coelho (1985), não há um ideal absoluto de literatura infantil, mas é possível alcançar esse *status* de ideal quando se preenche a necessidade do leitor. Logo, essa qualidade é mutável, uma vez que um leitor não é igual ao outro. Após análise, a autora destaca três tendências que observou na produção literária brasileira destinada a crianças e jovens até meados da década de 1980: a realista, a fantasista e a híbrida.

Para Coelho (1985), a literatura realista expressa o real, o senso comum, tendo como objetivos testemunhar a vida cotidiana, informar sobre costumes e tradições, despertar a curiosidade do leitor por situações que fogem do que é rotineiro através de mistérios e preparar os leitores para enfrentarem situações desagradáveis impostas pela vida. Já a literatura fantasista, de acordo com a autora, apresenta um mundo maravilhoso que foge do real e do senso comum e é guiada pela imaginação, muitas vezes se desenvolvendo sobre a temática de ficção científica ou como histórias do tipo “era uma vez”. Dito isso, a literatura híbrida, para Coelho (1985), é aquela que parte do real para o imaginário, que tem o cotidiano e familiar como espaço básico, no qual o fator mágico é naturalmente inserido. Ela chama esse tipo de universo, em alta na literatura contemporânea, de Realismo

Mágico, movimento no qual Monteiro Lobato foi pioneiro no Brasil, tendo dado margem à imaginação de vários outros autores depois dele.

Nas décadas seguintes, a literatura infantil no Brasil, já tendo se consolidado como gênero literário, continuou seguindo um padrão muito parecido com o observado na década de 1980. Nesse sentido, Benjamin (2005 *apud* ROZIN & LANGE, 2014, p. 2) explica que a atual literatura brasileira é conhecida como literatura contemporânea.

A literatura contemporânea é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos.

Porém, Rozin e Lange (2014) apontam um crescimento vertiginoso do interesse do público mais jovem por obras internacionais – isto é, por traduções – e um descaso generalizado pelas nacionais. Isso aconteceria, porque, como o brasileiro nunca teria possuído um perfil de leitor, o primeiro contato que as pessoas normalmente mantêm com a literatura ocorre ainda na escola, e esta, segundo as autoras, não estaria fazendo muito bem o seu trabalho nesse sentido. De acordo com Rozin e Lange (2014), essa situação se daria porque não estão sendo oferecidos aos alunos livros que lhes seriam atrativos, seja devido ao fato de se considerar como “boa literatura” obras produzidas em épocas passadas, seja pela dificuldade que novos autores encontrariam para publicar algo novo.

Apesar dos empecilhos, nesses primeiros anos do século XXI, alguns autores brasileiros conseguiram se destacar no mercado nacional e viram suas obras se popularizarem entre os jovens leitores, como é o caso de Sérgio Klein, Thalita Rebouças, Eduardo Spohr e Leonel Caldela – sendo os dois últimos autores de literatura fantástica, cujas obras, conforme acreditamos, são exemplos atuais de livros que não foram produzidos especificamente para crianças, mas que caíram nas graças do público infanto-juvenil. Um destaque merece ser dado a Raphael Draccon e a sua série *Dragões de Éter*, não só por se tratar de livros de fantasia, mas porque suas histórias, de certo modo, configurariam uma reescritura dos antigos contos de fada, nos quais os personagens coexistem no mesmo universo.

## 1.2. Traduções de *Alice*: breve revisão

Durante a realização da pesquisa bibliográfica, foi constatada a existência de numerosos trabalhos que tratam da tradução de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, para a língua portuguesa falada no Brasil, dentre os quais se destacam os seguintes: Westphalen *et al.* (2001), Pereira (2002), Cunha (2004), Máximo (2004), Lima (2007), Costa (2008), Souza (2009) Caroccia (2011) e Duarte (2013).

Diferentemente dessas pesquisas, o presente trabalho se propõe a contrastar dois textos que se encontram nas extremidades opostas na linha temporal de produção de traduções de *Alice* (1865) para o português brasileiro, com o intuito de não somente analisar comparativamente os aspectos linguísticos e as escolhas tradutórias feitas por Lobato e por Borges, mas também de distinguir o momento histórico-cultural em que cada uma se insere, apontando como isso possivelmente afetou as decisões tomadas por cada tradutor.

Dito isso, vê-se a pertinência de apresentar, nesta seção, os trabalhos mais relevantes que, sob outras perspectivas, abordam a tradução realizada por Lobato (1931) e/ou a produzida por Borges (2002), comparando-as com algumas das demais traduções existentes. Nesse sentido, são apresentados, de forma breve, os trabalhos de Westphalen *et al.* (2001), Costa (2008) e Souza (2009).

No artigo *Os Tradutores de Alice e seus Propósitos* (2001), de Westphalen, Boff, Gregoski e Garcez, é realizada uma análise comparativa de alguns segmentos de quatro traduções de *Alice* para o português brasileiro. As traduções escolhidas para serem analisadas foram a de Monteiro Lobato (1931), a de Nicolau Sevcenko (1995), a de Rosaura Eichenberg (1999) e a de Maria Luiza X. de A. Borges (2002). Os autores realizaram uma análise das escolhas de cada tradutor quanto à tradução dos trocadilhos e jogos de palavras que se encontram por toda obra de Carroll, “traçando relações entre essas decisões de textualização e os possíveis alvos e propósitos de cada tradução” (WESTPHALEN *et al.*, 2001, p. 121). Os autores sugerem que “as diferentes escolhas de tradutor revelam públicos alvos e propósitos distintos de cada textualização” (WESTPHALEN *et al.*, 2001, p. 121), escolhas essas

que, possivelmente, sofrem influência da comunidade interpretativa idealizada por cada tradutor.

Após feita a análise, eles apontam que as traduções de Eichenberg e de Borges são muito parecidas, apesar da de Borges parecer se direcionar a um público mais adulto e exigir “certa erudição de seus leitores”(WESTPHALEN *et al.*, 2001), enquanto que a Eichenberg, por prezar pela simplicidade, teria a capacidade de abranger um público mais amplo. As traduções de Sevcenko e Lobato, apesar de possuírem semelhanças como o público-alvo e de serem consideradas adaptações, difeririam em outros aspectos. Segundo os autores do artigo, a tradução de Sevcenkose mostrou mais afastada do texto fonte, em relação aos trabalhos de Eichenberg e de Borges, tendo o tradutor se preocupado em tentar inserir a personagem no contexto brasileiro e em manter certos aspectos fonológicos, no intuito de facilitar a leitura, não gerando grandes alterações. Já a tradução de Lobato seria um caso à parte, e a ela é dedicada uma seção no fim do artigo. De acordo com os autores, Lobato é o tradutor que mais se distancia do original, não tendo se preocupado com a manutenção de trocadilhos e jogos de palavras e, até mesmo, suprimindo e alterando alguns trechos. Ele parece tentar recriar a história dentro de um contexto totalmente brasileiro, apagando o caráter lúdico e lógico do original e agregando um propósito pedagógico nacionalista. De modo geral, os autores concluem que todas as traduções analisadas são legítimas, cumprindo seus propósitos, não existindo uma tradução mais correta do que a outra, mas sim traduções diferentes que atendem a públicos e a propósitos diferentes.

Já a dissertação de mestrado de Chyntia Beatrice Costa, intitulada *Versões de Alice no país das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil* (2008), também tem como objeto de pesquisa traduções para o português brasileiro do livro de estreia de Lewis Carroll, buscando estabelecer uma análise comparativa entre elas. No caso, as traduções escolhidas por Costa (2008) para análise são a de Monteiro Lobato (1931) e a de Sebastião Uchoa Leite (1980).

A autora pretende, em seu trabalho, “analisar o caráter literário das versões brasileiras de Carroll e, conseqüentemente, discutir as fronteiras entre traduções e adaptações” (COSTA, 2008, p. 19). Para isso, ela se baseia na necessidade de tratar traduções e adaptações como obras independentes, como criações, e não somente como um subproduto do texto original, uma cópia. A partir da análise realizada, Costa (2008) assume uma preferência pela tradução de Sebastião Uchoa

Leite, que, segundo a autora, seria criativa o bastante para que o *nonsense* de Lewis Carroll não se perdesse. Por outro lado, Costa (2008) questiona o trabalho de Monteiro Lobato quanto a ser classificado como tradução, pois, a seu ver, ele configuraria uma adaptação, uma vez que Lobato suprime vários trechos presentes no original.

Outro trabalho que também trata de tradução da célebre obra de Lewis Carroll para o português brasileiro é a dissertação de mestrado intitulada *Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's Adventures in Wonderland* (2009), de autoria de Mícla Cardoso de Souza. Esse trabalho propõe-se a mostrar como uma mesma obra, quando passa de um sistema literário para outro, pode ser traduzida de várias formas diferentes.

A fim de cumprir os objetivos a que se propõe, a autora se baseia nas premissas de que há muitas variáveis envolvidas no processo tradutório – tais como agentes institucionais e contexto de produção, e não só o tradutor em si – e de que tais variáveis influenciam fortemente o resultado final, o que geraria traduções diferentes de um mesmo texto-fonte. Para serem analisadas, foram escolhidas três traduções de *Alice* (1865), todas relativamente recentes: a de Rosaura Eichenberg, publicada em 1998 pela L&M Pocket; a de Maria Luiza X. de A. Borges, publicada em 2002 pela Jorge Zahar Editor como uma edição comentada; e a de Ana Maria Machado, publicada em 2006 pela Editora Ática. Como a literatura – e, conseqüentemente, a tradução literária – se trata de um (sub)sistema complexo e dinâmico, que está em constante mudança e movimento – o que permite várias traduções de um mesmo original –, Souza (2009) se fundamenta na Teoria dos Polissistemas para reforçar a importância do polissistema cultural, em relação tanto ao texto de chegada quanto ao texto de partida, no processo tradutório.

Nesse sentido, a partir de exemplos que ilustram o ponto de vista de cada editora e tradutora, Souza (2009) pretende delinear o caminho único tomado em cada tradução. Com base na análise realizada, a autora conclui que, de um modo geral, as estratégias tradutórias adotadas em cada tradução foram fortemente influenciadas pelo público-alvo almejado pelas editoras – sendo a tradução de Eichenberg voltada para jovens leitores; a de Borges, para adultos; e a de Machado, para leitores em fase escolar.



### 1.3. Conclusões

Como pudemos ver, a literatura infantil, apesar de ter seu valor reconhecido somente nos últimos séculos, existe há mais tempo do que podemos imaginar e sempre esteve intimamente relacionada à tradução – meio através do qual foi possível atravessar barreiras geográficas e linguísticas.

As “primeiras” narrativas que deram origem aos contos de fadas e às demais histórias infantis tinham como principal objetivo ensinar às pessoas regras básicas de convivência em comunidade. E, como verificamos, esse caráter pedagógico permanece ainda hoje em muitos livros destinados a crianças. A inserção de lições de moral e ensinamentos, em geral, caracterizava o *modus operandi* da produção de livros infantis do século XIX, quando Lewis Carroll se lançou como um dos primeiros a romper com a norma-padrão a partir da publicação, em 1865, de *Alice's Adventures in Wonderland*, livro cujo objetivo era divertir.

Nesse sentido, o divertimento em *Alice* está em seus jogos palavras, suas canções, seus poemas, seus enigmas, sua ironia e, em grande parte, na crítica à sociedade vitoriana. Assim, este se tornou um dos livros mais populares de todos os tempos, sendo lido tanto por adultos quanto por crianças, divertindo a todos. Devido ao *status* que a obra de Carroll alcançou, não nos surpreende que ela seja objeto de numerosos estudos que se inserem em diferentes áreas, como Linguística, Literatura e, até mesmo, Psicanálise.

Devido ao grande volume de traduções geradas em diversos idiomas, muitas pesquisas também foram conduzidas no âmbito dos Estudos da Tradução. Analisando algumas dessas pesquisas no cenário brasileiro, especialmente no que tange às traduções de Lobato (1931) e de Borges (2002), constatamos que todas elas chegaram a resultados semelhantes.

De modo geral, há a seguinte concordância: Lobato, ao traduzir *Alice*, teria se distanciado demais do texto original ao tentar trazê-lo para um contexto mais brasileiro, através, principalmente, da inserção de termos e expressões que seriam mais facilmente identificados. Já a respeito do trabalho de Borges, há o consenso de que sua tradução seria mais voltada para o público adulto, já que, por se buscar uma maior fidelidade em relação ao original, a tradução teria adquirido um tom um pouco

mais “sério” – o que não a contraindicaria, de modo algum, como leitura infantil. Logo, conclui-se que, apesar das diferenças, não se pode dizer que uma tradução é, de alguma forma, superior a outra, pois todas as duas possuem valor no contexto em que foram produzidas, cumprindo seu objetivo.

## CAPÍTULO II

### **ALICES: A ORIGINAL, A INFANTIL E A ERUDITA**

Neste capítulo, contextualizaremos o momento em que se deu a produção da obra *Alice's Adventures in Wonderland*, por Lewis Carroll, na Inglaterra do século XIX, assim como o meio no qual foram produzidas as traduções de Monteiro Lobato (1931) e de Maria Luiza Borges (2002) no Brasil.

Na primeira seção, apresentaremos o autor, Lewis Carroll, desde o começo de sua vida como escritor até o fim de seus dias, destacando suas principais publicações e dando uma atenção especial a fatos e questões que envolveram a criação de *Alice*.

Será abordada, na segunda seção, a vida de Monteiro Lobato, com enfoque em sua atuação como escritor e, principalmente, como tradutor – apesar de ele ter se destacado em diversas outras áreas também – para, logo em seguida, analisarmos, brevemente, sua postura adotada nas traduções realizadas – especialmente no que diz respeito à tradução de *Alice*.

Na terceira seção, apresentaremos, de forma sucinta, o perfil de Maria Luiza Borges enquanto tradutora, abordando sua definição de tradução e sua postura enquanto traduzia *Alice*.

Ao fim deste capítulo, discutiremos os principais pontos levantados nas seções anteriores, apontando as principais diferenças observadas em relação às posturas adotadas por Monteiro Lobato e por Maria Luiza Borges no momento da tradução.

#### **2.1. A Alice de Carroll**

Lewis Carroll, autor de livros infantis, é, na verdade, o pseudônimo que o matemático Charles Ludwidge Dodgson adotou em suas publicações literárias. A ideia surgiu após traduzir seus dois primeiros nomes para o latim, Carolus Lodovicus, e, então, anglicizá-los, resultando no nome pelo qual ficou conhecido. Além da

escrita e da matemática, jogos com palavras, enigmas e fotografia também eram de seu interesse<sup>3</sup>.

Dodgson nasceu em 1832, em Cheshire, Inglaterra, e, mais tarde, se mudou com a família para Yorkshire. Proveniente de uma família cristã e sendo seu pai um pastor, Dodgson foi criado e educado dentro da igreja Anglicana. Ainda em sua juventude, ele já exibia evidências de sua criatividade, escrevendo poemas e contos. Mas foi sua grande aptidão para a matemática que, a princípio, o destacou ao ingressar na Universidade de Oxford, tendo publicado vários livros e panfletos sobre geometria, determinantes etc. (SOUZA & HATJE-FAGGION, 2013).

Dodgson sempre gostou de escrever e, entre 1854 e 1856, ele teve a oportunidade de publicar oficialmente seus trabalhos em revistas de nível nacional, com a *The Train* e a *The Comic Times*, assim como em algumas revistas menores, o que o levou a criar seu pseudônimo, Lewis Carroll (LEACH, 2004).

Foi nessa mesma época que a história sobre a pequena Alice vivendo absurdas aventuras em Wonderland começou a se formar em sua mente. Dodgson apreciava a companhia de crianças e gostava de lhes contar histórias e, quando ficou amigo de Henry Liddell, logo se aproximou de seus filhos e fez amizade com eles também – principalmente com as meninas, Lorina, Alice e Edith. As crianças Liddell rapidamente se tornaram seu público preferido, e ele gostava de inseri-las como personagens em suas histórias. Assim, foi durante um passeio de barco que ele contou, pela primeira vez, às três garotas a história que Alice viveu em Wonderland (LEACH, 2004).

Foi a própria Alice quem lhe pediu que escrevesse a história e, então, três anos depois, em 1865, ele havia finalmente terminado e publicado seu manuscrito, sob o título *Alice's Adventures in Wonderland* (LEACH, 2004). O livro logo se tornou um sucesso, tendo sido lido tanto por crianças quanto por adultos e, até mesmo, pela própria Rainha Victoria<sup>4</sup>. Em 1871, Dodgson viria a publicar uma continuação, intitulada *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. Posteriormente, ele publicou outros títulos, também voltados para o público infantil, como *The Hunting of the Snark*, em 1876, *Sylvie and Bruno*, em 1889, e *Sylvie and Bruno*

---

<sup>3</sup> Informação retirada da introdução de uma edição britânica da obra. Verem: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Harper Collin, 2013 [1865], p. v.

<sup>4</sup> Informação retirada da introdução de uma edição britânica da obra. Verem: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Harper Collin, 2013 [1865], p. vii.

*Concluded*, em 1898. Logo após concluir este último, no mesmo ano, Dodgson faleceu (SOUZA & HATJE-FAGGION, 2013).

Dodgson viveu em plena Era Vitoriana, uma época na qual “as bases da sociedade eram erigidas a partir do meio familiar, no cultivo das virtudes como a retidão, a seriedade e a castidade, tendo como pilares papéis sociais bem definidos para homens, mulheres e crianças” (BRITO, 2007, p.2), em que a literatura, de um modo geral, era muito valorizada pela sociedade por possuir um aspecto pedagógico e moralizante (BRITO, 2007). Justamente por não possuir nenhuma dessas características, *Alice* se destoa dos demais livros, se encaixando em um tipo de realismo emergente nesse período, configurando “um profundo realismo que se esforçava para dizer toda a verdade, mostrando as doenças morais e físicas como elas eram” (BRITO, 2007, p. 3). Desse modo, através da subversão de valores, de símbolos, do paradigma de comportamento esperado e de visão de mundo presentes na obra, o livro *Alice’s Adventures in Wonderland* pode ser compreendido como uma crítica à sociedade inglesa vitoriana. No mundo criado por Alice, não há regras, medo, culpa, punição, moralidade religiosa ou dogmática, nem censura – elementos normalmente presentes na literatura vitoriana e, até mesmo, na própria sociedade vitoriana –; muito pelo contrário, há aventura, emoção, empolgação, mágica, irracionalidade, diversão e liberdade, como se o País das Maravilhas fosse um refúgio de toda a rigidez do mundo real (BRITO, 2007).

A intenção do autor nunca foi ensinar algo, como uma lição de moral, por exemplo, como já foi deixado claro, mas entreter seus leitores – não que algo não possa ser aprendido a partir de uma literatura de entretenimento. Ao mesmo tempo em que trabalhava em seu texto divertido, Dodgson também tecia uma crítica à sociedade do período em que vivia, o que revela uma certa insatisfação em relação ao mundo e uma possível vontade de mudá-lo (BRITO, 2007).

Querendo ou não, pelo caráter *nonsense* de sua obra, o pseudônimo de Dodgson é até hoje lembrado quando se trata dos percussores da literatura fantástica no século XIX. Segundo Andrade (2014), o fantástico situa-se na linha tênue entre dois subgêneros, o estranho e o maravilhoso – que, a grosso modo, podem ser entendidos como a explicação do sobrenatural e a aceitação do sobrenatural, respectivamente – e nasce como “uma contestação dos tabus e uma representação dos desejos reprimidos da sociedade do século XIX” (ANDRADE, 2014, p. 15). O elemento fantástico é aquele que nega ou contradiz o cotidiano, que

subitamente rompe a narrativa contida em um mundo “real”, assim, transgredindo suas normas habituais. Logo, o fantástico – ao menos, o presente na literatura do século XIX – acontece quando há uma hesitação da parte do leitor em relação à realidade a que ele está habituado e à “realidade” sobrenatural que lhe é apresentada e regida por normas desconhecidas dele (ANDRADE, 2014).

Assim, através de sua narrativa *nonsense*, repleta de trocadilhos, enigmas e humor, que trazem verdadeiras críticas sociais, Lewis Carroll se tornou um grande nome da literatura. *Alice's Adventures in Wonderland* já foi traduzido para quase todas as línguas, nunca deixou de ser publicado desde sua primeira edição<sup>5</sup> e se consagrou com um clássico da literatura infantil.

## 2.2. A Alice de Lobato

Quando pensamos em Monteiro Lobato, provavelmente, a primeira coisa que vem à mente são suas criações mais memoráveis, como as histórias que se passam no Sítio do Pica Pau Amarelo e as personagens como Narizinho e a boneca Emília. Mas o que poucos sabem é que, antes de se dedicar à literatura infantil, Lobato já era um autor renomado entre o público adulto –por títulos como *Urupês*, de 1918, *Cidades Mortas*, de 1919, por exemplo –, tendo um importantíssimo papel no mercado editorial brasileiro ao trazer e traduzir obras estrangeiras sobre os mais variados temas para o público nacional – como *O Crepúsculo dos Ídolos*, de Friedrich Nietzsche; *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Minha Vida e Minha Obra*, de Henry Ford; *Adeus às Armas*, de Ernest Hemingway; *Mowgli*, *O Menino Lobo*, de Rudyard Kipling; *As Aventuras de Tom Sayer*, de Mark Twain; entre tantos outros títulos (MÁXIMO, 2004), como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Além disso, ele também foi fazendeiro, empresário, editor e uma figura influente na política, mas, a fim de cumprir os propósitos deste trabalho, serão colocados em foco, principalmente, os aspectos relativos à sua atividade como tradutor.

No dia 18 de abril de 1882, nascia, em Taubaté, José Renato Monteiro Lobato. Da fazenda da família, onde passou grande parte da infância, ele tirou inspiração para a criação do Sítio do Pica Pau Amarelo, assim como para muitos de

---

<sup>5</sup> Informação retirada da introdução de uma edição britânica da obra. Verem: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Harper Collin, 2013 [1865], p. vi.

suas personagens. Aos sete anos, o pequeno Lobato tomou a decisão de mudar seu nome para José Bento Monteiro Lobato, para que, quando adulto, pudesse usar a bengala de seu pai que possuía suas iniciais, J. B. M. L. Aos catorze anos, Lobato publicou, no jornalzinho da escola, seus primeiros trabalhos de que se tem notícia, sob o pseudônimo de Josbem. No ano seguinte, foi aprovada a sua entrada no Instituto de Ciências e Letras, e Lobato, então, se mudou para a capital paulista. Logo no início do século XX, em 1901, ele entrou para a Faculdade São Francisco para estudar Direito e, nos anos posteriores, integrou alguns grupos de estudantes, entre eles o Cenáculo – grupo que passou a redigir, de São Paulo, um pequeno jornal em Pindamonhangaba, o “Minarete” (CAVALHEIRO, 1955).

No fim de 1904, Lobato recebeu o grau de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, sem nunca ter tido, de fato, muito interesse por Direito e, no ano seguinte, voltou a Taubaté, onde escreveu para o jornal local. Neste mesmo ano, ele traduziu seus primeiros livros, *O Anticristo* e *Crepúsculo dos Ídolos*, de Nietzsche, mas não os publicou (CAVALHEIRO, 1955). Em 1907, se mudou para Areias, para assumir o cargo de Promotor Público da Comarca e, apesar de a vida na cidade não empolgá-lo, ela acabou por inspirá-lo para a produção de alguns de seus trabalhos futuros (LAJOLO, 1985). No ano seguinte, Lobato se casou e passou a traduzir artigos do jornal *Weekley Times* para o *Estado de São Paulo*. Logo, ele também começou a enviar colaborações para a *Tribuna de Santos*, para a *Gazeta de Notícias* e a produzir ilustrações para a revista *Fon-Fon!* (CAVALHEIRO, 1955). Em 1911, insatisfeito com o trabalho e com a vida em Areias, e já com dois filhos, Lobato se mudou para a fazenda da família após a morte de seu avô, o Visconde de Tremembé, onde tentou transformar as terras em fonte de renda (LAJOLO, 1985). Frustrado como fazendeiro, em 1913, Lobato publicou, no *Correio Paulistano*, o primeiro artigo que assinou com seu próprio nome, *Uma visita a Guiomar Novais*. Em 1914, ele escreveu um artigo para *O Estado de São Paulo*, intitulado *Velha Praga*, que, para a sua surpresa, teve uma grande repercussão e, logo depois, publicou *Urupês*, a primeira aparição de Jeca Tatu, uma ideia que remoeu por anos (CAVALHEIRO, 1955).

Tendo atingido um relativo sucesso com suas últimas publicações e estando cansado da vida pacata, Lobato vendeu a fazenda e se mudou com a família para a cidade de São Paulo, onde se entregou de vez à vida de literato. Ele passou a escrever para pequenos jornais, mas suas principais contribuições foram para O

*Estado de São Paulo*, jornal em que uma série de publicações de cunho nacionalista o inspirou a criar um livro sobre o Saci-Pererê (CAVALHEIRO, 1955). Em 1918, Lobato comprou a *Revista do Brasil* e, logo depois, publicou o livro *Urupês*, em que Jeca Tatu, em sua segunda aparição, ganhou um tom de utilidade pública, sendo usado para denunciar a precariedade da saúde pública brasileira. Ele publicou também outros títulos de sua autoria, assim como de autores modernistas, como Oswald de Andrade e Menotti del Picchia<sup>6</sup>. Esse momento marcou o início do desenvolvimento de Lobato enquanto editor.

Nos anos que se seguiram, ele colocou em funcionamento a Editora Monteiro Lobato, pela qual publicou títulos como *Cidades Mortas*, *Ideias de Jeca Tatu e Negrinha* (CAVALHEIRO, 1955). Em 1920, Lobato publicou *A Menina do Narizinho Arrebitado*, inaugurando o gênero infantil no Brasil e mostrando que crianças também são consumidoras de literatura, sendo merecedoras, portanto, de um produto voltado exclusivamente para elas (LAJOLO, 1985). O livro rapidamente se tornou um sucesso e se esgotou, sendo lido por crianças de todo o país, o que fez com que o governo solicitasse uma segunda edição para que fosse distribuída nas escolas. Com isso, Lobato trouxe renovação não só para o meio literário, mas para o setor gráfico também, pois, através do seu trabalho com vários artistas, os livros passaram a conter ilustrações, tanto em meio ao texto quanto nas capas (CAVALHEIRO, 1955).

Insatisfeito com as traduções de clássicos para o português, Lobato lançou-se à tarefa de traduzir ele mesmo tais histórias e, então, inseriu personagens como Peter Pan e Chapeuzinho Vermelho em um contexto mais brasileiro, juntamente com personagens seus, como Pedrinho e Emília<sup>7</sup>.

Apesar do sucesso, em 1925, a sua editora foi à falência por causa de uma série de questões, como a ocorrência de uma crise energética e de mudanças na política econômica, mas Lobato, ao se mudar para o Rio de Janeiro, tentou novamente criar uma pequena empresa, a Cia Editora Nacional<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Informação retirada de GLOBO.COM. *Biografia*. 2001. Disponível em: <[http://lobato.globo.com/lobato\\_Biografia.asp](http://lobato.globo.com/lobato_Biografia.asp)>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

<sup>7</sup> Informação retirada de GLOBO.COM. *Biografia*. 2001. Disponível em: <[http://lobato.globo.com/lobato\\_Biografia.asp](http://lobato.globo.com/lobato_Biografia.asp)>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

<sup>8</sup> Informação retirada de GLOBO.COM. *Biografia*. 2001. Disponível em: <[http://lobato.globo.com/lobato\\_Biografia.asp](http://lobato.globo.com/lobato_Biografia.asp)>. Acesso em: 28 de maio de 2015.



Em 1927, Lobato aceitou o convite para ser Adido comercial brasileiro em Nova York e se mudou para lá com a família, deixando a editora sob a direção de seu sócio. Fascinado com as modernidades e com a vida no país desenvolvido, Lobato chegou à conclusão de que o Brasil estava atrasado porque sua economia não se baseava em ferro e petróleo como era a dos Estados Unidos. Ao fim de quatro anos, ele retornou ao Brasil com a ideia fixa de trazer o desenvolvimento para o país. Nos anos seguintes, se envolveu profundamente com a questão do petróleo e do desenvolvimento industrial, sem nunca, entretanto, interromper seus trabalhos como autor e tradutor – tanto que, em 1936, foi sucesso de crítica com a publicação de *O Escândalo do Petróleo*, e traduziu, nesse meio tempo, *Viagens de Gulliver* e *Mowgli, o menino lobo* (CAVALHEIRO, 1955).

Em 1941, por ter seus ideais políticos amplamente divulgados, Lobato foi preso. Ele acabou sendo condenado a seis meses de prisão e, além da visita de amigos, recebeu também, por correspondência, o apoio de leitores e admiradores. Lobato ficou preso por três meses e, durante esse período, concluiu que sua prisão de nada teria servido para a questão do petróleo e que não haveria como divulgar suas ideias por causa da dura censura. Ele, então, passou a trabalhar com publicidade, tendo criado vários anúncios que foram sucesso na época, mas sem deixar de lado a escrita e a tradução (CAVALHEIRO, 1955).

No fim de 1944, Lobato publicou *A Barca de Gleyre*, seu último livro a sair pela Cia Editora Nacional, para, em seguida, ajudar na fundação de uma nova editora, a Brasiliense, da qual posteriormente se tornou sócio (CAVALHEIRO, 1955).

Tendo em mente que os males causados ao Brasil seriam praticamente irremediáveis e que mais uma ditadura sorrateiramente se iniciava, Lobato se mudou para a Argentina e de lá publicou *Zé Brasil*, obra que causou grande rebuliço por conta de seu teor político, tendo seus exemplares apreendidos (CAVALHEIRO, 1955).

Em 1947, Lobato retornou ao Brasil e viu *A Menina do Narizinho Arrebitado* virar teatro. Apesar de já estar doente há algum tempo, ele continuou escrevendo e publicando folhetos até que, no ano seguinte, sofreu um derrame que o deixou com sequelas. Em uma entrevista à Rádio Record, disse, entre outras coisas, que gostaria de ter escrito mais para as crianças.

Pelo o que se tem registrado, Lobato já esperava a morte há algum tempo e, na madrugada do dia 04 de julho de 1948, ela finalmente veio enquanto ele dormia, na forma de mais um derrame (CAVALHEIRO, 1955).

Como foi possível constatar, Lobato sempre foi uma pessoa ativa política e intelectualmente, que realizou e produziu muito pelo seu país e cuja vida se mescla à própria história do Brasil. A respeito da literatura infantil, ao todo, foram 39 histórias, 7 adaptações/tradução e 32 originais –, tendo sido estas últimas traduzidas para o francês, o espanhol, o inglês, o árabe, o alemão, o japonês, o italiano, entre outras línguas. Além de ter sido o pioneiro na literatura infantil brasileira, Lobato produziu várias traduções, de forma quase ininterrupta, ao longo de sua vida adulta e, com isso, realizou um grande feito, trazendo visibilidade e prestígio para a profissão de tradutor, que, em sua época, atingiu o mesmo *status* intelectual que a produção de um original (CAVALHEIRO, 1955).

Como pudemos observar, Monteiro Lobato teve uma vida muito produtiva em todas as áreas em que atuou, o que inclui a tradução. Mas a forma como concebia suas traduções o marcou. Talvez pelo fato de também atuar como autor e editor, Lobato, enquanto tradutor, se permitia uma grande liberdade criativa, fazendo muito mais do que apenas traduzir. Podemos dizer que Lobato não tentava traduzir somente o texto, mas também a cultura – e com a tradução de *Alice* não foi diferente. Sobre essa questão Lima (2007, p. 3) aponta que

Tradutores, como Monteiro Lobato, preocuparam-se em criar uma nova identificação, ambientando a personagem Alice em um contexto mais brasileiro, priorizando elementos da cultura nacional. Isso reflete o cuidado do tradutor, que é ao mesmo tempo autor, em adaptar a obra idealizando o público ao qual se dirige.

Lobato, ao traduzir, almejava simplificar o texto para seus jovens leitores ao adaptá-lo à realidade brasileira, inserindo elementos de sua cultura onde antes havia elementos da cultura inglesa (DUARTE, 2014). Justamente por questões como essa, a tradução de Lobato acaba por não passar o mesmo sentido contido no original ao não dar a devida atenção aos jogos de palavras e trocadilhos que caracterizam o texto original.

Costa (2008) também aponta que a tradução de Lobato possui um ritmo diferente do original, o que se deve, principalmente, ao fato de ele ter descartado ou alterado drasticamente trechos da história que são perfeitamente traduzíveis. Essas

contínuas alterações, no entanto, não empobrecem o texto, necessariamente, pois se trata de uma reescritura própria que privilegia uma leitura específica (WESTPHALEN *et al*, 2011).

Sobre esse ponto, Westphalen *et al* (2011) ainda dizem que, além da ideia de simplificar o texto, Lobato aproveitou para incluir propósitos pedagógicos e sua visão nacionalista no texto, devido a sua visão da literatura como um meio de instruir o povo, o que se justificaria, principalmente, pela escolha que o tradutor fez dos poemas e canções que substituíram os presentes no original.

No caso específico de *Alice no País das Maravilhas*, todas essas alterações realizadas alcançaram também a protagonista, fazendo com que Alice perdesse sua caracterização original e passasse a se assemelhar muito mais com a boneca Emília, criação de Lobato (MAXIMO, 2004; LIMA, 2007; COSTA, 2008).

Costa (2008) destaca que fatores histórico-culturais podem ter influenciado o trabalho de Lobato com a tradução de *Alice*, uma vez que, na sua época, a tradução era concebida de outra forma – a crítica literária modernista ainda não havia dado a devida atenção ao assunto.

Por fim, não se pode negar que a primeira tradução de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro conta uma história clara e acessível, mas, em contraste com o original – que satisfaz tanto crianças quanto adultos –, a tradução de Lobato se destinaria especificamente ao público infantil (COSTA, 2008).

### **2.3. A Alice de Borges**

Embora trabalhe há anos como tradutora e já tenha traduzido mais de 150 livros, Maria Luiza X. de A. Borges é formada em Psicologia e se considera uma autodidata em tradução. Tendo estudado francês e inglês de maneira irregular, Borges afirma que, ao traduzir, o que é realmente necessário é o conhecimento da língua portuguesa (SOUZA, 2009). A esse respeito, a tradutora afirma o seguinte:

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. (SOUZA, 2009, p. 196)

Há muitos anos nesse mercado, a maioria das traduções feitas por Borges foram publicadas pela Jorge Zahar Editor, incluindo nove volumes sobre Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, e o livro *Contos de Fadas*, uma antologia de contos infantis clássicos de autores como Perrault, Andersen, os irmãos Grimm, entre outros, para a coleção Clássicos Zahar. Ela também já traduziu livros para outras editoras, como, por exemplo, para a editora Edições SM (SOUZA, 2009). Mas Borges não se limita à tradução de literatura infanto-juvenil ou de romances policiais, tendo também traduzido para a Jorge Zahar Editor várias obras sobre história, ciências sociais, química, matemática, psicologia, arte, filosofia, física e comunicação<sup>9</sup>, por exemplo.

Conforme já mencionado neste trabalho, em 2002, a tradução feita por Borges de *Alice's Adventures in Wonderland* foi publicada pela Jorge Zahar Editor – trabalho que a levou a ser indicada ao prêmio Jabuti. Na mesma época, Borges também recebeu menção honrosa pelo Prêmio União Latina de Tradução Científica e Técnica pela tradução de *Tempo, amor, memória: um biólogo notável e sua busca das origens do comportamento*, de Jonathan Weiner, tradução que foi publicada pela Editora Rocco (SOUZA, 2009).

Ao ser convidada pela Jorge Zahar Editor para trabalhar na tradução de *Alice*, Borges aceitou, pois acreditava que esse seria um desafio devido aos trocadilhos, aos jogos de palavras, às rimas e aos poemas que o texto contém, conforme informado pela própria tradutora em entrevista concedida a Souza (2009). Ela também relata que a editora lhe deu bastante liberdade para trabalhar, não fazendo nenhuma interferência a princípio. Mas, ao ter o livro pronto em mãos, percebeu que algumas pequenas alterações foram feitas durante a revisão. Na entrevista que concedeu, Borges explica que “por vezes, pequenas alterações introduzidas pela revisão quebraram o pé dos “meus” versos, para minha tristeza”, (SOUZA, 2009, p. 197). Essa experiência serviu para que, em trabalhos futuros, Borges optasse por trabalhar ao lado de seus revisores, almejando melhores resultados.

Em sua tradução, Borges não tentou facilitar a leitura, não fazendo simplificações ou substituições de trocadilhos e paródias que levassem o texto a se aproximar do leitor brasileiro e, como a editora não especificou um público alvo para

---

<sup>9</sup> Informação retirada do site da Jorge Zahar Editor, disponível em: <<http://www.zahar.com.br/search/node/maria%20luiza%20borges>> Acesso em: 10 de maio de 2015.

o qual Borges deveria traduzir, ela se permitiu trabalhar com sua ideia de universalidade da obra de Carroll, conforme a tradutora atesta na seguinte passagem da entrevista concedida a Souza (2009, p. 196):

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.

Segundo Borges, em entrevista concedida à Revista Carta Capital (2010), uma boa tradução “é a que proporciona ao leitor uma experiência tão próxima quanto possível à que ele teria lendo o original”, pois o bom tradutor realiza apenas o trabalho de ponte entre autor e leitor, passando despercebido, sem dar a impressão de que o livro se trata de uma obra traduzida. Borges defende, nesse sentido, que o tradutor deve ser o mais fiel possível ao texto original, respeitando-se, logicamente, a língua para qual se traduz:

A questão da fidelidade é complexa. Se o texto soa natural e fluente no original, deve soar assim também na tradução, o que será impossível se o tradutor ficar colado à letra do original. O que interessa é obter o mesmo efeito, ainda que por vezes seja preciso usar recursos um pouco diferentes. Mas creio que se deve ter a fidelidade possível, respeitados os limites da língua-alvo. (BORGES, 2010)

De acordo com Borges (2010), esse mesmo princípio também se aplica à tradução de obras infantis. Ela defende a manutenção de elementos como referências estrangeiras – pois as crianças deveriam ter acesso a outras culturas – e o tipo de linguagem empregada – de época ou gírias, por exemplo, que seriam traduzidas para um equivalente –, uma vez que, se uma criança inglesa tem condições de compreender um texto com linguagem do século passado, uma brasileira também tem. Sua preocupação seria, então, “tornar o texto da tradução tão compreensível quanto o texto original, nem mais, nem menos” (BORGES, 2010).

Nesse sentido, ao trabalhar em *Alice’s Adventures in Wonderland*, Borges optou por traduzir os poemas e canções, e por não substituí-los. Ela também traduziu os trocadilhos e jogos de palavras, sempre adotando estratégias que prezassem a manutenção do sentido (SOUZA, 2009).

Apesar disso, há quem diga que a tradução feita por Borges não seria a mais indicada para crianças por “ser mais “adulta”, exigindo certa erudição de seus

leitores”, como Westphalen *et al* (2001, p.136) apontam. A tradução de Borges seria, de fato, destinada a um público adulto por abordar, em suas notas, questões sobre ciências e filosofia que abarcam a obra de Carroll, mas que são complexas e profundas demais para despertar o interesse das crianças ou sequer serem compreendidas por elas (WESTPHALEN *et al*, 2001).

## 2.4. Conclusões

Como foi possível observar, Lobato e Borges adotaram posturas distintas em relação à tradução de *Alice's Adventures in Wonderland*, cada um seguindo a sua própria definição do que seria uma boa tradução.

Para Lobato, a tradução seria satisfatória quando o texto for inserido na cultura de chegada, sendo acrescido de seus elementos típicos e não deixando transparecer que se trata de um texto traduzido. Porém, um aspecto possivelmente negativo dessa abordagem é que a tradução deixa de transmitir o mesmo sentido que o texto original.

Já Borges, em contrapartida, acredita que uma boa tradução se faz quando o sentido é mantido, alterando-se o mínimo necessário. Dessa forma, o texto traduzido por Borges se aproxima muito mais do original, trazendo a cultura de partida para mais perto do leitor.

Uma outra questão abordada, neste capítulo, refere-se ao fato de que a tradução realizada por Lobato seria recomendada para crianças, ao passo que a de Borges, de modo geral, seria destinada a leitores mais adultos.

## CAPÍTULO III

### APORTE TEÓRICO

Neste capítulo, será apresentado o aporte teórico que fundamenta este trabalho, com atenção especial para as postulações de Even-Zohar (2000 [1978]) e de Berman (2007 [1985]), uma vez que a análise realizada no Capítulo IV se baseará nas propostas desses dois autores. A seguir, descrevemos os objetivos de cada uma das seções que compõem o presente capítulo.

Na primeira seção, abordaremos, de forma breve, o percurso histórico que os estudos sobre tradução, realizados nas mais diversas áreas, percorreram até se tornarem uma única e concisa disciplina.

Já na segunda seção, focaremos em uma das proposições de maior destaque e repercussão desenvolvida nos Estudos da Tradução: a Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (2002 [1978]).

Por fim, na terceira seção, trataremos das considerações de Berman (2007 [1985]) sobre a manutenção ou não letra no processo tradutório, com ênfase nas treze tendências deformadoras elencadas por ele.

#### **3.1. A virada cultural nos Estudos da Tradução**

Durante a maior parte do século XX, muito antes de os Estudos da Tradução serem concebidos como disciplina, primava-se preponderantemente, na tradução, pela noção de equivalência. Nesse sentido, duas abordagens distintas se destacavam: a Oficina Norte-Americana de Tradução e a Ciência da Tradução.

De acordo com Gentzler (2009 [1993]), os pesquisadores da Oficina Norte-Americana de Tradução, cujo maior representante era Ezra Pound, valorizavam, acima de tudo, a equivalência estética. Para eles, o tradutor deveria preservar a forma e a métrica do texto-fonte, a fim de dar preferência aos elementos que trariam ao leitor da tradução a mesma experiência estética (pensamentos, sensações etc.) que um leitor do texto original teria.

Enquanto isso, os pesquisadores da Ciência da Tradução, cujos principais representantes são Nida (1964) e Catford (1965), mantinham uma postura mais formalista, fundamentada, principalmente, no gerativismo<sup>10</sup> de Chomsky (1957).

Para propor uma Ciência da Tradução, Nida (1964) se baseou nas noções de estrutura profunda e estrutura superficial<sup>11</sup> propostas por Chomsky (1957) e em sua experiência com tradução de textos bíblicos. Para ele, cada texto possui uma mensagem específica em que só há uma interpretação possível que seja correta, e tal mensagem seria ou não passada, considerando-se a experiência pessoal de seu receptor. Logo, seria necessário que o texto se adaptasse ao contexto de quem o lê, valorizando, desse modo, muito mais o efeito do texto do que o próprio texto. A intenção de Nida (1964) seria que o leitor fosse capaz de compreender o texto sem a necessidade de ter qualquer conhecimento prévio sobre o contexto que envolve o original. (GENTZLER, 2009 [1993]).

Por sua vez, Catford (1965) propôs uma equivalência textual e uma equivalência formal, que acabavam deixando de lado os contextos em que tanto o texto original quanto o texto traduzido estariam inseridos. A equivalência textual se daria quando cada elemento textual de uma língua tivesse um equivalente em outra. Já a equivalência formal se daria quando uma estrutura, ou algum elemento dessa estrutura, do texto-fonte ocupa a mesma posição ou categoria no texto-alvo.

Como podemos perceber, essa concepção de tradução enquanto equivalência linguística não considera vários outros aspectos que permeiam o processo tradutório, tais como a cultura, a sociedade, a história etc. Diante desse quadro, apresenta-se a proposta de Holmes (2002 [1972]), que traz consigo mudanças significativas na área da tradução ao considerar uma nova perspectiva.

Até o início da década de 1970, a tradução despertava o interesse de pesquisadores de diversas áreas – como Linguística, Estudos Literários e Filosofia,

---

<sup>10</sup> O gerativismo trata a língua sob um ponto de vista formalista e imanentista de modo a estabelecer um conjunto de regras e princípios que englobem a produção sistemática e infinita de enunciados gramaticais da língua. Chomsky (1957), o principal representante do gerativismo, distingue língua e fala, associando língua à competência e fala ao desempenho, tendo por competência o conhecimento que se possui da língua, de suas estruturas e possibilidades, e por desempenho o uso individual da língua. Com base nessa distinção, os estudos gerativistas se concentram na competência de um falante-ouvinte ideal e na pesquisa por princípios inatos comuns a qualquer falante. Desse modo, não são levados em consideração, no gerativismo, aspectos sociais e históricos, o que leva à exclusão dos falantes reais dos vários contextos de uso da língua.

<sup>11</sup> De acordo com Chomsky (1965), a estrutura profunda envolve todas as informações sintáticas e semânticas que definem o significado de uma sentença, enquanto a estrutura superficial abrange todas as sentenças em uma dada língua.



por exemplo – e não havia ainda encontrado o seu próprio lugar. Foi Holmes (2002 [1972]) quem começou a mudar essa situação ao propor que a tradução fosse considerada uma disciplina, a qual ele denominou de Estudos da Tradução. Sua ideia era a de uma disciplina de caráter coletivo e inclusivo, que abarcasse diversos elementos que se relacionam com o processo tradutório e que compreendesse tanto os Estudos Descritivos da Tradução quanto os Estudos Teóricos da Tradução.

Os Estudos Descritivos da Tradução possuiriam um teor empírico, sendo divididos em pesquisas orientadas para o produto (análise individual e/ou comparativa de traduções já realizadas), para a função (o papel que um texto traduzido possui em determinada época e cultura) e para o processo (estudo sobre a mente do tradutor durante o processo tradutório). Já os Estudos Teóricos da Tradução consistiriam na busca por princípios, teorias e modelos que comportassem as pesquisas realizadas na área (HOLMES, 2002 [1972]).

A partir dessa tomada de novos rumos, em que a tradução passa a ser tratada de forma mais contextualizada, outros pesquisadores se destacam – Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), Lefereve(2007 [1992]) e Even-Zohar (2002 [1978]), por exemplo – e suas propostas ganham relevância, caracterizando o momento que ficou conhecido como virada cultural nos Estudos da Tradução.

Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) considera principalmente como uma tradução pode ter um caráter mais domesticador ou mais estrangeirizador<sup>12</sup>, o que dependeria das escolhas realizadas durante o processo tradutório. Tais escolhas apontam qual a postura adotada pelo tradutor, podendo ele optar por ser mais ou menos visível no texto-alvo. O autor também destaca o papel que a tradução possuiria na formação de identidades culturais.

Por sua vez, Lefereve (2007 [1992]) também contribuiu para o questionamento da noção de tradução enquanto equivalência, se valendo da ideia de que a tradução é, na verdade, um processo de reescritura. Para ele, o tradutor, ao trabalhar um texto, imprime nele sua própria interpretação ou a interpretação de quem o contratou

---

<sup>12</sup> Domesticção e estrangeirização são conceitos propostos por Venuti (2008 [1995]), que envolvem a visibilidade ou não do tradutor, assim como a sua intenção, no texto. Segundo o autor, a domesticção se dá quando os elementos estrangeiros em uma tradução são neutralizados, de modo que o texto se adapte à cultura de chegada. Por sua vez, a estrangeirização ocorre diante da manutenção dos elementos estrangeiros, visando à conservação de diferenças linguístico-sociais do texto original.

para o trabalho – o que configuraria o processo de patronagem<sup>13</sup>–, gerando, assim, um novo texto, uma reescritura do original.

Nesse cenário, Even-Zohar (2002 [1978]) propôs a Teoria dos Polissistemas, que se baseia na ideia de diversos e diferentes sistemas que se relacionam de forma dinâmica dentro de determinada cultura. Por exemplo, dentro do polissistema cultural, há o polissistema literário, formado pela literatura canônica e pela não-canônica, que, por sua vez, compreende polissistemas que abarcam vários outros elementos. Trataremos, mais profundamente, da Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (2002 [1978]), na próxima seção, uma vez que ela é crucial para a análise realizada neste trabalho no Capítulo IV.

### **3.2. A Teoria dos Polissistemas**

A Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Even-Zohar(2002 [1978]), baseia-se em uma teorização dos formalistas russos acerca da literatura na década de 1920, por meio da qual se enxergava a literatura não como algo isolado, mas como um sistema.

Um dos principais representantes do formalismo russo, Tynjanov (1929), concebia a literatura como um sistema que pertence à totalidade da produção e do consumo literário e que, enquanto sistema, é tanto autônoma quanto heterônoma, isto é, ao mesmo tempo em que a literatura regula a si própria, ela também é condicionada por outros sistemas Even-Zohar (2013 [1990]).

Desse modo, Even-Zohar(2002 [1978]) desenvolveu a Teoria dos Polissistemas, que consiste na ideia de uma estrutura composta por um conglomerado heterogêneo e hierarquizado de sistemas que interagem de modo dinâmico, em um processo contínuo. Por exemplo, o polissistema de uma determinada literatura nacional é um dos elementos que compõem um polissistemasócio-cultural maior, em que vários outros polissistemas, como o artístico, o religioso, o político etc. interagem. Dessa forma, a literatura não é

---

<sup>13</sup> Patronagem é um termo utilizado por Lefevere (2007 [1992]) para denominar o poder exercido tanto por pessoas quanto por instituições (partidos políticos, editores, jornais, revistas etc.), os patronos, que definem o que será permitido ou não de se ler, escrever ou reescrever, em termos de literatura.

meramente um conjunto de textos, mas sim um conjunto de fatores que conduzem à produção, à promoção e à recepção dos textos.

Como na Teoria dos Polissistemas há certa hierarquia estabelecida, em decorrência das relações de poder associadas a noções de prestígio e *status*, temos, no polissistema literário, a literatura canônica, que ocupa uma posição central, e a literatura marginal – formada, normalmente, por sistemas como a literatura de massa, a literatura infantil e a literatura traduzida –, que ocupa uma posição periférica (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]).

Even-Zohar (2002 [1978]) defende que a literatura traduzida deveria ser estudada de forma inter-relacionada, e não isolada, como vinha acontecendo, pois não se podem deixar de lado o impacto e a função das traduções sobre determinada literatura. Nesse sentido, a maior contribuição da Teoria dos Polissistemas seria considerar os textos traduzidos de maneira integrada, relacionando-os tanto à cultura de partida quanto à cultura de chegada e colocando-os em uma posição fundamental no sistema literário.

Levando-se em consideração o caráter hierárquico da Teoria dos Polissistemas, a literatura traduzida pode ocupar uma posição central/primária ou periférica/secundária no polissistema literário, a depender do poder e da importância que ela possui em relação aos demais sistemas (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]). A esse respeito, Campos (2009, p. 1) afirma o seguinte:

[...] a literatura traduzida figura entre os vários sistemas que compõem o polissistema literário, o qual, por sua vez, está inserido no polissistema da cultura. Há nos polissistemas um jogo de forças, não estando os vários sistemas que compõem o polissistema em posição de igualdade – há hierarquias, e, portanto, uma relação de centro-periferia que determina uma luta permanente, abrangendo, por exemplo, a questão da relação entre literaturas marginais e canônicas.

Even-Zohar (2002 [1978]) reconhece a literatura traduzida enquanto força primária quando ela cria novos elementos e modelos, ou seja, quando participa ativamente do polissistema literário, funcionando como eixo central. Isso acontece, segundo o autor, apenas em três momentos: (i) quando o sistema literário ainda é considerado jovem e em processo de formação, (ii) quando o sistema literário é tido como fraco e (iii) quando ocorrem crises no sistema literário.

Já a literatura traduzida como força secundária, de acordo com Even-Zohar (2002 [1978]), reforça elementos e modelos já estabelecidos, tendo pouca influência

sobre o sistema literário. Nesse contexto, as traduções produzidas tendem a se afastar da cultura de origem a fim de se ajustarem aos moldes vigentes na cultura de chegada e serem mais bem aceitas dentro desse sistema.

### 3.3. A proposta de Antoine Berman

Uma concepção popular entre muitos tradutores é que uma tradução literal consistiria em uma tradução palavra-por-palavra, o que diminuiria o processo tradutório a uma mera busca por equivalência. Segundo Berman (2007 [1985]), essa ideia é um equívoco que provém de uma confusão entre o que é “palavra” e o que é “letra”. De acordo com o autor, traduzir a letra não é simplesmente traduzir palavra-por-palavra, pois, além disso, é necessário traduzir ritmo, comprimento, aliterações etc.

Para Berman (2007 [1985]), o tradutor, quando não trabalha a letra, enxerga a tradução como: a transmissão de sentido, a tentativa de limpar as estranhezas oriundas da língua-fonte e a aplicação dos princípios da equivalência dinâmica<sup>14</sup>. Nesse contexto, a tradução focada no sentido se afasta da letra, uma vez que “a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (BERMAN (2007 [1985], p. 32), pois o objetivo ético da tradução se basearia em uma fidelidade à letra, estipulando princípios de fidelidade e exatidão diante da literalidade do texto.

Dito isso, um tradutor que não se mantenha fiel à letra pode produzir uma tradução de natureza puramente etnocêntrica e/ou hipertextual. Sobre a tradução etnocêntrica, Berman (2007 [1985], p. 33) diz que, “fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar”. Logo, há aqui dois princípios a serem seguidos: (1) traduzir de modo que o leitor não sinta que se trata de uma tradução e (2) traduzir de maneira que dê a impressão de que o texto seria escrito dessa forma caso tivesse sido produzido na língua-alvo. Já a tradução hipertextual seria aquela que “une um texto x com um texto y que lhe é anterior” (BERMAN (2007 [1985], p. 34), como pastiche, paródia, paráfrase, citação e comentário, por exemplo.

---

<sup>14</sup> Ao tratar dos tipos de tradução, Nida (1964) aponta para duas possíveis orientações, sendo uma delas a equivalência dinâmica, que preza pela preservação do efeito do texto-fonte. Ou seja, a equivalência dinâmica foca na transmissão do mesmo pensamento, do mesmo sentido, que o original, de modo que o texto não se revele uma tradução.

Para o autor, esses dois tipos de tradução se relacionam, uma vez que são “as exigências da tradução etnocêntrica que levam o tradutor a efetuar operações hipertextuais (BERMAN (2007 [1985], p. 36).

Como esses são os tipos de tradução mais produzidos, Berman (2007 [1985]) propõe treze tendências deformadoras da letra que, quando identificadas, podem evitar que a tradução se torne etnocêntrica e/ou hipertextual. Tais tendências deformadoras, que serão brevemente explicadas a seguir, são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição de ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição de locuções e idiotismos e o apagamento da superposição de línguas.

A racionalização consiste em alterações frasais, isto é, reorganizações na ordem das frases e das sequências frasais. Essa tendência deformadora pode gerar interpretações equivocadas da letra original se houver mudanças de classe gramatical.

A clarificação envolve a inserção de explicações ausentes no original. Essa é uma tendência inerente à tradução, pois toda tradução é explicitante, mas, ao se explicar um conteúdo que deveria permanecer oculto, essa tendência passa a ter um caráter negativo.

O alongamento consiste na produção de enunciados mais longos do que presentes no original, o que normalmente pode ser gerado como consequência das duas tendências deformadoras previamente abordadas – a racionalização e a clarificação. O alongamento também está intimamente ligado ao processo tradutório, uma vez que o texto traduzido tende a ser mais longo do que o original.

O enobrecimento é uma questão estética, que ocorre quando se opta, na tradução, pelo uso de termos mais “nobres” e “elegantes” do que os usados no original, o geraria uma deformação da letra.

O empobrecimento qualitativo, ao contrário do enobrecimento, consiste no uso, pelo tradutor, de construções e vocábulos que não mantêm a mesma carga semântica/estética presente no original.

O empobrecimento quantitativo acontece quando se desconsidera a variação lexical presente no original, ou seja, quando há vários significantes para um mesmo significado, mas se traduz todos da mesma forma.

A homogeneização consiste em uma descaracterização da obra original, resultado da combinação das seis tendências deformadoras supracitadas.

A destruição dos ritmos, mais comum em poesias do que em romances, configura-se como a alteração da rítmica do texto original pela tradução, seja por alterações na ordem das palavras seja por alterações na pontuação.

A destruição das redes significantes subjacentes acontece quando, na tradução, não se consegue identificar determinados elementos que são recorrentes no original, que foram propositalmente inseridos pelos autor e que veiculam sentido, formando uma espécie de subtexto.

A destruição dos sistematismos consiste na co-ocorrência de três tendências deformadoras específicas – racionalização, clarificação e alongamento – que comprometem a sistematicidade da obra ao gerarem uma homogeneização do original.

A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares envolve o apagamento ou a substituição, na tradução, de vocábulos e termos que caracterizam a língua vernacular utilizada no original. Essa tendência deformadora gera uma desconfiguração das características linguísticas propostas pelo autor.

A destruição das locuções e idiotismos consiste em traduzir expressões idiomáticas presentes no texto original por expressões análogas encontradas na língua-alvo. Tais expressões podem até sugerir o mesmo sentido entre línguas diferentes, mas são culturalmente distintas.

O apagamento da superposição de línguas ocorre quando estão presentes no original tanto a norma-padrão da língua quanto outra(s) variedade(s) linguística(s), e essa diferença é desconsiderada pelo tradutor.

A fim de evitar a ocorrência das tendências deformadoras acima descritas, Berman (2007 [1985]) propõe uma ética da tradução, na qual se devem definir o objeto e o objetivo da tradução, através de princípios que sejam reguladores, e não metodológicos. Para o autor, traduzir envolve fidelidade e exatidão, alcançadas através do ato ético que incide em reconhecer o Outro, o Estrangeiro, e acolhê-lo em vez de rejeitá-lo ou tentar dominá-lo.

### **3.4. Conclusões**

Como pudemos perceber, a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2002 [1978]), por considerar a literatura traduzida e reconhecer sua relevância dentro do polissistema literário, será de extrema importância ao avaliarmos a posição que cada tradução a ser analisada neste trabalho ocupa no polissistema literário brasileiro – cada uma dentro de seu devido tempo, obviamente –, e como isso as influenciou.

Da mesma forma, a proposta de Berman (2007 [1985]) acerca da manutenção ou não da letra sistematiza importantes questões que subsidiarão a análise a ser desenvolvida no Capítulo IV, uma vez que, como acreditamos, através dela, poderemos identificar em que medida cada uma das duas traduções analisadas se afastou do texto original.

## CAPÍTULO IV

### ALICE x ALICE

Neste capítulo, apresentaremos a análise dos excertos pré-selecionados das traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro – a de Monteiro Lobato (1931) e a de Borges (2002) –, baseando-nos na Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]) e na proposta de Berman (2007 [1985]), previamente discutidas no capítulo anterior.

Na primeira seção, serão apresentados os critérios e procedimentos de análise adotados, indicando como se deu a escolha dos excertos e qual foi a motivação para o recorte realizado.

Na segunda seção, a análise propriamente dita será realizada, compreendendo uma avaliação individual de cada fragmento e uma comparação entre a abordagem adotada por cada tradutor no excerto em questão.

Por fim, apresentaremos uma conclusão, recapitulando as informações obtidas através da análise, avaliando a postura ética adotada por cada tradutor e levantando possíveis justificativas para suas escolhas.

#### 4.1. Procedimentos de análise

A presente pesquisa se dará por meio de uma análise qualitativa<sup>15</sup> de catorze excertos retirados das traduções de *Alice*, realizadas por Lobato (1931) e Borges (2002) em comparação com o texto original, seguida por um confronto entre as duas traduções.

Devido à tendência de Lobato de adaptar suas traduções, questão que já foi abordada tanto no Capítulo I quanto no Capítulo II deste trabalho, estabeleceu-se que os excertos selecionados para análise seriam retirados de diálogos, uma vez

---

<sup>15</sup> Entende-se por análise qualitativa, segundo Ramos e Busnello (2005), a análise que tem por objetivo verificar a relação entre a realidade e o objeto de estudo, não através de números, de modo a obter diversas interpretações de uma análise indutiva produzida pelo pesquisador.



que estes configuram uma parte em que raramente houve adaptação e em que, portanto, é possível realizar um cotejamento entre original e tradução.

Uma vez definido que os excertos a serem analisados seriam compostos primordialmente por fragmentos de diálogos – falas –, tais excertos foram selecionados aleatoriamente ao longo de todo o livro, não havendo critério sobre o comprimento das falas ou a quem pertenciam.

A disposição dos excertos para análise será feita a partir de quadros, nos quais primeiro se dispõe, da esquerda para a direita, o fragmento do texto original, seguido pela tradução de Lobato e, por fim, pela tradução de Borges.

## 4.2. Análise

Conforme explicado anteriormente, esta seção será dedicada à análise dos catorze excertos retirados das traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* produzidas por Lobato (1931) e Borges (2002). Os excertos serão apresentados na mesma ordem em que aparecem nos livros, seguidos da análise de cada tradução. Os elementos que serão analisados, no nível lexical, serão marcados em negrito, tanto no original como nas traduções, a fim de facilitar o seu reconhecimento.

### I – Análise do fragmento I

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
' <b>Oh dear! Oh dear!</b> I shall be too late!'(p.2)	– Como é tarde, <b>mamãe!</b> (p.12)	"Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!" (p.9)

Ao analisarmos as traduções deste primeiro fragmento, logo nos atentamos para a forma como Lobato optou traduzir a expressão "Oh dear! Oh dear!", que se transformou em "mamãe!". Através da expressão "Oh dear! Oh dear!", podemos dizer que o autor tentou exprimir a ideia de surpresa – uma vez que essa fala pertence ao Coelho Branco e é dita logo após ele checar as horas em seu relógio –, ideia essa que a expressão "mamãe" não passa, assemelhando-se muito mais a um

chamamento. Logo, tais expressões não possuem a mesma carga semântica, o que configuraria um empobrecimento qualitativo, nos termos de Berman (2007 [1985]).

Já a tradução de Borges, para essa mesma expressão, mantém o sentido, visto que “Ai, ai! Ai, ai!” conseguiria transmitir a surpresa sentida pela personagem. Porém, o trecho traduzido por Borges ficou maior do que o original – logo, temos a tendência deformadora da letra intitulada alongamento.

## II – Análise do fragmento II

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘Oh! the Duchess, the Duchess! Oh! won’t she be <b>savage</b> if I’ve kept her waiting!’ (p.17)	– Meu Deus! Será que a duquesa não vai <b>zangar-se</b> com a minha demora? (p.25)	“Oh, a Duquesa, a Duquesa! Oh! Como vai ficar <b>furiosa</b> se eu a tiver feito esperar!” (p.17)

Ao traduzir este trecho, Lobato optou por uma reconfiguração da frase, tendência deformadora conhecida como racionalização – notável principalmente pela mudança de categoria do adjetivo “savage” para o verbo “zangar” –, e também alterou a pontuação original, ocasionando destruição de ritmos.

Percebemos também, no trecho traduzido por Lobato, empobrecimento qualitativo em relação à tradução de “savage”, que ele optou por traduzir como “zangar”. De acordo com o Collins Dictionary, “savage” pode significar “(1) wild; untamed; (2) ferocious in temper; vicious; (3) uncivilized; crude; (4) (of peoples) nonliterate or primitive; (5) (of terrain) rugged and uncultivated; (6) (*obsolete*) far from human habitation”, enquanto “zangar”, segundo o dicionário Michaelis, significa “(1) causar zanga ou mau humor; (2) desarranjar, enguiçar; (3) encolerizar-se, irritar-se”. Desse modo, podemos dizer que tais expressões não expressam a mesma carga semântica: apesar de, em certo ponto, possuírem sentido semelhante, o termo “savage” se mostra um pouco mais complexo.

Assim como Lobato, a tradução que Borges deu para “savage”, “furiosa”, também não transmite o mesmo sentido da palavra usada no original e configura empobrecimento qualitativo. Segundo o dicionário Michaelis, “furioso” significa “(1) tomado de fúria; (2) arrebatado, cheio de ira, enraivecido, exasperado; (3) possuído de paixão excessiva por alguma coisa; entusiasta; (4) forte, violento; (5) impetuoso;

veemente; (6) extraordinário, grande”, logo, a expressão escolhida pela tradutora não possui a mesma carga semântica que a original, não abarcando todos os sentidos expressos por “savage”.

É possível notar que as duas traduções que aqui temos para “savage” dão conta apenas de parte de seu sentido, a que tem a ver com raiva e fúria, transmitindo a ideia de comportamento incivilizado que a palavra original possui.

Além disso, observamos que o trecho traduzido por Borges é maior do que o trecho original. Assim, temos, mais uma vez, um caso de alongamento.

### III – Análise do fragmento III

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘What I was going to say,’ said the <b>Dodo</b> in an offended tone, ‘was, that the best thing to get us dry would be a <b>Caucus-race.</b> ’ (p.21)	– O que eu queria dizer, prosseguiu o <b>Ganso</b> um tanto ofendido, era que a melhor coisa para secar é uma <b>corridasui generis.</b> (p.36)	“O que eu ia dizer”, disse o Dodô em um tom ofendido, “é que a melhor coisa para nos secar seria uma corrida em comitê.” (p.24)

Na análise destes fragmentos, identificamos, mais uma vez, a racionalização na tradução de Lobato – que se deu através da reorganização dos elementos frasais –, além de outras tendências deformadoras da letra, como empobrecimento qualitativo e enobrecimento.

O empobrecimento qualitativo está na tradução de “Dodo” por “Ganso”, escolha que talvez se justifique pela tentativa de Lobato de aproximar o texto de seus leitores brasileiros através da menção a um animal que lhes seja mais familiar.

Por sua vez, o enobrecimento está na tradução de “Caucus-race” por “corrida *sui generis*”, expressão que se destoa completamente da linguagem presente no original. Segundo o Collins Dictionary, o significado britânico de “caucus” – visto que o autor do original é inglês – é “a group or faction within a larger group, esp a political party, who discuss tactics, choose candidates, etc”, enquanto, de acordo com o dicionário Michaelis, “*sui generis*” “diz respeito a algo ou alguém que é diferente, especial, peculiar”. Sendo assim, percebemos que a tradução feita por Lobato não possui a mesma carga semântica que a expressão original, visto que “*sui generis*” em nada exprime o caráter coletivo e político que “caucus” possui.

Já o que se observa na tradução de Borges é a manutenção da letra, de acordo com as postulações de Berman (2007 [1985]), uma vez que a tradutora optou pela manutenção de “Dodo” e manteve a ideia de coletividade ao traduzir “Caucus-race” como “corrida em comitê”.

#### IV – Análise do fragmento IV

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘You promised to tell me you history, you know,’ said Alice, ‘and why it is you hate – C and D.’ (p.23)	– Você me prometeu contar sua história, e explicar por que motivo tem ódio às <b>letras</b> G e C. (p.38)	“Prometeu me contar a sua história, lembra?” perguntou-lhe Alice. “E porquedetesta... G e C [...]” (p. 26)

Na tradução de Lobato para este trecho, identificamos, novamente, um rearranjo dos elementos frasais – racionalização – e alterações na pontuação – destruição dos ritmos.

Também observamos, no trecho traduzido por Lobato, a tendência deformadora conhecida como clarificação, através da explicitação do que seriam “G e C”, uma vez que o tradutor adicionou, na língua portuguesa, a expressão “às letras”. Porém, a nosso ver, a escolha por inserir uma clarificação neste foi ponto foi equivocada, uma vez que, pelo contexto, “C and D” se referem a “cats” e “dogs”. Logo, “G e C” se refeririam a “gatos” e “cachorros”, e não às letras propriamente ditas.

Além disso, nota-se que, no trecho traduzido por Borges, também houve destruição dos ritmos, gerada pela mudança de pontuação – caracterizada, neste trecho, principalmente pela inserção de ponto de interrogação e de ponto final onde, no original, havia vírgulas.

V – Análise do fragmento V

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'Why, Mary Ann, what <i>are</i> you doing out here? Run home this moment, and fetch me a pair of gloves and a fan!Quick, <b>now!</b> ' (p.27)	– Mariana! Que é que está fazendo aqui? Corra até em casa e traga-me um par de luvas e um leque. Depressa! <b>Vá num pé e volte noutro!</b> (p.42)	“Ora essa, Mary Ann, que <i>está</i> fazendo aqui! Corra já até em casa e me traga um par de luvas e um leque! Rápido, vá!” (p.30)

Ao analisarmos os fragmentos acima, logo percebemos que há, na tradução de Lobato: a) uma reorganização dos elementos da frase – racionalização –; b) alterações na pontuação e em palavras grifadas – destruição dos ritmos; e c) frases mais longas do que as originais – alongamento.

Além das tendências deformadoras da letra citadas acima, também verificamos, no trecho traduzido por Lobato, a ocorrência de destruição das locuções e idiotismos. Essa tendência deformadora se dá na tradução de “now!” como “Vá num pé volte noutro!”. A expressão “now!”, segundo o Collins Dictionary – e considerando a forma como foi empregada –, significa “atthisexactmoment; immediately”. Sendo assim, as duas expressões até possuem uma carga semântica próxima, mas são culturalmente diferentes, visto que “vá num pé volte noutro” é uma expressão tipicamente brasileira.

Já na tradução deste trecho por Borges, o que se observa, mais uma vez, é a manutenção da letra (BERMAN, 2007 [1985]), sendo que nenhuma tendência deformadora foi identificada. Nota-se, também, que, em relação ao nome próprio presente, Borges optou por manter a grafia original “Mary Ann”, enquanto Lobato o traduziu para “Mariana”, o que configuraria uma domesticação nos termos de Venuti (2008 [1995]). Para esse caso, porém, Berman (2007 [1985]) nada postula.

## VI – Análise do fragmento VI

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter.'(p. 68)	– Um dos lados aumenta <b>a estatura</b> ; o outro diminui. (p.56)	“Um lado a fará crescer, e o outro a fará diminuir.” (p. 41)

Na tradução deste trecho realizada por Lobato, observam-se as tendências deformadoras intituladas racionalização e clarificação. A racionalização acontece, como já apontamos na análise de fragmentos anteriores, a partir do rearranjo dos elementos frasais, enquanto a clarificação, neste fragmento, se dá pelo acréscimo de “a estatura”, que explicita o que irá aumentar e diminuir – informação que está implícita no texto original.

Já na tradução de Borges para este mesmo trecho, verifica-se, assim como foi visto em alguns dos trechos anteriormente analisados, a manutenção da letra, nos termos de Berman (2007 [1985]).

## VII – Análise do fragmento VII

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'I didn't know that <b>Cheshire cats</b> always <b>grinned</b> ; in fact, I didn't know that cats <i>could</i> grin.' (p. 82)	– Não sabia <b>dessa raça</b> de <b>gatoscareteiros</b> , disse Alice. Nem nunca supus que gato pudesse fazer careta. (p.65)	“Não sabia que <b>gatos de Cheshire</b> sempre sorriem; na verdade, não sabia que gatos <i>podiam</i> sorrir.” (p.48)

Observamos aqui que, além de alongamento, racionalização e destruição dos ritmos, outras tendências deformadoras também estão presentes na tradução de Lobato, como clarificação e empobrecimento qualitativo.

O alongamento é identificado pela produção de frases mais longas do que as que compõem o original. Já a racionalização configura a reorganização dos elementos frasais. Por sua vez, a destruição dos ritmos está presente nas alterações de pontuação e nas palavras que o tradutor optou por não grifar, o que altera a rítmica da frase.

A clarificação, na tradução de Lobato, se dá a partir da inserção de “dessa raça” para explicar que se trata de um tipo específico de gato, problema gerado pela omissão de “Cheshire” – visto que “Cheshire” deixa claro, no original, que se trata de um tipo específico de gato (gatos originários da localidade que leva este nome), mas não de uma raça.

O empobrecimento qualitativo, observado no trecho traduzido por Lobato, também foi gerado pela omissão de “Cheshire”, que o levou a traduzir “grinned” como “careteiros” – em uma tentativa, supomos, de especificar a raça do gato através de uma característica peculiar. De acordo com o Collins Dictionary, “grin” quer dizer “(1) to smile with the lips drawn back revealing the teeth or express (something) by such a smile; (2) to draw back the lips revealing the teeth, as in a snarl or grimace”, enquanto “careteiro”, segundo o dicionário Michaelis, é “quem, ou que faz caretas”. Logo, essas duas expressões transmitem sentidos diferentes, já que “grinned” tem a ver com uma forma específica de sorrir, e não com o ato de fazer caretas.

Borges, em sua tradução, manteve “Cheshire” como a localidade de onde o gato provém – não gerando tendências deformadoras da letra provenientes dessa escolha. Porém, sua tradução apresenta alongamento, visto que o trecho traduzido por ela é maior do que o trecho original.

#### VIII – Análise do fragmento VIII

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘Yes it <i>is</i> his business’ said Five, ‘and I’ll tell him – it was for bringing the cook <b>tulip-roots</b> instead of <b>onions</b> ’. (p. 72)	– É, sim, da conta dele! disse o Cinco. E vou contar <b>porque foi</b> . Foi porque levou para a cozinheira <b>batatas de dália</b> como se fossem <b>batatas-doces</b> . (p. 89)	“É sim, é da conta dele”, disse o Cinco, “e vou contar pra ele... é porque levou bulbos de tulipa para a cozinheira em vez de cebolas.” (p. 63)

Na tradução de Lobato, é possível identificar alongamento – caracterizado pela produção de sentenças maiores do que as do original – e destruição dos ritmos – identificada, mais uma vez, por alterações na pontuação e por palavras não grifadas.

Além disso, no trecho traduzido por Lobato, também se verifica clarificação – pela inserção de “porque foi”, que explicita o que se pretende contar. Na fala original, não há qualquer explicação porque o falante primeiro anuncia que irá contar algo e, logo em seguida, ele conta, não havendo qualquer tipo de esclarecimento sobre o conteúdo a ser revelado.

Ainda na tradução de Lobato, identifica-se empobrecimento qualitativo – devido à tradução de “tulip-roots” e “onions” como “batatas de dália” e “batatas-doces”. O caso dessa tendência deformadora da letra, em especial, pode ser explicado, mais uma vez, pela inclinação de Lobato em inserir, no texto, elementos da cultura brasileira, em uma tentativa de torná-lo mais simples e acessível aos seus leitores. Apesar de “onions” (“cebolas”) ser um elemento familiar e facilmente identificável, “tulip-roots” não é. Logo, como esses dois elementos se relacionam no texto por serem fisicamente parecidos, Lobato escolheu dois elementos da cultura brasileira que poderiam se relacionar neste mesmo nível.

Já na tradução de Borges, identificamos apenas duas tendências deformadoras da letra: alongamento e destruição de ritmos

#### IX – Análise do fragmento IX

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘And who are <i>these</i> ?’ said the Queen, pointing to the three gardeners who were lying round the rose tree [...] (p. 74)	– E quem são <b>êstes figurões</b> ? Perguntou a Rainha apontando para os três jardineiros. (p. 93)	“E quem são esses?” quis saber a rainha apontando os três jardineiros deitados em volta da roseira [...] (p. 65)

Na análise deste fragmento produzido por Lobato, nos deparamos com a tendência deformadora da letra conhecida como destruição dos ritmos – caracterizada por não se grifar a palavra “êstes” ao traduzir “*these*”, fazendo com que a frase traduzida não tenha a mesma rítmica da original.

Devido à tradução deste mesmo termo como “estes figurões”, identificamos outra tendência deformadora na tradução de Lobato: o enobrecimento – caracterizado pelo uso de termos mais nobre/elegantes. Nesse caso, acreditamos que a escolha de Lobato foi motivada por uma tentativa de “brincar com as



palavras”, assim como fazia Lewis Carroll, visto que “*these*” – ou “êstes figurões”, tal como Lobato preferiu traduzir – se refere a cartas de baralho, que, por sua vez, possuem figuras estampas em seus corpos. Porém, diferente das brincadeiras com palavras propostas por Lewis, a de Lobato – se é que essa era realmente a sua intenção – não fica muito clara.

Já na análise da tradução de Borges, duas tendências deformadoras da letra foram identificadas: alongamento – decorrente da produção de uma frase mais longa do que a original – e racionalização – devido à reorganização dos elementos frasais.

#### X – Análise do fragmento X

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘She <b>boxed</b> the Queen’s <b>ears</b> –’ the Rabbit began. (p. 77)	– Ela <b>deu um sopaponacara</b> da Rainha... começou o Coelho a contar[...] (p. 98)	“ <b>Deu um sopapo</b> nas orelhas da Rainha...”, o Coelho começou. (p. 67)

É possível identificar, nas duas traduções, além do alongamento – produção de sentenças maiores do que as originais – e da destruição de ritmos – alteração da pontuação, principalmente, neste caso, pela substituição do travessão por reticências –, outra tendência deformadora da letra: o empobrecimento qualitativo.

O empobrecimento qualitativo se dá, em ambas as traduções, ao se traduzir “boxed” como “deu um sopapo”, uma vez que, de acordo com o Collins Dictionary, “box” significa “(1) to fight (an opponent) in a boxing match; (2) to engage in boxing; (3) to hit (a person) with the fist; punch or cuff”. Logo, “deu um sopapo” possui uma carga semântica mais leve do que “boxed”, não transmitindo a mesma ideia do original.

Além disso, há outro caso de empobrecimento qualitativo na tradução de Lobato quando ele traduz “ears” por “cara” – o que, definitivamente, não transmite o mesmo sentido, visto que “ears”, segundo o Collins Dictionary, seria “orelha” ou “ouvido” em português.

#### XI – Análise do fragmento XI

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'No', said Alice. 'I don't even know what a Mock Turtle is'. (p. 88)	– Não, <b>majestade</b> , nem tenho a menor idéia do que possa ser <b>semelhante criatura</b> . (p. 109)	“Não”, respondeu Alice. “Nem sei o que é uma Tartaruga Falsa.” (p. 74)

Na análise destes fragmentos, verificamos, na tradução de Lobato, além de alongamento – produção de frases mais longas do que as originais –, enobrecimento e empobrecimento qualitativo.

O enobrecimento se deu devido ao acréscimo de “majestade” na fala de Alice, o que agrega uma carga semântica maior do que a presente no original, visto que, originalmente, não há nenhuma palavra deste tipo na frase.

Por sua vez, o empobrecimento qualitativo aconteceu por causa da tradução de “MockTurtle” como “semelhante criatura”, em que há perda de carga semântica, pois a criatura, no caso, não é identificada na fala traduzida.

Já na tradução realizada por Borges, identificamos apenas a manutenção da letra, de acordo com Berman (2007 [1985]).

## XII – Análise do fragmento XII

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'It isn't mine,' said the Hatter. (p. 109)	– Não posso, respondeu o Chapeleiro. <b>Não posso tirar o meu chapéu porque o chapéu que tenho na cabeça não é meu</b> . (p. 128)	“Não é meu”, disse o Chapeleiro. (p. 90)

Observa-se, na tradução de Lobato, as tendências deformadoras da letra racionalização e clarificação. A racionalização se dá por meio da reorganização dos elementos frasais, enquanto a clarificação ocorre através da tentativa de explicar por que o Chapeleiro não pode tirar o chapéu – sendo que, no original, não há nenhuma explicação sobre essa questão neste ponto.

Ao analisarmos os fragmentos acima, ainda notamos outro aspecto da tradução de Lobato: a tendência deformadora da letra conhecida como alongamento. Esta tendência configura a produção, em uma tradução, de frases mais longas do que as do original. Neste caso, especificamente, podemos ver como o alongamento resulta da ocorrência das tendências deformadoras anteriormente citadas na análise deste fragmento.

Também é possível perceber o alongamento decorrente da tradução de Borges, mas este não se destaca tanto quanto o produzido por Lobato.

### XIII – Análise do fragmento XIII

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
'I'm a <b>poor man</b> , <b>yourMagesty</b> ,' he began. (p. 112)	– Sou um <b>pobre coitado</b> , <b>Real Senhor!</b> exclamou novamente <b>omísero</b> . (p. 131)	“Sou um <b>pobre coitado</b> , Majestade, começou <b>o Chapeleiro [...]</b> ” (p. 91)

Na tradução deste trecho feita por Lobato, identificamos, além de alongamento – frases traduzidas maiores do que as originais – e destruição de ritmos – alterações na pontuação –, a ocorrência de outras tendências deformadoras: o empobrecimento qualitativo e o enobrecimento.

O empobrecimento qualitativo acontece na tradução de “yourMagesty” como “Real Senhor”, que, apesar de remeter à realeza, não transmite o mesmo sentido de grandiosidade e poder que a expressão original apresenta.

O enobrecimento se dá em duas situações. A primeira é na tradução “poorman” como “pobre coitado”. Apesar de as duas expressões possuírem sentidos parecidos, elas não possuem o mesmo valor, visto que “pobre coitado” expressa uma carga semântica muito mais intensa do que “poorman”. A segunda situação em que se verifica a ocorrência de enobrecimento é na tradução de “he” como “o mísero”. Nesse caso, o uso de “o mísero” exprime a forma como o falante aparentava se sentir, sendo que, no original, a expressão desse sentimento está restrita à fala do personagem.

Algumas dessas mesmas tendências também são observadas na tradução de Borges – e pelos mesmos motivos. São elas: alongamento e enobrecimento. Porém,

também observamos, em sua tradução, a ocorrência de clarificação. A clarificação se encontra na tradução de “he” como “o Chapeleiro”, explicitando, desse modo, quem é o autor da fala, sendo que, no original, isso não acontece, pois essa informação está implícita.

#### XIV – Análise do fragmento XIV

Original	Tradução de Lobato	Tradução de Borges
‘Nothing’, said Alice. ‘Nothing <b>whatever?</b> persisted the King. ‘ <b>Nothingwhatever</b> ’, said Alice. (p. 117)	– Eu? Nada! – Nada, <b>nada mesmo?</b> insistiu o Rei. – <b>Nadíssimamesmíssimo!</b> continuou <b>a menina</b> . (p. 136)	“Nada”, respondeu Alice. “ <i>Absolutamente nada?</i> ” insistiu o Rei. “Absolutamente nada”, confirmou Alice. (p. 96)

Na tradução de Lobato, percebemos, além do alongamento e da destruição de ritmos, as tendências deformadoras da letra empobrecimento qualitativo e enobrecimento.

Como já apontamos na análise de fragmentos anteriores, o alongamento se dá na produção de sentenças mais longas do que as do original, enquanto a destruição de ritmos apresenta-se nas alterações feitas na pontuação e nas palavras não grifadas na tradução.

O empobrecimento qualitativo, verificado no trecho traduzido por Lobato, está na tradução de “*whatever*” por “nada mesmo”, visto que, segundo o Collins Dictionary, um dos significados de “whatever” é “absolutely; whatsoever”. Logo, “nada mesmo” não expressa a mesma carga semântica da expressão original.

Outra situação na qual identificamos empobrecimento qualitativo no trabalho de Lobato é a tradução de “Alice” como “a menina”. Apesar de o leitor saber a quem pertence a fala em questão – e talvez, por isso, o tradutor optar pelo uso de outra expressão –, há uma significativa perda de carga semântica, pois simplesmente chamá-la de “a menina” não expressa todo o sentido que o nome Alice carrega.

Em relação ao caso de enobrecimento, o encontramos na tradução que Lobato fez de “*Nothingwhatever*” por “Nadíssima mesmíssimo”, visto que a

expressão traduzida, por causa dos sufixos –íssima e –íssimo, expressa um sentido muito mais intenso do que o contido na expressão original.

Na tradução realizada por Borges, por sua vez, verificamos apenas a manutenção da letra (BERMAN, 2007 [1985]).

### 4.3. Conclusões

Como pudemos observar, ao analisar as traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* produzidas por Monteiro Lobato (1931) e por Maria Luiza Borges (2002) a partir dos excertos selecionados, das treze tendências deformadoras da letra (BERMAN, 2007 [1985]), apenas sete foram identificadas. São elas: alongamento, racionalização, clarificação, enobrecimento, empobrecimento qualitativo, destruição de ritmos e destruição de locuções e idiotismos.

Todas essas sete tendências deformadoras foram identificadas nos trechos provenientes da tradução de Lobato, enquanto apenas quatro foram observadas nos trechos traduzidos por Borges – alongamento, racionalização, destruição de ritmos e empobrecimento qualitativo. Além disso, em três dos catorze excertos analisados da tradução realizada por Borges, foi constatada a manutenção da letra (BERMAN, 2007 [1985]).

Ademais, considerando o texto como um todo, podemos ainda acrescentar uma oitava tendência deformadora da letra à tradução de Lobato, a destruição dos sistematismos, que se configura pelo co-ocorrência de racionalização, clarificação e alongamento. Como destaca Berman (2007 [1985]), a co-ocorrência dessas três tendências compromete a sistematicidade da obra ao gerar uma homogeneização do original na tradução.

Desse modo, podemos concluir que Lobato, enquanto tradutor, se afastou da letra do original. Isso se deve, possivelmente, ao fato de Lobato estar acostumado a certa liberdade criativa devido à sua atuação como autor (LIMA, 2007) e à concepção que existia na época do que deveria ser um livro infantil (COELHO, 1985). Apesar de Lobato ter inovado em muitos sentidos, ele compartilhava com muitos outros autores de seu tempo a ideia de que a literatura infantil devesse possuir um teor pedagógico (WESTPHALEN *et al*, 2011) – ideia essa que o próprio

autor do original, Lewis Carroll, já havia abandonado quase setenta anos antes (BRITO, 2007).

Lobato também acreditava que uma boa tradução se fazia ao se traduzir de forma simples e acessível, de modo que o texto não gerasse dúvidas ao leitor. Como decorrência disso, se percebe, em sua tradução, uma postura voltada para a priorização da língua e da cultura de chegada. As decisões que Lobato tomou nesse sentido são óbvias em vários momentos, principalmente nas ocorrências de empobrecimento qualitativo – tendência deformadora da letra identificada principalmente pela substituição de algum termo por algum elemento da cultura brasileira.

Outro fato que talvez justifique a postura adotada por Lobato é que, tendo sido essa tradução produzida na década de 1930, os estudos acerca da tradução se encontravam dispersos em várias áreas distintas e não havia uma diretriz que Lobato, ou qualquer outro tradutor, pudesse seguir.

Com relação à tradução realizada por Borges, pela pouca incidência de tendências deformadoras da letra – sendo que a mais observada foi o alongamento, consequência natural do processo tradutório – e por, em alguns casos, ter se verificado a manutenção da letra, podemos dizer que o seu texto é o que mais se aproxima do original. Nesse sentido, acreditamos que Borges foi quem obteve mais sucesso, de acordo com o conceito de ética proposto por Berman (2007 [1985]), uma vez que ela parece fazer exatamente o que ele postula. Borges acolheu o “estrangeiro”, o que havia de diferente, sem alterá-lo ou tentar dominá-lo. Conseqüentemente, a tradução de Borges aproxima o seu leitor da cultura de partida. Sua postura pode ser entendida através de sua definição de tradução como o texto que proporciona ao leitor uma experiência o mais próxima possível da que ele teria através do original. Com isso em mente, Borges defende que o tradutor deve ser o mais fiel possível (SOUZA, 2009).

Sobre a tradução de livros infantis, especificamente, Borges mantém o seu ponto de vista e defende a manutenção de elementos estrangeiros na tradução sob a alegação de que as crianças devem ter conhecimento de outras culturas (BORGES, 2010). Outro fator importante a ser levado em consideração é que Borges atua em um momento posterior à virada cultural nos Estudos da Tradução, em que existe, de maneira sistemática, um vasto número de estudos acerca do processo tradutório. Logo, mesmo que Borges não tenha uma formação acadêmica

em tradução (SOUZA, 2009) – conforme apontado no Capítulo II, mais especificamente na seção 2.3. deste trabalho –, ela pôde ter acesso a uma variada gama de trabalhos sobre o assunto.

Em relação à configuração dos polissistemas, observamos que, na época de Lobato, quase toda a literatura que circulava entre os leitores brasileiros era composta por traduções – que o próprio Lobato ajudou a produzir. Logo, considerando-se a Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (2002 [1978]), podemos dizer que, em 1931 – ano em que Lobato publicou sua tradução de *Alice* –, a literatura traduzida ocupava uma posição central no polissistema literário brasileiro, visto que a literatura nacional era “fraca” e relativamente nova. Assim, era a literatura traduzida a percussora de novos elementos e modelos.

Voltando-nos para a literatura infantil, nos primeiros anos da atuação de Lobato como autor e tradutor, destacamos que ela era encarada como sendo uma literatura menor, se encontrando posicionada na periferia do polissistema literário. Apenas depois de alguns anos – e graças, em grande parte, ao trabalho de Lobato, produzindo tanto originais quanto traduções de livros infantis –, a literatura infantil finalmente começou ganhar mais espaço no mercado e teve seu valor reconhecido, o que teria incentivado, ainda mais, a criação de livros para crianças (COELHO, 1985).

Avançando no tempo e alcançando o início do século XXI – mais precisamente, o ano de 2002, quando Maria Luiza Borges publicou a sua tradução de *Alice* –, podemos dizer que não houve mudanças substanciais. É verdade que a produção de literatura nacional havia aumentado – tanto em quantidade quanto em qualidade –, mas a maior parte dos livros lidos no Brasil pelo grande público leitor ainda eram traduções (ROZIN & LANGE, 2014). Desse modo, observamos que, apesar de a literatura nacional ter ganhado bastante espaço e gerado vários clássicos, era a literatura traduzida que ainda ocupava o eixo central do polissistema literário brasileiro.

O mesmo não se pode dizer da literatura infantil, que tem se destacado cada vez mais, especialmente nas últimas décadas, e que lentamente se move em direção ao centro do polissistema literário brasileiro. Isso se deve ao fato de – como acontece desde o início – a literatura traduzida andar de mãos dadas com a literatura infantil, visto que a segunda só se desenvolveu amparada na primeira. Sendo a maior parte dos leitores no Brasil, atualmente, composta pelo público jovem

e tendo este público preferência pela literatura traduzida (ROZIN & LANGE, 2014), a posição que a literatura infanto-juvenil traduzida ocupa, hoje, no polissistema literário brasileiro seria, portanto, natural.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se propôs a realizar uma comparação entre duas traduções de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, para o português brasileiro, posicionadas, cronologicamente, em extremos opostos. Para tanto, as traduções escolhidas foram a produzida por Monteiro Lobato, em 1931, e a produzida por Maria Luiza X. de A. Borges, em 2002.

O objetivo desta pesquisa foi, nesse sentido, apontar as principais diferenças entre as duas traduções, de modo a: a) verificar a postura ética praticada por cada tradutor; b) definir em que medida eles se mantiveram ou não fiéis à letra do original, nos termos de Berman (2007 [1985]). Nesse sentido, constatamos que a tradução de Borges é a que se mantém mais fiel à letra, através de seu acolhimento ao “estrangeiro”, enquanto a de Lobato não mantém essa mesma fidelidade – nem à letra, nem ao sentido –, priorizando a cultura de chegada.

Também objetivamos, com este trabalho, caracterizar o momento histórico-cultural em que cada tradução se insere e como ele possivelmente afetou as escolhas de seus respectivos tradutores. Nesse sentido, nos baseamos na Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]) para situarmos cada tradução no polissistema literário de seu tempo, de modo a analisar como o meio pode ter influenciado os tradutores. Com esse intuito, verificamos que, na época de Lobato, a literatura traduzida constituía o eixo central do polissistema literário brasileiro, enquanto a literatura infantil posicionava-se periféricamente – tendo seu *status* alavancado a partir, principalmente, das ações de Lobato enquanto autor e tradutor. Apesar de Lobato ter tido um papel fundamental no desenvolvimento e na consolidação da literatura infantil, durante os seus anos de atuação como tradutor, conforme acreditamos, não haviam diretrizes, de natureza teórica ou empírica, que ele pudesse seguir na produção de suas traduções. Logo, o que observamos é um tradutor intuitivo, que trabalharia conforme seus próprios princípios. Além disso, para Lobato, um livro infantil deveria apresentar uma linguagem simples, possuir certo caráter pedagógico e valorizar a cultura nacional – ideias que compunham a concepção de literatura que vigorava na época. Dessa forma, como também

acreditamos, Lobato nortearia seu trabalho – produção de originais e traduções – dentro do padrão que julgava ser o correto.

Setenta e um anos depois, quando Borges publicou sua tradução de *Alice's Adventures in Wonderland*, observamos que o polissistema literário brasileiro não havia mudado muito. Levando em consideração os apontamentos de Gomes (2005) sobre a falta de visibilidade da literatura nacional no polissistema literário brasileiro, podemos presumir que a literatura traduzida ainda figurava na posição central, enquanto a literatura infantil, conforme acreditamos, ainda possuía um caráter marginal. Porém, nas últimas décadas, tem se observado um aumento do público leitor jovem (ROZIN & LANGE, 2014). Logo, Borges estaria inserida em um momento em que a literatura infantil lentamente migra para uma posição mais central (ou seria menos marginal?) no polissistema literário. Além disso, quando sua tradução foi concebida, muito já havia sido produzido e escrito na área dos Estudos da Tradução. Desse modo, Borges teria tido no que se embasar ao produzir seus trabalhos, o que talvez justifique, nos termos de Berman 2007 [1985]), a sua postura mais fiel à letra do original ao realizar uma tradução.

Vale ressaltar aqui que, como a tradução de Borges é relativamente recente – tendo sido publicada em 2002, há apenas 14 anos –, ela faz parte de um momento literário que ainda estamos vivendo. Logo, não foram encontrados trabalhos anteriores a este que relacionem, com exatidão, a literatura infantil e/ou traduzida ao polissistema literário brasileiro contemporâneo.

A partir do cumprimento dos objetivos propostos, cremos que os resultados aqui obtidos possam contribuir para a área dos Estudos da Tradução, principalmente no que tange à tradução de literatura infantil, uma vez que o confronto entre duas traduções produzidas em épocas tão diferentes nos revela, de maneira mais acentuada, a forma como a tradução tem evoluído. Entender os motivos, tanto internos quanto externos, que levaram a determinadas escolhas tradutórias, como acreditamos, pode auxiliar futuras traduções, assim como futuras pesquisas.

Pensamos ser válido salientar, na conclusão deste trabalho, que a nossa proposta nunca foi avaliar as traduções de Lobato (1931) e de Borges (2002) de modo a dizer qual seria a melhor ou a que público se destinam. Acreditamos que ambas as traduções possuem seus méritos e cumprem seus propósitos, proporcionando uma leitura satisfatória a quem saiba apreciá-las.

## REFERÊNCIAS

- AIXELÁ, J. F. Culture-specific items in translation. In: ÁLVAREZ, R.; VIDAL, M. C. (orgs.). *Translation Power subversion*. UK: MultilingualMatter LTD, 1996.
- ALFONSO, Pedro. *Disciplinas Clericalis*.
- ANDRADE, J. T. B. Alice no País das Maravilhas: Entre o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso. Monografia de Conclusão de Curso. Guarabira: Universidade Estadual da Paraíba, 2014.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Londres: Hodder Children's, 1911.
- BASSNETT, S. The meek and the mighty: reappraising the role of the translator. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. C. (orgs.). *Translation power subversion*. UK: MultilingualMatter LTD, 1996.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. de Maria-Hélène Torres et al. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007 [1985].
- BILAC, O. & BONFIM, M. *Através do Brasil*. 1910.
- BORGES, M. L. *O Segredo de Traduzir*. depoimento. [3 de dezembro de 2010]. *Carta Capital*. Entrevista concedida a Jo Gomes dos Reis. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental-arquivo/o-segredo-de-traduzir-2>> Acesso em: 28 de fev. de 2015.
- BRITO, B. P. Alice no País das Maravilhas: uma crítica à Inglaterra Vitoriana. *Projeto todas as letras*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2013.
- CAMPOS, G. C. Questões de Tradução, Literatura e Ideologia. In: *Memento*. v. 1. Três Corações, 2009.
- CARAVAGGIO, G. S. *Noites Agradáveis*. 1550-1553.
- CAROCCIA, G. G. *Uma Alice Brasileira: A análise do contexto da tradução de Alice no País das Maravilhas por Monteiro Lobato*. Trabalho de conclusão de curso de graduação. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Harper Collin, 2013 [1865].
- \_\_\_\_\_. *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. 1871.
- \_\_\_\_\_. *The Hunting of the Snark*. 1876.
- \_\_\_\_\_. *Sylvie and Bruno*. 1889.
- \_\_\_\_\_. *Sylvie and Bruno Concluded*, 1898.



EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem [1978]. In: VENUTI, L. (org.) *The Translation Studies Reader*. London, New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. [1990] O sistema literário. Trad. de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. In: *Revista Translatio*. v. 5. UFRGS: Porto Alegre, 2013.

FÉNELON. *Telêmaco*, 1699.

FORD, H. *Minha Vida e Minha Obra*. Trad. de Monteiro Lobato. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1924.

FRIO, F. *As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à adaptação de Gaerneau*. In: *TradTerm*. V. 22. São Paulo: USP, 2013.

GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009 [2001].

GLOBO.COM. *Biografia*. 2001. Disponível em: <[http://lobato.globo.com/lobato\\_Biografia.asp](http://lobato.globo.com/lobato_Biografia.asp)>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

GOMES, M. L. D. *Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

GRIMM, J. & W. *Kinder- und Hausmärchen*, 1812.

HEMINGWAY, E. *Adeus às Armas*. Trad. de Monteiro Lobato. Biblioteca do Espírito Moderno. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942.

*Horto do esposo*. (autor anônimo)

HUYCHE, R. *L'Art et l'Ame*. Paris: Flammarion, 1960.

KIPLING, R. *Mowgli, O Menino Lobo*. Coleção Terramar. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1933.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA FONTAINE, Jean de. *As fábulas*, 1668.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

LEACH, K. *Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll): A brief biography*. 25 de novembro de 2004. Disponível em <<http://www.victorianweb.org/authors/carroll/bio1.html>>. Acesso em: 23 de maio de 2015.

LEFEVERE, A. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].

LIMA, M. J. B. de. A recepção crítica à obra Alice no País das Maravilhas, após a adaptação de Monteiro Lobato. In: *16º COLE - Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas: ALB, 2007.

LOBATO, M. Uma visita a Guiomar Novais. In: *Correio Paulistano*. São Paulo. 1913.

\_\_\_\_\_. *Velha praga*. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1914.

\_\_\_\_\_. *Urupês*. 1918.

\_\_\_\_\_. *Cidades Mortas*. Editora Monteiro Lobato, 1919.

\_\_\_\_\_. *Idéias de Jeca Tatu*. Editora Monteiro Lobato, 1919.

\_\_\_\_\_. *Negrinha*. Editora Monteiro Lobato, 1920.

\_\_\_\_\_. *A menina do narizinho arrebitado*. Monteiro Lobato & Cia, 1920.

\_\_\_\_\_. *O escândalo do petróleo*. 1936.

\_\_\_\_\_. *A Barca de Gleyre*. 1944.

\_\_\_\_\_. *Zé Brasil*. 1947.

LÚLIO, Raimundo. *O livro das maravilhas*, s/d.

MÁXIMO, G. *Dois personagens em uma Emília nas traduções de Monteiro Lobato*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

MENDES, Denise R. *Monteiro Lobato, O Tradutor*. Monografia Trabalho de conclusão de curso de graduação. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2002.

MUSEU MONTEIRO LOBATO. *Vida & Obra*. 2013. Disponível em: <<http://museumonteirolobato.com.br/#>>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

NEWMARK, P. *A textbook of translation*. UK: Prentice Hall International LTD, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. de Monteiro Lobato. 1905. (manuscrito)

\_\_\_\_\_. *O Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. de Monteiro Lobato. 1905. (manuscrito)

OXFORD DICTIONARIES. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/pt/defini%C3%A7%C3%A3o/learner/nonsense>>. Acesso em: 30 de jun. de 2015.

PEREIRA, N. de M. "Brincando com as Palavras": A tradução dos trocadilhos em *Alice in Wonderland*. In: *Todas as Letras*. n. 4. São Paulo, 2002.

PERRAULT. C. *A Bela Adormecida*. In: *Histoires ou Contes d'empois passé, avec des moralités*. Paris: Barbin, 1967.

\_\_\_\_\_. *A Gata Borralheira*. In: *Histoires ou Contes d'empois passé, avec des moralités*. Paris: Barbin, 1967.

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Vermelho*. In: *Histoires ou Contes d'empois passé, avec des moralités*. Paris: Barbin, 1967.

\_\_\_\_\_. *O Gato de Botas*. In: *Histoires ou Contes d'empois passé, avec des moralités*. Paris: Barbin, 1967.

PRATA, A. T. B. da Gama. *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: análise de duas traduções portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl*. Dissertação de mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

RAMOS, M. M. & BUSNELLO, S. *Manual Prático de Metodologia da Pesquisa: Artigo, Resenha, Projeto, TCC, Monografia, Dissertação e Tese*. Blumenau: Acadêmica, 2003.

RODRIGUES, A. M. *O livro do povo*. 1861.

ROZIN, N. C. & LANGE, T. B. A literatura brasileira na atualidade. *Anais do IV Congresso de Letras*. Curitiba: FARESC, 2014.

SOUZA, M. C.; HATJE-FAGGION, V. Aspectos editoriais e discursivos nas retraduições para o português de *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. In: *Revista Moara*. n. 39. Belém, 2013.

SOUZA, M. C. de. *Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's Adventures in Wonderland*. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. 1726.

TRANCOSO, G. F. *Contos do Trancoso*. 1575.

TWAIN, M. *Aventuras de Tom Sayer*. Coleção Terramarear. São Paulo: Editora Brasiliense, 1934.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de Huckleberry Finn*. Charles L. Webster and Company, 1884.

\_\_\_\_\_. *Aventuras de Tom Sawyer*. American Publishing Company, 1876

VAN GORP, H. Translation and literary genre: the European picaresque novel in the 17th and 18th centuries. In: HERMANS, T. (Ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995].

WESTPHALEN, F. *et al.* Ostradutores de Alice e seus propósitos. In: *Cadernos de Tradução*. v. 2, n. 8. Florianópolis: NUT, 2001.