

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Cynthia Beatrice Costa

**Versões de Alice no País das Maravilhas:
da tradução à adaptação de Carroll no Brasil**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2008**

CYNTHIA BEATRICE COSTA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2008

Banca Examinadora:

Aos meus queridos pais.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de Literatura e Crítica Literária, com os quais muito aprendi.

À Juliana, pela ajuda fundamental, e às amigas Márcia, Mirtes e Erika, pelo companheirismo ao longo do percurso.

E, em especial, à professora orientadora Maria José Gordo Palo, por seu acompanhamento atento e solícito em cada etapa.



Alice por John Tenniel.

“Logo mais se calam, de súbito,
E vão seguindo em fantasia
A viagem-sonho da heroína
No país de assombro e magia
Em alegre charla com os bichos.
E crêem um pouco na utopia.”

Lewis Carroll, traduzido por Sebastião Uchoa Leite

RESUMO

COSTA, Cynthia Beatrice. **Versões de Alice no País das Maravilhas:** da tradução à adaptação de Carroll no Brasil. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

A partir do projeto literário de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), discute-se, nesta pesquisa, a qualidade literária específica da obra, em sua originalidade tanto lógica quanto estética, recriada em português pelo ato da tradução. A discussão abarca o confronto tradução versus adaptação do texto-fonte, revisitando esses dois conceitos à luz dos trabalhos de quatro autores brasileiros tradutores – Monteiro Lobato, Sebastião Uchoa Leite, Ana Maria Machado e Ruy Castro – e suas escritas diferenciadas. Alguns teóricos e seus pontos de vista particulares sobre o assunto da tradução, como Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Roman Jakobson, Octavio Paz e Roland Barthes, entre outros autores, são aplicados à sondagem das versões traduzidas e adaptadas no Brasil da inovadora obra de Carroll, que têm como desafio preservar a linguagem carrolliana com seus trocadilhos, *nonsense* e ludismo.

O Capítulo I, intitulado A tradução e a adaptação, enfatiza esses dois conceitos quanto à sua identidade, apreendida nas fronteiras da literariedade. Discute, ao mesmo tempo, o papel do tradutor e do leitor e o conceito de escrita poética, na travessia de uma escrita que lê outra escrita. O estudo pretende investigar e levantar hipóteses a respeito da natureza artística da tradução e da adaptação, e como essas duas maneiras de criar um novo texto podem ou não resgatar a literariedade do texto original.

O Capítulo II centra-se nas transformações, bastante diversas entre si, promovidas em *Alice no País das Maravilhas* por dois autores nacionais, Monteiro Lobato e Sebastião Uchoa Leite. Baseando-se nas teorias modernistas sobre tradução, os dois tradutores têm seus trabalhos abordados como modelos da história da tradução de escritas para crianças no Brasil.

O Capítulo III analisa as traduções/adaptações de Ana Maria Machado e Ruy Castro, ainda sob o olhar das mesmas teorias, levando à revisão do conceito de mercado editorial e, sobretudo, do endereçamento ao leitor-criança.

Nos três capítulos, a metodologia baseia-se em procedimentos de comparação, contra-argumentação dedutiva e na metalinguagem crítica exercitada pelos autores, tradutores e adaptadores de suas Alices, no século XX.

Palavras-chave: Tradução; adaptação; literalidade; literariedade; Lewis Carroll.

ABSTRACT

Costa, Cynthia Beatrice. **Versions of Alice's Adventures in Wonderland**: from the translation to the adaptation of Carroll in Brazil. 2008. 129 p. Essay (Master's Degree) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

Based on the literary project of *Alice's Adventures in Wonderland*, written by Lewis Carroll (1865), this dissertation discusses the specific literary quality of that work, in its originality, logic and esthetic, recreated in Portuguese through the act of translation. The discussion embraces the confront translation versus adaptation of the original text, revisiting these two concepts in the light of works written by four Brazilian authors and translators – Monteiro Lobato, Sebastião Uchoa Leite, Ana Maria Machado and Ruy Castro – and their distinguished writings. Some theorists and their particular points of view about the translation subject, such as Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Roman Jakobson, Octavio Paz and Roland Barthes, among others, are applied to the sounding of the translated and adapted versions in Brazil of Carroll's innovative work, which take as a challenge to preserve the English author's language with its puns, nonsense and ludic propositions.

Chapter I, entitled The translation and the adaptation, emphasizes the identity of these two concepts, apprehended in the literary frontier. It discusses, at the same time, the role of the translator and of the reader and the concept of poetic writing, in the crossing of a writing that reads other writing. The study intends to investigate the artistic nature of translation and adaptation, and how these two modes of creation of a new text can or not recue the literary quality of the original text.

Chapter II focuses in the different transformations promoted in *Alice's Adventures in Wonderland* by two national authors, Monteiro Lobato e Sebastião Uchoa Leite. Basing on modernist theories about translation, the works of those two translators are approached as models in the history of translation of writings orientated to children in Brazil.

Chapter III analyses the translations/adaptations of Ana Maria Machado and Ruy Castro, still in view of the same theories, conducting to the revision of the editorial market concept and, over all, of the addressing to the child reader.

The three chapters make use of a methodology based in the proceedings of comparison, deductive counter-arguing and by the critical metalanguage proposed by the authors, translators and adaptators of their *Alices*, in the 20th century.

Keywords: Translation; adaptation; literal; literary; Lewis Carroll.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ilustrações de A.L. Bowley e Lewis Carroll.....	47
Figura 2 - Ilustração interna da tradução de Monteiro Lobato.....	47
Figura 3 - Capa da tradução de Ana Maria Machado.....	48
Figura 4 - Capa da adaptação de Ruy Castro.....	49

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I: A tradução e a adaptação	
1.1 Identidade da tradução e da adaptação e suas fronteiras.....	24
1.2 A questão da literariedade.....	50
Capítulo II: Alice transformada no País das Maravilhas	
2.1 Desafios do tradutor.....	61
2.2 Modelos brasileiros de tradução.....	72
2.2.1 Monteiro Lobato e as transformações em Alice.....	73
2.2.2 Sebastião Uchoa Leite e a tradução erudita de Alice.....	86
Capítulo III: Alice adaptada no Brasil	
3.1 Versões adaptadas.....	90
3.1.1 Ana Maria Machado e o abasileiramento de Carroll.....	91
3.1.2 <i>nonsense</i> de Carroll na adaptação de Ruy Castro.....	110
Considerações finais	116
Referências bibliográficas	120
Apêndice	
Proposta de tradução.....	127

Introdução

Ao longo desse quase um século e meio de existência, pode-se dizer que *Alice no País das Maravilhas*¹ (*Alice's Adventures in Wonderland* – Inglaterra, 1865), de Lewis Carroll, consagrou-se como um marco literário no que diz respeito à criatividade e à irreverência. Como declara Haroldo de Campos, citado por Maria dos Prazeres Santos Mendes:

[...] Tem havido vários exemplos de obras escritas para jovens e que se tornam, na realidade, obras fundamentais para adultos, como é o caso dos textos de Lewis Carroll. [...] O caso de Lewis Carroll é fantástico. Ele provou a possibilidade de escrever um romance de vanguarda, cujo público hipotético era a criança. (CAMPOS apud MENDES, 1994, p. 24).

Mesmo que seu público hipotético tenha sido a criança, é fato que adultos passaram a apreciar e estudar APM com assiduidade. Portanto, mais do que um clássico da literatura infantil, como muitas vezes é considerado, o conto carrolliano tornou-se, inclusive, uma referência na literatura em geral, sendo analisado e interpretado sob diversos pontos de vista.

A crítica literária voltou-se às Alices de Carroll (*No País das Maravilhas e Through the Glass* ou *Através do Espelho*), principalmente, nos últimos 60 anos. Tanto se valorizou sua produção, que, hoje, pode-se considerar Alice uma personagem-referência, não apenas a menina protagonista de uma trama repleta de peripécias, mas uma personagem que faz pela ação a representação da infância, do lúdico e da relativização da lógica.

Partindo-se da trajetória de APM, desde a sua criação até a atualidade, é possível questionar até que ponto um suposto endereçamento (às crianças, no caso) classificaria uma obra como literatura infantil. A questão é controversa, pois a própria definição desse gênero permanece aberta. Expõe Nelly Novaes Coelho, que estudou e organizou a trajetória da literatura infantil no Brasil e no mundo:

¹ Para que o título da obra não seja repetido, daqui para frente, a sigla APM será usada em seu lugar.

Entre os problemas literários que ainda não tiveram solução e continuam em aberto, está o da definição da Literatura Infantil. De onde viria tal dificuldade? Poderemos nos aproximar do problema, lembrando que a Literatura Infantil é, antes de tudo, literatura; e que esta – o gênero matriz –, apresenta os mesmos óbices a uma clara caracterização. [...] Ligada desde a origem à *diversão* ou ao *aprendizado* das crianças, a Literatura Infantil tem sido vista pelo adulto como algo “pueril” (nivelada ao brinquedo) ou como algo “útil” (nivelada ao ensino ou a uma atividade que mantém a criança quieta). Minimizada como *criação literária*, tem sido tratada como gênero menor. A redescoberta da Literatura Infantil como valor significativo dentro da vida cultural contemporânea é fenômeno recente em nosso século. (COELHO, 1981, p. 17 e 18).

Apesar de ter escrito essas palavras há quase 30 anos, Coelho levantou questões que ainda movem estudiosos de literatura. Desde então, livros dirigidos a crianças realmente ganharam mais atenção no meio acadêmico, mas, nem por isso, a controvérsia a respeito da literatura infantil está resolvida.

Em princípio, pode-se afirmar que um determinado uso da linguagem – que exclui, por exemplo, termos obscenos e de difícil compreensão – e a escolha de elementos temáticos (criaturas sobrenaturais como fadas e bruxas, por exemplo), de acordo com as fantasias infantis e com o que se espera que a criança aprenda durante a leitura, caracterizam o gênero. O fantástico aliado ao didático está presente em textos tradicionais associados à literatura infantil, como as fábulas de La Fontaine, do século XVII, que trazem um conteúdo moralizante (a mensagem ao final da história) e os contos de origem popular compilados por Perrault e pelos irmãos Grimm nos séculos seqüentes.

O texto criativo buscaria formar a criança ao mesmo tempo em que a entretém e dialoga com o seu imaginário. Nem sempre, porém, a união desses propósitos resulta em obras de relevância literária, pelo contrário. Grande parte da produção assumidamente voltada a crianças é dotada de um artificialismo que mais subestima a capacidade intelectual do leitor.

No outro extremo, há obras que escapam ao objetivo de ensinar e entreter, pois, por sua sensibilidade e complexidade, o ultrapassam. São obras que, apesar de apresentarem uma linguagem adequada à leitura de crianças, intrigam também

adultos e, mais do que isso, constituem-se como arte. E esta não necessita de endereçamento, pois pode interessar a todos.

Entende-se, neste estudo, APM como um exemplo de obra assim, que pode ser vista como uma possibilidade valiosa de literatura infantil, mas, também, como ícone da literatura mundial. O texto de Carroll não vê a criança como um adulto não-formado e desafia o leitor por meio de uma linguagem lúdica, mas não pueril.

Mesmo traços considerados típicos da literatura voltada a crianças ganharam novo tratamento na criação de Carroll. É o caso das personagens animais, que aparecem na aventura de APM como representação de outras instâncias, como a entrada no fantástico e no *nonsense* (pelo encontro com o Coelho Branco) e o autoritarismo desvairado (representado pela Rainha de Copas). Embora a humanização de animais nas histórias infantis constitua um recurso retórico e estilístico que sempre foi adotado, como o mostram as fábulas de Esopo (Grécia, entre o fim do século VII e o início do século VI a.C.), Carroll transformou esse recurso.

Outro procedimento importante da escrita do autor inglês é o uso de jogos na narrativa, conferindo-lhe um caráter lúdico: jogos verbais remodelam frases e significados. O feito de Carroll, assim, mais do que construir uma trama original, foi desafiar as normas da linguagem usual, referenciando fatos e crenças de sua época por meio de trocadilhos e inversões de raciocínio. Como afirma Coelho: “Uma das grandes descobertas literárias de Lewis Carroll foi ter conseguido romper com o equilíbrio do Real, a partir de sua representação lingüística” (1991, p. 164).

Em APM, pode-se destacar como exemplo de desconstrução da linguagem usual a personagem da Falsa Tartaruga (*Mock Turtle*), uma referência à sopa de falsa tartaruga, na verdade preparada com vitela, que era comum na culinária inglesa. Como esse exemplo, há outros de expressões da língua inglesa desmontadas ou deslocadas de seu sentido primeiro. Como sintetiza Sebastião Uchoa Leite, citando Gattegno na introdução à sua tradução de Carroll:

As palavras tornaram-se entidades concretas na sua obra e através dos jogos de palavras, dos homônimos, dos duplos sentidos, do jogo com expressões metafóricas etc. Carroll, segundo Gattegno, empreendeu uma demolição do sentido corrente da linguagem. Nos livros de Alice esses jogos ocupam considerável percentagem. As palavras até adquirem individualidade [...]. Gattegno observa agudamente que a diferença das narrativas fantásticas de Alice em relação aos contos de fadas tradicionais é que estes não colocam em questão a validade lógica do discurso. Ao contrário, os personagens de Alice questionam essa validade, dentro de um sistema de raciocínio todo particular. (LEITE, 1980, p. 26 apud CARROLL, 1980).

Entretanto, o caráter transgressivo da obra carrolliana não se faz presente apenas pela linguagem. APM apresenta exemplos de fantasia que dialogam com o imaginário e seus desejos. Ao cair no poço, seguindo o Coelho Branco, a personagem Alice aventura-se por um mundo onde tudo parece estranho, submetido a uma lógica própria. Nesse universo fantástico, ela muda de tamanho várias vezes, conversa com animais como se fossem pessoas e torna-se alguém importante aos olhos dos outros – tanto que seu depoimento é exigido no julgamento conduzido pela Rainha de Copas. Sua voz e sua opinião são solicitadas. Todas essas peripécias podem exprimir desejos identificáveis, comuns ao imaginário infantil. Jacqueline Held cita Marc Soriano: “Alice aparece como o reflexo da infância mal adaptada ao mundo adulto e que nele procura seu lugar. [...] Carroll oferece ao jovem leitor um mundo de brincadeira” (SORIANO, 1980, p. 169 apud HELD, 1980).

A profusão de interpretações e análises da obra carrolliana é bastante vasta até a atualidade. Tanto que alguns estudiosos depreciam essas informações que derivam do texto original, supondo não serem fruto de um olhar especificamente literário, mas, sim, de especulações multidisciplinares. Sobre isso, na introdução de *Alice – Edição Comentada*, Martin Gardner comenta:

Fiz todo o possível para evitar dois tipos de notas, não porque fosse difícil fazê-las ou porque não deveriam ser feitas, mas porque são extraordinariamente fáceis de fazer que qualquer leitor arguto pode fazê-las por si mesmo. Como Homero, a Bíblia e todas as outras grandes obras da fantasia, os livros de *Alice* prestam-se facilmente a qualquer tipo de interpretação simbólica – política, metafísica ou freudiana. (GARDNER, 2002, p. 8).

Na continuação de seu depoimento, Gardner lembra a importância de observar APM como uma obra escrita em língua inglesa, em uma determinada época e em um determinado contexto: “Devemos lembrar também que muitos personagens e episódios em Alice são resultado direto de trocadilhos e outros jogos lingüísticos, e teriam assumido formas completamente diversas se Carroll estivesse escrevendo, digamos, em francês” (2002, p. 9).

Gardner revela-se crente no fato de que a língua em que o texto está escrito e a cultura em que se encontra inserido são fatores primordiais para uma observação mais eficaz da obra. Baseando-se nessa opinião, pode-se partir do princípio de que, ao ler diferentes traduções de APM, haverá necessariamente diferenças na compreensão do texto – diferenças essas que podem abrir espaço a novos tipos de interpretação e/ou eliminar possíveis interpretações extraídas do original. Esse é um aspecto importante no que diz respeito à nossa compreensão de Carroll em língua portuguesa, já que os leitores brasileiros têm acesso à sua obra, na maioria das vezes, por meio de traduções e adaptações realizadas no Brasil.

Alguns dos tradutores e adaptadores de APM são autores da literatura infantil reconhecidos, como Monteiro Lobato, Fernanda Lopes de Almeida e Ana Maria Machado; da literatura em geral, como Ruy Castro e Nicolau Sevcenko; e da crítica literária, com destaque para Sebastião Uchoa Leite.

Esses autores aparecem em edições feitas em português, cujo título geralmente é *Alice no País das Maravilhas*, forma como *Alice's Adventures in Wonderland* é conhecida no Brasil. Uma exceção é a tradução de Uchoa Leite, que optou por uma tradução fiel ao título original: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Nas capas dos livros brasileiros, em geral, observam-se o título, o nome de Lewis Carroll e uma indicação referente ao trabalho de um segundo escritor, que pode ser definida pelas funções tradução, tradutor, ou por aquilo que fez/pretendeu fazer: contado por ou adaptado por.

Diante dessas variadas indicações, pode-se questionar qual seria a diferença entre elas e que tipo de influência essa diferença poderia ter no que diz respeito ao público de APM no Brasil.

Uma tradução pode ser observada sob diversos ângulos. Estudos já privilegiaram aspectos como a importância da fidelidade; a manutenção do sentido e/ou da forma; e a independência do novo texto em relação ao original. Entretanto, embora a tradução venha gradativamente gerando estudos nas últimas décadas, esse domínio ainda carece de teorias literárias que a abordem com profundidade e singularidade.

A marginalização em relação a outros tópicos de pesquisa literária tem a ver com a dificuldade de se definir o valor literário de uma tradução. Como existe um texto-fonte, a tradução acaba por ser vista como uma espécie de criação secundária, ou como derivação.

Como explica Susana Kampf Lages (2002) em sua obra sobre Walter Benjamin – que também escreveu sobre a tradução, entre muitas outras produções de sua vasta crítica literária –, a tradução é derivada de uma atividade original e, por isso, pode ser considerada inconclusiva. O que não significa, entretanto, que seja necessariamente redutora diante do original:

A tradução partilha, como detecta De Man, sublinhando a explícita filiação de Benjamin ao romantismo alemão de Iena, uma característica comum com a crítica, a teoria literária, a filosofia e a história: o fato de serem todas derivadas de uma atividade original, sendo, portanto, “singularmente inconclusivas”, e manterem uma relação de derivação e não de similaridade com suas atividades originais. Mas essa secundariedade não afirma uma pureza ou superioridade do original; pelo contrário, ao desfazerem, desarticularem o original por meio de sua articulação na linguagem, revelam que essa desarticulação não é originária, mas intrínseca ao próprio original. (LAGES, 2002, p. 172).

Lages faz referência, aqui, a uma teoria de Benjamin a respeito do texto original que se presta a uma tradução: haveria, nesse texto, algo de singular que o permite ser traduzido. Adiante, essa teoria será abordada com mais profundidade.

Entretanto, embora Benjamin e outros grandes críticos tenham se debruçado sobre os trâmites da tradução literária, nota-se que não é apenas como objeto de estudo que a tradução muitas vezes é colocada à margem no âmbito acadêmico.

Essa “secundariedade” faz com que textos originais sejam supervalorizados por professores e pesquisadores, como se ler o texto na língua original (ainda que sob o risco de não entendê-lo completamente devido à falta de vocabulário e repertório da língua estrangeira, por parte do leitor) demonstrasse uma maior dedicação e precisão nos estudos. Há uma falta de confiança no texto que foi traduzido, como se este fosse sempre inexato, corrompido.

O pesquisador e professor norte-americano Lawrence Venuti (2000), preocupado com as questões de tradução nas mais diversas esferas, inclusive na das relações internacionais, é categórico ao escrever sobre essa desconfiança: “Que sejam humanistas ou pós-estruturalistas, os estudiosos contemporâneos tendem a supor que a tradução não oferece uma compreensão verdadeira do texto estrangeiro nem uma contribuição válida ao conhecimento da literatura doméstica ou estrangeira” (VENUTI, 2000, p. 66). Partindo dessa sua constatação, Venuti atribui à falta de estudos críticos a respeito da tradução certa responsabilidade por esse fenômeno de desconfiança. Escreve ele: “A insistência nos estudos da tradução livres de julgamentos de valor impede a disciplina de ser autocrítica, de reconhecer e examinar sua dependência de outras disciplinas relacionadas, de considerar o impacto cultural mais profundo que a pesquisa em tradução deve ter” (2000, p. 60).

Se essa exclusão é reconhecida no caso da tradução, a adaptação, outra atividade “derivada”, sofre ainda mais as conseqüências da marginalização. A noção de que o texto é corrompido ao passar pelas mãos de um mediador parece ser ainda maior nesse caso. Assim, uma adaptação de APM como a realizada por Ruy Castro pode não receber a atenção que poderia por parte da crítica literária por ser considerada apenas um dos muitos derivados da obra de Carroll. Como se um trabalho derivado não pudesse ganhar corpo próprio e representar uma soma à literatura.

Baseando-se na necessidade de se abordar traduções e adaptações como obras independentes, este trabalho pretende analisar o caráter literário das versões brasileiras de Carroll e, conseqüentemente, discutir as fronteiras entre traduções e adaptações.

Comparar traduções e/ou adaptações entre si e com o texto original consiste, sobretudo, em decodificar os métodos adotados em sua concepção; a forma com que os tradutores e adaptadores construíram um novo texto em outra língua. Haroldo de Campos (1976), em seu artigo *O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos)*, propõe um exercício de crítica comparando traduções de um poema para o português:

Como se sabe, 'The Raven' foi vertido diversas vezes para o português. Entre as traduções existentes, contam-se uma de Machado de Assis e outra de Fernando Pessoa. Nada mais estimulante, portanto, do que, a partir do rigoroso escrutínio de Jakobson, inspecionar essas versões, para verificar em que medida os seus autores se apropriaram do particular *modus operandi* de Poe e conseguiram transpor, para nossa língua, as elaboradas soluções do original; até que ponto, em português, foi reencetada a engenharia de avessos do poeta norte-americano, cujo enigmático poema fascinou e intrigou tantas gerações (e nos fascina e intriga ainda hoje). A tradução, aqui, será vista – como pretende Ezra Pound – como uma instância privilegiada da atividade crítica. (CAMPOS, 1976, p. 29).

É interessante perceber que a tradução implica diretamente a idéia de reflexão sobre o texto original e de busca de soluções. Trata-se de um caminho racional, mas que pode conduzir a um resultado artístico. Nesse tipo de comparação, portanto, é preciso desmistificar a noção de que um texto poético é fruto de um processo intuitivo, já que, se assim fosse, uma tradução ou uma adaptação jamais poderiam ser consideradas poéticas, uma vez que, necessariamente, elas são frutos de um percurso intelectual, de caráter interpretativo e operacional. Como ressalta Campos no início de seu artigo, referindo-se ao caráter intuitivo do poeta: "(...) o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois pólos antinômicos, mas, sim, verso e reverso da mesma medalha" (1976, p. 23).

Baseando-se, por analogia, nesse artigo em que Campos analisa três traduções do poema *O Corvo (The Raven)*, de Edgar Allan Poe, o que se pretende no presente trabalho é verificar em que medida autores brasileiros se apropriaram do *modus operandi* de Carroll, cuja obra também intriga e fascina. Trata-se de construções textuais certamente diferentes, já que *O Corvo* é um poema, e APM é um conto em prosa. Entretanto, pode-se dizer que a linguagem carrolliana equivale à poesia em "problematicidade":

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. (...) Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (CAMPOS, 1992, p. 43).

Os tradutores e adaptadores brasileiros de APM tiveram, assim, de pensar em soluções em sua própria língua para a poeticidade proposta no original. Com isso, mantiveram ou não o grau de literariedade, o que equivale a dizer que o caráter artístico do texto pode ser resgatado por meio de soluções diversas, como também pode ser reduzido ou até mesmo eliminado na nova versão. Pode-se supor, inclusive, que exista uma lei de compensação, uma maneira de trocar sem perder. Campos explica no trecho: “Na tradução de poesia vige a lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro” (CAMPOS, 1976, p. 39). Embora se refira, aqui, à tradução de poesia, pode-se afirmar que, na tradução da prosa rica em problematicidade, também deve haver uma lei de compensação, no sentido de transpor a multiplicidade de sentidos do original para o novo texto.

Parte-se, nesse raciocínio, do conceito de literariedade defendido por Ezra Pound: “Literatura é linguagem carregada de significado” (1973, p. 32) e “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significados até o máximo grau possível” (1973, p. 40). Ou seja, mais rico é o texto quando sugere muitos sentidos.

A essa multiplicidade de significados – entendendo-os como sugestões interpretativas – soma-se, ainda, o que há de singular em cada autor. O uso do *nonsense* em Carroll, por exemplo, vem intrigando historiadores, psicanalistas, lingüistas e críticos literários, que analisam o conto em busca de sentidos e correlações, cada um à sua maneira.

O problema levantado aqui é que, dependendo da forma como APM é traduzido e/ou adaptado, essa multiplicidade geradora de interpretações pode ser anulada. Há perdas inevitáveis (a referência à Falsa Tartaruga, por exemplo, não

tem qualquer reconhecimento no contexto brasileiro atual), mas teriam essas perdas compensações igualmente poéticas, que tirem proveito da língua portuguesa e do contexto em que foram escritas?

Falhas na lei de compensação descrita por Campos podem provocar a perda do próprio benefício da leitura, já que a poeticidade original não será substituída por outra. Assim, partindo do princípio de que é a escritura lúdica e desafiadora de Carroll o principal fator de sua literariedade e, portanto, de seu valor literário, é preciso levar em conta essa possibilidade de perda nas versões brasileiras. Investigar essas perdas, o que são elas e em que medida elas foram amenizadas ou mesmo compensadas por novas soluções poéticas é o núcleo central desta dissertação.

As comparações entre as versões selecionadas serão apresentadas ao longo do texto, para que se possa traçar e revelar similaridades e ambivalências entre as traduções/adaptações e, conseqüentemente, suas inter-relações conceituais com a obra original.

Uma hipótese de que se parte é a de que tanto a tradução quanto a adaptação são criações, exigindo a segunda um poder criativo ainda maior. Para investigar a natureza desses dois conceitos, quatro versões foram escolhidas: a de Monteiro Lobato (1931) e a de Sebastião Uchoa Leite (1980), que representam ícones no que diz respeito ao texto carrolliano no imaginário brasileiro; e a de Ruy Castro (1992) e a de Ana Maria Machado (1998), que são mais contemporâneas e claramente dirigidas ao público infante-juvenil. Pretende-se analisar, ao longo de três capítulos, os processos de tradução/adaptação realizados por esses autores e o resultado obtido.

O objetivo é verificar o quanto, em português e após o filtro do olhar e do trabalho do tradutor/adaptador, APM permanece um texto literário. Isso porque o texto original de Carroll, por toda a fortuna crítica que se produziu sobre ele até a atualidade, pode ser considerado incontestavelmente uma expressão do que há de artístico em literatura, ou no que há de literário em textos criativos.

A análise será feita, sobretudo, com base nos estudos sobre tradução de autores já citados, como Haroldo de Campos, que produziu ensaios a respeito dessas questões entre o final da década de 1960 e o começo dos anos 70; Walter Benjamin, que produziu um texto fundamental, “A Tarefa do Tradutor”, em 1921; e Roman Jakobson, com ênfase em seu ensaio “Sobre Aspectos Lingüísticos da Tradução”, publicado em 1959.

Capítulo I

A tradução e a adaptação

1.1 Identidade da tradução e da adaptação e suas fronteiras

A questão central na polêmica sobre a tradução foi, durante muito tempo, uma questão de possibilidade de equivalência entre o texto-fonte e sua transposição para outra língua. Contudo, a partir da década de 1970, começaram a surgir, com mais frequência, estudos interessados em definir o papel do tradutor e combater críticas comumente dirigidas a ele, sobretudo as que enfatizavam a importância da fidelidade. Em estudos sobre a tradução e ensaios críticos, passaram a ser levados em consideração as peculiaridades de cada língua e de cada público receptor, o contexto histórico em que é feita e recebida a tradução e a liberdade de interpretação dada a cada tradutor.

Formou-se, pouco a pouco, um consenso de que tradução não é cópia – ao contrário, trata-se de uma nova criação. Como explica Cristina Carneiro Rodrigues, estudiosa da tradução, (2000) sobre o trabalho de André Lefevere, um dos teóricos da tradução mais referenciados na atualidade: “A análise de seus trabalhos entre 1981 e 1992 mostra que considera a tradução uma reescritura, sujeita ao mesmo gênero de coerções que a escritura” (RODRIGUES, 2000, p. 106). Para Lefevere, a história da tradução é também a história da inovação literária e do poder modelador de uma cultura sobre a outra.

Segundo esse olhar mais recente sobre a tradução, não basta, portanto, comparar o novo texto com seu texto-fonte, mas também observá-lo em seu contexto, levando em consideração que fatores influenciaram o início do projeto e seu processo de construção na rede de relações que o inclui.

Pode-se dizer que a tradução depende e, ao mesmo tempo, não depende da obra na qual se baseou. Depende pela razão evidente de que o texto não foi criado a partir do nada – sempre existe uma obra que o antecede. Não depende, todavia, porque o tradutor obrigatoriamente faz escolhas que resultarão em uma estética

própria, e porque a tradução será recebida por outro público, em outro contexto. Constitui-se, definitivamente, como *outra* obra.

Mesmo que a intenção do tradutor seja reproduzir com fidelidade o original em outra língua, algumas impossibilidades se impõem naturalmente contra essa empreitada. Primeiro, porque a tradução começa sempre por uma leitura. Seu leitor é ativo, participa da construção do texto, munido de seu próprio ponto de vista, de sua própria sensibilidade e capacidade de compreensão. A leitura que o tradutor faz do texto-fonte é uma leitura particular dele, como acontece com todo e qualquer leitor. Nesse processo, significados serão perdidos e novos significados serão criados, na mesma medida ou não. É por tudo isso que a tradução pode ser considerada um exercício de crítica.

Tomando-se as versões de APM, pode-se dizer que cada um de seus tradutores brasileiros tem realizado uma leitura particular do texto carrolliano. Esse fator, por si só, já distancia o suficiente as traduções do texto original e as diferentes traduções entre si, reforçando a noção de que traduções são autônomas e não podem ser subjugadas pelo poder da obra-matriz. Não se deve esquecer que Carroll também lia, se possível, sua obra sob seu próprio ponto de vista – o autor também é um leitor.

Pode-se afirmar que o tradutor possui uma função múltipla, pois ele lê, interpreta e escreve/cria. Primeiramente, constitui-se como leitor e, depois, como escritor. Entre um e outro momento, desenvolve uma relação singular com o texto, pois sabe que, em algum grau, deve tomar posse daquela escrita, digeri-la e compreendê-la a ponto de conseguir transmiti-la em seu próprio idioma.

Em seu artigo “A Question on Translation” (1992), Martha Pulido-Correa, coordenadora do Grupo de Investigación de Traductología da Universidade de Antioquia (Colômbia), discorre sobre o papel do tradutor, baseando-se no modelo de comunicação de Roman Jakobson:

Comunicação também é um ponto importante. Baseando-se no modelo de comunicação de Jakobson, temos um emissor, um destinatário, uma mensagem e um canal. Qual é o lugar do tradutor

nesse modelo? Ele é destinatário e emissor. Ele é também o canal através do qual a mensagem é transmitida. Ele decodifica a mensagem para re-codificá-la na língua do destinatário, que não pode ler a língua original na qual o texto foi escrito.² (PULIDO-CORREA, 1992, p. 3).

Essa multiplicidade de papéis dada ao tradutor pode ser outro fator que dificulta a abordagem, tanto da tradução quanto da função do tradutor. No caso da tradução literária, não se trata de conhecer a língua estrangeira a ponto de reproduzir o que está escrito em sua própria língua, mas de se colocar como leitor ativo daquele texto, verdadeiramente crítico, embrenhando-se pelas dificuldades não apenas vocabulares, mas também estruturais e estéticas. O texto deve ser-lhe familiar o suficiente para que o tradutor apreenda seus sentidos e sua riqueza literária.

A tarefa de traduzir é a tarefa de reproduzir um efeito, de transpor o espírito de um texto para outro idioma. É assim que se entende a tradução a partir da teoria de *reescritura* dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, dois dos grandes difusores dessa noção de criação, de invenção, no Brasil. Na abertura de *Traduzir & Trovar* (1968), escrevem: “Traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar” (CAMPOS, 1968, p. 1).

O prefixo *re* (em “reescritura” e “reinventar”) é usado, provavelmente, não porque se cria novamente a mesma coisa, mas porque se cria com base em outra criação, como se se tratasse, portanto, de uma segunda criação. O autor criou o texto, o tradutor o *recriará* – contará a mesma história, mas em uma nova construção.

Já o termo *reescritura* baseia-se no conceito de *écriture*, ou escritura, introduzido por Barthes. Leyla Perrone-Moysés (2005) explica que o autor francês, ao longo de sua trajetória de crítico, definiu escritura de diferentes maneiras,

² Tradução minha do trecho: “Communication is also a major point. Based on Jakobson’s model of communication we have a sender, a receiver, a message and a channel. Which is the place of the translator within this model? He is receiver and sender. He is also the channel through which the message is conveyed. He decodes the message to re-encode it into the language of the receiver who cannot read the original language in which the text was written”. PULIDO-CORREA, Martha. A Question On Translation. In: Meta, vol. XXXVII, p. 3-4. Journal des Traducteurs de l’Université de Montréal: Montreal, 1992.

passando por “amarras fundamentalmente sociológicas”, sob as quais a escritura era “antes de tudo, um engajamento consciente”; pela fase estruturalista, na qual a ênfase era “colocada sobre a auto-reflexividade do enunciado poético, atitude próxima da teoria jakobsoniana”; e pelo último momento, no qual se ressaltava “a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor”, ou seja, sob influência das teorias psicanalíticas (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 38- 39).

Escritura, de todo modo, diz respeito à enunciação, e não à mensagem transmitida – não se trata de uma forma de comunicação e nem é instrumental como a fala. Mais do que um estilo, é uma maneira de escrever que encerra, nela, a relação que o escritor tem com a sociedade em que vive e com o modo como pratica a sua língua. Segundo Perrone-Moysés, o conceito aproxima-se, de certa forma, da noção de discurso poético definida por Jakobson. Compara ela:

Jakobson encontra as mesmas dificuldades para definir as fronteiras entre a obra poética e não-poética que Barthes para distinguir o que é texto de escritura do que não é [...] Alguns traços da ‘coluna vertebral’ da poesia foram revelados pelo ‘raio X’ de Jakobson (para utilizar suas próprias metáforas), quando este definiu a característica fundamental da mensagem poética: seu caráter intransitivo, sua inseparabilidade em termos de forma e conteúdo, a ênfase posta pela mensagem em si mesma, sua autodesignação, sua auto-referência, seu caráter auto-reflexivo. Como vimos, esses são igualmente traços da escritura barthesiana. Um enunciado do escritor é um enunciado com as características acima lembradas. Entretanto, no que se refere à enunciação, um progressivo deslocamento vem se verificando nos textos de Barthes. Se ele continua dando a primazia ao enunciado com relação àquilo que é enunciado (ao significante sobre o significado), no enunciado ele privilegia as marcas da enunciação. Isso significa que, no processo de enunciação, Barthes acentua o papel do sujeito na enunciação, sem as marcas do qual nenhum enunciado pode ser considerado como escritural. (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 39 e 40).

Com base nessa comparação da autora, pode-se afirmar que o termo *escritura* pressupõe uma escrita específica, em que a enunciação e o sujeito da enunciação se sobrepõem ao que é enunciado, portanto, uma escrita que é definida por seu modo. Assim como se pode propor um paralelo entre escritura e o discurso poético de Jakobson, pode-se também relacionar esses dois conceitos ao de *literariedade*, pois todos se prestam, de certa forma, a diferenciar uma escrita cuja

mensagem é o principal elemento, sendo ela, portanto, mais informativa e menos autoral, de outra em que o estilo autoral e todas as influências (conscientes ou não) que perpassam o autor no ato de escrever tornam-se indissolúveis e estruturadas no texto.

O termo escrita, assim, pode fazer referência a um texto literário ou não, ao passo que, ao empregarem o termo escritura, os irmãos Campos referem-se a esse tipo específico de texto. O problema desse emprego, porém, é que nem sempre uma tradução será uma escritura e, portanto, nem uma reescritura, se se partir da noção barthesiana. É certo que Carroll, por exemplo, possuía um domínio singular sobre a sua língua e que conseguiu cristalizar, em APM, a sua escritura. Mas não necessariamente o tradutor repetirá essa experiência, até porque muitas vezes é o enunciado, e não a enunciação, que recebe ênfase no processo de tradução.

Retomando o pensamento dos poetas Campos, para eles o tradutor é, portanto, um reinventor, um recriador. No campo da literatura, que é uma arte, não basta escrever, mas sim tecer uma narrativa, construir uma linguagem. Devido à seriedade desse desafio, pode-se até mesmo aventar a impossibilidade de se traduzir. Como re-tecer, como construir outra linguagem que conte a mesma história? Sobre essa encruzilhada de cunho artístico, Haroldo de Campos escreve no ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica”:

Admitida a tese de impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 1992, p. 34).

O original e a tradução fariam parte, assim, de um mesmo sistema, mas a transposição das palavras só ocorreria, ainda segundo Campos, no “corolário da possibilidade”, ou seja, à medida do que for possível. O tradutor constrói sua versão utilizando-se de sua própria maneira de escrever, de seu gênio criador (apodera-se, então, de sua própria *escritura*). Como continua o autor:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (CAMPOS, 1992, p. 35).

Como Campos, partindo-se do princípio de que a força do texto está em sua materialidade, ou seja, em sua forma e presença, o desafio está justamente em traduzir esse conjunto harmonioso – ao menos quando se trata de um texto literário. No caso de Carroll, são os jogos verbais lúdicos, a posição do narrador e o ritmo dos diálogos, entre outros aspectos formais, que enriquecem a narrativa. Não é a história da menina que cai em um poço e visita um país de maravilhas que interessa à literatura e, conseqüentemente, ao estudo da literatura, mas a maneira com que Carroll concebeu e articulou essa menina, essa queda, esse país estranho e todos os outros elementos que compõem a obra.

É por isso que Campos considera traduzir um ato também de crítica literária. Pois, sem tomar o texto-fonte em sua complexidade, como pode o tradutor criar uma outra versão? O tradutor deve ser leitor, em primeiro lugar e, gradativamente, tornar-se um leitor crítico daquela obra, porque só assim conseguirá captar suficientemente seu sentido a ponto de trazê-lo à luz para o seu leitor.

A beleza do texto não está, portanto, no conteúdo, na informação do texto. Não se encontra naquilo que pode ser traduzido com a simples ajuda de um dicionário lexical. Até mesmo porque não se trata de uma questão de língua, de idioma, mas, sim, de linguagem e de manejo dessa linguagem. Podemos, por exemplo, saber que *wonderland*, do título original de Carroll, pode ser traduzido não apenas como país das maravilhas, mas também como país/região/terra de milagre, de surpresa, de incerteza, entre outras possibilidades. *País das maravilhas*, entretanto, parece recuperar essa “fragilíssima beleza” (1992, p. 43) a que se refere Haroldo de Campos, por seu ludismo e pela atração que exerce sobre o leitor. Uma tradução puramente literal, palavra a palavra, que não leve em conta a riqueza da língua em que se está traduzindo, não produzirá a beleza estética do original.

Em Carroll, há muitos trechos que, se fossem traduzidos literalmente, perderiam o espírito e a graça. Um exemplo:

Dinah, my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?"(CARROLL, 2006, p. 8).

Se fosse traduzido palavra a palavra, à medida do possível:

Dinah, minha querida! Gostaria que você estivesse aqui embaixo comigo! Não há camundongos no ar, eu temo, mas você poderia pegar um morcego, que é muito parecido com um camundongo, você sabe. Mas será que gatos comem morcegos, eu me pergunto?

E na tradução mais livre de Ana Maria Machado:

Ah, minha Dinah querida! Eu queria tanto que você estivesse aqui comigo... Quer dizer, eu sei que aqui pelo ar não tem nenhum ratinho nem camundongo e que você adora esses bichos, tem um amor cego por eles. Mas talvez você conseguisse pegar um morcego, quem sabe? Também ia sentir um amor cego pelo morcego? (CARROLL, 2006, p. 17-18).

A autora modificou o trecho, mas de maneira a manter a paranomásia – que se constitui na aproximação de palavras parônimas, com sons semelhantes: no original, cat/bat e, em sua versão, amor cego/morcego. Do ponto de vista da teoria de reescritura dos irmãos Campos, trata-se de uma tentativa legítima, pois se propõe, assim, uma nova beleza, mantendo, ainda, a figura de linguagem presente no original. Por outro lado, se a opção fosse pela tradução palavra a palavra, o conteúdo da fala de Alice seria mantido, mas não o efeito sonoro gerado por ele.

Benjamin, por sua vez, também enfatiza a importância de se recuperar a força da obra original em outra língua, mas sem a preocupação com o conteúdo informativo, já que este é apenas o mínimo que se espera de um texto. O texto literário vai muito além da informação, e é esse “além” o objeto do desafio do tradutor. Em seu artigo emblemático “A Tarefa do Tradutor” (1992), Benjamin indaga: “Mas nós não consideramos como substância essencial de um trabalho literário o que ele contém além da informação – como até mesmo um tradutor fraco irá admitir

–, o antiquado, o misterioso, o ‘poético’, alguma coisa que um tradutor pode reproduzir apenas se for poeta?” (BENJAMIN, 1992, p. 71).

Benjamin acredita que apenas alguém capaz de criar seja capaz de traduzir um texto literário. Além disso, outro ponto fundamental levantado por ele diz respeito ao público. Muitas traduções são encomendadas para que atendam a um determinado público. É por isso, muito provavelmente, que autoras consagradas na literatura infantil como Fernanda Lopes Almeida e Ana Maria Machado receberam a incumbência de traduzir APM – como estavam acostumadas a se dirigir ao público infantil, e como APM é conhecida como um clássico da literatura infantil mundial, parece que o casamento fica perfeito: crianças que lêem a literatura infantil dessas autoras também poderão desfrutar de um clássico por meio do trabalho delas. O centro desse raciocínio, no entanto, concerne à própria concepção do que é arte. Se tradução é criação e, portanto, uma arte, como pode ser concebida e destinada a um determinado público? Para Benjamin, esse direcionamento empobrece a obra e depõe contra a tradução: “Se o original não existe para o leitor, como a tradução poderia ser entendida com base nessa premissa?” (BENJAMIN, 1992, p. 72).

Haroldo de Campos adota o posicionamento de Benjamin perante a tradução no ensaio “A Palavra Vermelha de Hoelderlin” (1972), no qual comenta também os trabalhos de Friedrich Hoelderlin, poeta e romancista alemão que traduziu Sófocles no século XIX, e de Ezra Pound. Sobre Benjamin e a tradução, ele escreve:

Segundo Walter Bernjamin [...], o que há de melhor em alemão em matéria de Teoria da Tradução são estas considerações de Rudolf Pannwitz: “Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglizá-lo. Têm muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira... O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira. (CAMPOS, 1972, p. 99).

Podemos entender que a proposta de Pannwitz, com a qual Benjamin e Campos concordam, é que o tradutor transgrida a sua própria língua, em vez de simplesmente aceitar que ela pode ou não expressar determinado elemento textual. A literatura, como todas as artes, transgride padrões e, por isso, é capaz de

despertar estranhamento. Não seria proveitoso se a tradução, em vez de domesticar a língua estrangeira dentro dos parâmetros de sua língua, desafiasse o leitor em sua capacidade de entendimento, propondo-lhe desafios?

Partindo dessas concepções teóricas sobre a tradução, pode-se afirmar que as tentativas de traduzir devem incluir, mais do que a rigidez da fidelidade literal, palavra a palavra, inventividade suficiente para que se produza uma segunda obra autônoma, que respeite seu texto-fonte, mas que tenha força própria, dentro de seu idioma e por meio de uma linguagem específica. O respeito ao original dá-se no nível sutil, do estético. Sobre isso ainda escreve Campos:

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade do significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 1992, p. 47).

Para reforçar essa noção de autonomia, Campos cita, ainda, o texto *Escola de Tradutores*, no qual escreve Paulo Rónai: “O objetivo da arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor produz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (CAMPOS, 1992, P. 31).

Traduzir o intraduzível parece, às vezes, ser a tarefa singular do tradutor de APM. Um trecho como o do diálogo com o Rato:

And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:
[...]
“You are not attending!” said the Mouse to Alice, severely: “What are you thinking of?”
“I beg your pardon,” said Alice very humbly: “you had got to the fifth bend, I think?”
“I had not!” cried the Mouse, sharply and very angrily.
“A knot!” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it!”
“I shall do nothing of the sort,” said the Mouse, getting up and walking away. “You insult me by talking such nonsense!” (CARROLL, 2006, p. 30).

Entre os desafios apresentados ao tradutor brasileiro nessa passagem, estão, novamente, as paranomásias (*sharply/angrily*; *not/knot*) e as palavras sem correspondentes evidentes em português como *puzzling* e *nonsense*, que se constituem, justamente, como auto-referências, já que a narrativa carrolliana possui essas duas qualidades.

Observando como Uchoa Leite a traduziu (marcas para destacar):

E continuou **dando tratos à imaginação** enquanto o Rato falava, de modo que a idéia que ela acabou fazendo da estória foi mais ou menos esta:

[...]

– Você não está prestando atenção! – censurou o Rato, severamente, dirigindo-se a Alice. – Está pensando em quê?

– Peço que me desculpe – disse Alice com humildade. – Você já estava na quinta volta, não estava?

– Não, não estava! Você não presta atenção **a nós!** – gritou o Rato, ríspido e furioso.

– **Nós?** Onde? – respondeu Alice, distraída, mas prestativa, olhando em volta ansiosamente. – Oh, deixe que eu ajude a desatar!

– Não conte mais comigo pra nada! – disse o Rato, levantando-se e indo embora. – Você me insulta dizendo tais **disparates!** (CARROLL, 1980, p. 58).

Foram encontradas soluções interessantes pelo tradutor, que manteve a aproximação de sons (*nós/nós*, que ainda formam um trocadilho) e encontrou possíveis correspondentes para *puzzling* (dando tratos à imaginação) e *nonsense* (disparates), que, embora não abarquem as possibilidades de sentidos das palavras originais, funcionam em harmonia no trecho.

Em *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da intertextualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*, originalmente uma dissertação de mestrado apresentada no programa de Lingüística Aplicada da UNESP, o professor Lauro Maia Amorim apresenta um estudo sobre as traduções brasileiras de APM e comenta o “intraduzível” em Carroll:

As reescrituras de *Alice’s adventures in Wonderland* trazem à tona a problemática dos limites que separam a tradução da adaptação. A obra é tradicionalmente considerada “intraduzível”, em virtude de trocadilhos e referências culturais e intertextuais do texto-fonte. A

noção de adaptação, no contexto dessa obra, teria, pelo menos, dois significados. Uma vez que a obra é tida como “intraduzível”, adaptá-la significaria realizar uma simplificação dela, “contornando”, como afirma Uchoa Leite (1980, p. 6), os problemas de linguagem e tornando a história acessível a determinados públicos, como o infantil – nesse caso, o termo adaptação seria sinônimo de condensação. Curiosamente, porém, a adaptação seria o que tornaria “traduzível” o texto original, “recriando”, para utilizar o termo de Haroldo de Campos, situações e trocadilhos que restabeleceriam efeitos de sentido numa relação de reciprocidade com o texto-fonte. (AMORIM, 2005, p. 126).

Aqui, toca-se em uma das questões que norteiam este trabalho: a tradução de um texto desafiador como APM não seria, na verdade, uma adaptação? Se há uma impossibilidade de traduzir Carroll, a única maneira de resgatar sua beleza formal e força literária em outra língua e no contexto de outra cultura seria por meio de transformações textuais tais como condensações, substituições e rearranjos que freqüentemente caracterizam as adaptações mais poéticas.

Mas, para compreender e comprovar a veracidade dessa afirmativa – de que toda tradução de Carroll é, na verdade, uma adaptação, é preciso, em primeiro lugar, enfrentar um problema de ordem conceitual. A divisa entre a tradução e a adaptação é bastante fluida. Onde acaba uma e começa outra? O que as diferencia entre si?

Em princípio, a tradução pressupõe uma fidelidade maior ao texto-fonte, e quem lê uma tradução costuma acreditar que está lendo a mesma obra, com a única diferença de estar em outra língua. Já adaptações pressupõem mudanças maiores no texto. Como escreve Amorim: “Espera-se, assim, que a tradução aproxime-se o máximo possível do texto original e que as adaptações promovam desvios” (AMORIM, 2005, p. 42).

Devido a essas mudanças textuais que lhe parecem ser características, a adaptação muitas vezes é vista como uma forma menor, na maioria das vezes como uma forma sem mérito literário. E, como são feitas, geralmente, a partir de obras clássicas ou, pelo menos, de obras que tenham alcançado sucesso no mercado, as adaptações acabam sendo vistas como maneiras mais simples (senão simplórias) de conhecer a obra, dirigida aos que não podem, seja no sentido de capacidade ou de disponibilidade, conhecê-la em sua plenitude original.

Amorim escreve sobre a suposta agressão que as adaptações incorreriam sobre o texto original:

Se pensarmos no contexto brasileiro atual, a tradução de um romance, por exemplo, que se apresente com modificações consideráveis, como a suspensão de personagens, a redução de capítulos, assim como a omissão de poemas ou canções, pode ser descrita, em certos discursos ou em determinadas comunidades interpretativas, quer como uma transgressão, quer como uma domesticação. É comum que uma reescritura como essa seja considerada uma “adaptação”. Essa classificação explica-se, em parte, pelo fato de que a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à “integridade” dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. Entretanto, os limites que a separariam da tradução não são “naturais”, nem tão nítidos como se supõe, e não há nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva. (AMORIM, 2005, p. 40).

O que a tradução e a adaptação têm em comum é que ambas, se analisadas a partir da teoria dos irmãos Campos, são recriações. Seria a quantidade de mudanças promovidas no processo de transformação do texto que definiria a fronteira entre uma e outra.

Porém, não só a quantidade e a dimensão das mudanças deveriam ser fatores divisionais, mas também a natureza dessas mudanças. Alterações feitas por um adaptador disposto a manter a estética do texto podem ser mais bem-sucedidas – no sentido de manter a riqueza do texto – do que as menos freqüentes alterações realizadas em uma tradução. Isso porque, como nos explicou Benjamin (1992), não é a informação do texto que deve importar ao tradutor, mas a sua forma.

Tal é o descaso às vezes sentido por críticos e leitores em relação à tarefa de adaptar, que traduções mal-sucedidas costumam ser denominadas adaptações, como se este termo necessariamente expressasse algo de negativo, de não-íntegro, duvidoso e inconfiável.

Essa polêmica a respeito das más traduções consideradas como adaptações é levantada também pelo estudioso francês Yves Gambier no artigo “Adaptation: Une Ambigüité à Interroger” (1992), escrito para a Universidade de Turku (Finlândia). Trata-se de um dos raros trabalhos conhecidos que abordam somente a questão da adaptação e, mais especificamente, a questão da adaptação literária. Nele, o autor discute qual seria, enfim, o limite entre um termo (tradução) e outro (adaptação). Escreve ele:

Qual é a pertinência desses dois termos, tradução e adaptação? Mesmo que sempre co-presentes, eles não se autodelimitam claramente: nós os abordamos, mas sempre precisar suas fronteiras, senão sua relação. Conferido a alguns tipos de texto (peças de teatro e publicidade, por exemplo, a adaptação parece implicar uma certa liberdade do tradutor – a quem seriam permitidos ajustes, modificações, adições e omissões no texto-fonte, para que este melhor atenda aos destinatários visados (espectadores, consumidores), aos seus costumes e às suas normas de recepção. Alguns falam até em “pseudotradução”. Implicitamente, a tradução se definiria então como um esforço literal, uma mimesis do original.³ (GAMBIER, 1992, p. 421).

A dificuldade de distingüir com precisão esses dois conceitos pode ser considerada em termos universais – principalmente porque não diz respeito somente à literatura, mas a todas as artes e atividades nas quais a tarefa de adaptar possa existir. Seria a adaptação uma quase-tradução (“pseudotradução”, segundo Gambier)? Ou seria a adaptação uma necessidade quando se trata de um texto “intraduzível”, como se diz sobre APM?

Pode-se começar a abordar essas questões partindo da noção de que o adaptador tem uma liberdade maior do que a do tradutor, já que seu trabalho implica decisões maiores – os ajustes ao texto adaptado serão mais freqüentes e visíveis. Em princípio, as escolhas do adaptador parecem ir além daquelas do tradutor.

³ Tradução minha do trecho: “Quelle est la pertinence des deux termes *traduction* e *adaptation*? Bien que souvent co-présents, ils ne s'autodélimitent pas clairement: on les rapproche mais sans préciser leur frontière, sinon leur relation. Rattaché à certains types de texte (pièce de théâtre, publicité par exemple), l'adaptation semble impliquer une certaine liberté du traducteur – à qui il serait alors permis des modifications, des ajouts, des ajustements, des omissions... au texte du départ, pour mieux le plier aux récepteurs visés (spectateurs, consommateurs), à leurs normes de réception. Certains parlent même dans ce cas de 'pseudotraduction'. Implicitement, la traduction se définirait donc comme un effort littéral, une mimesis de l'original”. GAMBIER, Yves. *Adaptation: une ambigüité à interroger*. Meta, Montreal, v. 37, n. 3, p. 421-425, sept., 1992.

O adaptador que resume a obra original, como é o caso de Ruy Castro com APM, tem a responsabilidade de, antes de qualquer ação sobre o texto, desenvolver um olhar crítico suficiente para que a seleção de trechos faça jus à obra como um todo. Ou seja, mesmo que conte APM à sua maneira, o texto-fonte não é perdido de vista, nem para ele, nem para o leitor, que espera conhecer ali, se não o estilo original, ao menos a história criada por Carroll.

Traçar uma linha que separe, em *lato sensu*, traduções e adaptações literárias constituiria um objetivo pouco profícuo, uma vez que essas duas acepções dizem respeito a objetos que muitas vezes se confundem, e julgá-los depende necessariamente de um determinado grau de subjetividade. O que se pode investigar, entretanto, é a maneira como essas duas designações e suas formas se inserem dentro do contexto literário.

O professor Amorim discute a definição de tradução e adaptação sob diversos pontos de vista, apontando para a controvérsia que envolve a questão. Escreve ele, citando Basnnett-McGuire:

A dificuldade de se abordar a questão das fronteiras da tradução pode ser ilustrada pela observação de Susan Basnnett-McGuire (1980, p. 78-9)⁴ de que “muito tempo e muita tinta têm sido gastos na tentativa de se diferenciarem traduções, versões e adaptações e de se estabelecer uma hierarquia, com base na noção de ‘exatidão’ entre essas categorias”. Essa teórica vê com desconfiança tal atitude, que se fundamenta na crença de que o texto é percebido como “um objeto que somente pode produzir uma leitura única e invariante, de forma que qualquer ‘desvio’, por parte do leitor/tradutor, é julgado como uma transgressão”. (AMORIM, 2005, p. 41).

Um dos problemas que se impõem à investigação dessas fronteiras é que não há como escapar ao julgamento subjetivo e inconclusivo de obras ditas traduzidas e adaptadas. De certa forma, chamar uma determinada obra de “tradução” ou “adaptação” é, por si só, perigoso, à medida que a linha separadora dos dois termos mostra-se bastante móvel.

⁴ BASNNET-McGUIRE, Susan. Translation Studies. Londres: Methuen, 1980.

Para Johnson (1984), a adaptação é mais criativa do que a tradução e demanda mais trabalho, pois, nela, mais modificações são feitas. Para ele, “a adaptação é um exercício mais extensivo, e freqüentemente inclui a tradução⁵” (JOHNSON, 1984, p. 425). A tradução seria uma parte da adaptação, já que, para operar modificações no texto-fonte, é preciso, antes de qualquer coisa, lê-lo, compreendê-lo e, dependendo do grau de minúcia da parte do adaptador, traduzi-lo por completo. O autor também acredita que a aderência da tradução ao texto original seja maior, como explica neste trecho de seu artigo “Translation and Adaptation”:

Apesar de traduções e adaptações dificilmente serem versões perfeitas dos textos originais, certo grau de fidelidade é exigido. Mas, enquanto a ênfase na fidelidade está no conteúdo e na forma na tradução, ela está mais no conteúdo na adaptação. Em outras palavras, a concessão pela perda de informação é maior na adaptação do que na tradução. Essa concessão torna a adaptação mais flexível, com lugar para modificações, adições e subtrações, conforme solicitado pelo formato-alvo, embora essa suposição possa não vigorar em certos casos.⁶ (JOHNSON, 1984, p. 421).

A adaptação seria, então, menos preocupada com a forma do que a tradução que, com a intenção de transpor o texto para outra língua, deve respeitar tanto conteúdo quanto forma. A adaptação seria mais criativa e flexível, enquanto a tradução seria mais rígida.

Porém, outra maneira de abordar essa controvérsia da tradução versus adaptação pode ser, em vez de traçar essa linha separadora entre as duas, suspendê-la. Isto é possível se a definição de tradução for pensada à luz da tendência modernista de considerá-la uma criação, como o fez Haroldo de Campos (1992). Sendo toda tradução uma criação, pode-se estender automaticamente essa noção também à adaptação, já que a esta, em geral, se atribui uma liberdade criativa ainda maior, pressupondo escolhas textuais que vão além daquelas da própria tradução.

⁵ Tradução minha de “Adaptation is more extensive and it often embraces translation”. In JOHNSON, M.A. Translation and Adaptation. Meta, Montréal, v. 29, n. 4, p. 421-5, 1984.

⁶ Idem. “Although translations and adaptations are hardly ever flawless rendering of the original texts, a certain degree of fidelity is required. But while emphasis is on fidelity to both content and form in translation, it is more on the content in adaptation. In other words, the concession for loss of information is greater in adaptation than in translation. This concession makes adaptation more flexible, with room for modifications, additions and subtractions as dictated by the target format, although the assumption may not hold in certain cases.”

Esse raciocínio não contempla, porém, a possibilidade levantada por Yves Gambier de que o termo adaptação é muitas vezes atribuído a uma tradução considerada mal-sucedida, como se equivalesse a “pseudotradução”. Essa seria uma das possíveis visões preconceituosas que se pode ter sobre as adaptações literárias.

Nem sempre, entretanto, a adaptação é abordada de forma pejorativa. Outra possibilidade lembrada por Amorim é que a adaptação, diferentemente da tradução, seja vista como uma “modificação do texto original com objetivos específicos” (AMORIM, 2005, p. 41). Este seria o caso, por exemplo, de obras consideradas adultas adaptadas ao público infanto-juvenil. Outro exemplo são as edições de obras clássicas condensadas ou resumidas.

Pode-se afirmar que, em comparação com a tradução, a adaptação invariavelmente é considerada mais transgressiva em relação ao texto original. Porém, o conceito de tradução não permanece preservado diante desse caráter mais ousado da adaptação, pelo contrário: isso faz com que traduções mais criativas sejam consideradas, na verdade, adaptações. De certa forma e ironicamente, o termo tradução parece ser, se pensarmos sob esse ponto de vista, o mais difícil de definir entre os dois. A adaptação é sempre aquela que modifica e se assume como tal. Já a tradução, dependendo de como for observada, pode ser considerada como adaptação.

A adaptação pode se situar à sombra da tradução ou como uma categoria claramente diferente. Será independente: 1) se tiver pretendido de antemão ser uma adaptação (ou seja, se o objetivo do autor não tiver sido traduzir, mas sim adaptar) e 2) se for abordada, primeiramente e até que se conclua o contrário, como uma possível criação literária, como qualquer outro texto que se pretenda literatura.

A tradução, em contrapartida, quando subestimada em uma comparação com a adaptação, é considerada muitas vezes uma mera cópia interlingüística (este termo constituindo, na verdade, um paradoxo) e acaba rejeitada como criação artística. A adaptação é privilegiada, nesse caso, por ter mais facilmente sua autoria

reconhecida, uma vez que o adaptador assume mudanças nítidas operadas sobre o texto-fonte. Como escreve, ainda, Amorim:

Geralmente negados aos tradutores – sob a alegação de que a tradução seria apenas uma reprodução do texto original –, os direitos autorais são, pelo menos em certas reescrituras, concedidos ao adaptador. Tal situação ocorre, por exemplo, na ‘tradução e adaptação’ de *Alice’s Adventures in Wonderland* por Ruy Castro (Carroll, 1992), publicada pela editora Companhia das Letrinhas. (AMORIM, 2005, p. 48).

Castro, tendo não apenas traduzido o conto carrolliano, mas, também, operado grandes modificações nele, é reconhecido como autor de sua obra, fato que pode ser entendido de duas maneiras: de um lado, sabe-se que Castro tem seu valor de escritor criativo reconhecido; de outro, contudo, é possível que seja necessário à editora, por motivos mercadológicos e legais que regem os trâmites de traduções e adaptações de textos internacionais, que alguém (no caso, o adaptador) se responsabilize pelas mudanças realizadas em uma obra de renome mundial como APM. E Castro de fato responsabiliza-se, assumindo seu trabalho como recriação: “Voltar a Alice e recriá-la com minhas palavras foi uma viagem” (CASTRO, 2006, p. 92).

De toda maneira, os direitos autorais concedidos tanto ao tradutor como ao adaptador parecem uma questão evidente de justiça (tanto a eles quanto ao autor do texto-fonte), sobretudo quando seus trabalhos são entendidos como criações. Quem cria, mesmo se baseando em outro texto, tem forçosamente o direito e a responsabilidade de autoria sobre a sua obra.

Fora da esfera da crítica literária acadêmica, a divisão entre tradução e adaptação parece, entretanto, ser menos tênue. Quando uma editora decide lançar uma tradução, ela quer, em princípio, que o texto original seja transposto frase a frase, ou seja, que ele seja *literalmente* traduzido. Já quando a encomenda é uma adaptação, o que se quer, em geral, é atingir um público específico e, para tanto, alterações serão necessárias para que a obra-matriz se encaixe em determinados moldes.

Esse é o caso da encomenda feita a Castro pela Companhia das Letrinhas em 1992. Sendo a versão de Castro o primeiro livro dessa subdivisão da Companhia das Letras, que pretendia se especializar em livros para crianças, pode-se supor que a escolha de Carroll tenha a ver com o prestígio de que APM dispõe no meio literário e mesmo no imaginário do senso-comum, e que a opção por uma adaptação, no lugar de uma tradução, possa ter relação com o público que se pretendia atingir, o infantil. Uma tradução mais literal de APM seria, possivelmente, uma má escolha para a inauguração da Companhia das Letrinhas, uma vez que o texto é relativamente extenso (cerca de 130 páginas, com diferenças conforme a edição), se comparado a outros exemplares do gênero infantil, e complexo o suficiente para atrair públicos de todas as idades e diferentes graus de instrução. Além disso, pesaria contra esse projeto a quantidade razoável de traduções de APM que já existiam no mercado, como as de Monteiro Lobato, Fernanda Lopes de Almeida e Uchoa Leite.

A assimetria entre tradução e adaptação é também notada na recepção, na maneira como o público as separa. Isso porque, assim como a encomenda do editor é distinta para cada caso, a expectativa do público também o parece ser. Uma adaptação realizada por um escritor conceituado como Castro, por exemplo, provavelmente provocará um efeito imediato diferente de uma tradução realizada por um autor desconhecido.

Nesse ponto, tradução e adaptação diferenciam-se. Em relação à tradução, pode-se afirmar com segurança que muitas vezes lemos textos estrangeiros sem nos interessar pela autoria de sua tradução. Poucos leitores procuram o nome do tradutor nas primeiras páginas de um livro, como se a tradução fizesse parte das preparações usuais por que passa o volume, como a revisão da ortografia. Os leitores, em geral, só prestam atenção a esse “detalhe” (quem assina a tradução) quando ele já lhes aparece em destaque. Exemplo disso é a versão de APM traduzida por Monteiro Lobato. Nesse caso, é vantajoso ao editor destacar o nome do tradutor na capa, de preferência logo abaixo do título e de Lewis Carroll. Monteiro Lobato é um escritor consagrado na literatura infanto-juvenil brasileira; pode-se dizer mesmo que ele é o autor mais reconhecido nesse gênero no Brasil. Colocar seu nome próximo ao de Carroll resulta, portanto, em uma soma de credibilidade.

No caso da adaptação, especificamente, a escolha de um adaptador de renome – como Castro, que tem mais de 40 títulos publicados, entre os quais biografias de personalidades brasileiras, livros infanto-juvenis e outras traduções, como as dos contos de Scott Fitzgerald – parece ainda mais importante, uma vez que a idéia de adaptação é mais sujeita ao pensamento pejorativo de que “não é o original”. Um adaptador que seja também escritor e que pareça ter conhecimento suficiente para garantir um determinado nível literário é essencial quando se quer transferir credibilidade ao público. Quando se trata de um nome como Ruy Castro, não há problemas, pelo contrário, há vantagens de se colocar já na capa a indicação de que o texto foi “adaptado” ou “recontado”.

Na versão de APM de Ana Maria Machado, publicada pela Ática, seu nome também vem logo abaixo do título do livro, em uma indicação: “Tradução: Ana Maria Machado”. Trata-se também de um nome de peso na literatura infantil, porém, menos para a crítica literária e mais para o valor de mercado, pois a autora já publicou cerca de 100 títulos, muitos de sucesso, dirigidos principalmente a crianças e adolescentes. Algumas expectativas poderiam se produzir para aquele que pretende ler a sua tradução e/ou indicá-la para um jovem leitor: 1) a de que uma autora mercadologicamente consagrada na literatura infantil de seu país possui mais conhecimento e habilidade para transpor uma obra conhecida como um dos grandes clássicos da literatura infantil mundial; 2) a de que uma autora acostumada a se dirigir ao público infanto-juvenil de fato tratou a obra como sendo infanto-juvenil, o que significaria traduzir sem perder de vista o público que irá ler a obra; 3) a de que as xilografias que ilustram o livro, referências ao nosso folclore, aproximam o texto do jovem leitor brasileiro atual e valorizam a cultura popular de nosso país.

É interessante observar, entretanto, que, apesar de todas essas expectativas, o leitor possivelmente não pensaria ter lido “Lewis Carroll por Ana Maria Machado”, mas apenas Carroll. Ou seja, a tradução de um autor de renome, embora possa pesar na escolha da edição a ser eleita para a leitura, dificilmente conscientizaria o leitor sobre o papel criador do tradutor. Até porque isso significaria colocar a sua própria leitura em xeque: se esse fator fosse sempre levado em consideração, a

distância entre ler o texto-fonte e sua tradução aumentaria. Sobre esse ponto de vista do leitor, Amorim escreve, criticamente, baseando-se em Komissarov (1996)⁷:

As pessoas lêem, criticam e debatem um autor, baseadas, a princípio, na leitura de uma tradução, já que a maioria delas não teria acesso ao original. O autor [Komissarov] ressalta que essa atitude fundamenta-se na pretensão (*pretension*) de que a tradução seja um representante “fiel” ao original, sendo “sustentada pelo nome do escritor que se encontra na capa do livro”. A tradução seria aceita porque os leitores “presumem (*assume*) que leram o texto original, ao lerem a tradução”. Também presumem que “o que leram tenha o mesmo significado que o texto-fonte e que seja estruturalmente idêntico a ele”. (AMORIM, 2005, p. 67-68).

Nesse ponto, a adaptação se diferencia claramente da tradução, no sentido de que o leitor não poderá considerar que leu Carroll se só tiver tido contato com o texto adaptado. Ele tem a consciência de que aquele texto passou por modificações, diferentemente do que acontece com a tradução que, embora promova também modificações, passa muitas vezes despercebida.

Porém, aumentar a distância entre a tradução e o texto-fonte, destacando mais o papel do tradutor, poderia causar um desconforto perante as traduções e as adaptações. Isso porque a valorização exacerbada do texto original e das intenções de seu autor continua em vigor, como argumenta Cristina Carneiro Rodrigues:

Abordam-se questões de ideologia, de diferenças culturais, de aceitabilidade, mas a literatura contemporânea continua fortemente influenciada por uma tradição que confia na estabilidade dos sentidos dos textos, busca as intenções autorais e procura meios de assegurar que se preservem os sentidos do texto de partida. As pesquisas desenvolvidas nos últimos anos constataram que a tradução e a adaptação implicam modificação – mas verifiquei que essa modificação incomoda, tanto que emerge a preocupação com os seus limites. E os trabalhos que se pretendem descritivos enveredam pela busca de uma ética que oriente o trabalho dos tradutores. (RODRIGUES, 2005, p. 903).

Na contracorrente do que defendeu Barthes, para quem “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p.70), parece que a tendência continua sendo a de preservar a identidade do autor como soberano sobre

⁷ KOMISSAROV, V. N. Assumed translation: continuing the discussion. *Target*, v. 8, n. 2, p. 365-74, 1996.

a obra, como se esta constituísse um bem inalienável. Ao tradutor e ao adaptador resta, conseqüentemente, um papel secundário ou até mesmo ignorado (para os leitores em geral) e qualitativa e eticamente discutível (para muitas críticas e estudos acadêmicos).

Entretanto, embora tradutores e adaptadores sejam freqüentemente considerados secundários em comparação com autores das obras originais, são eles muitas vezes os responsáveis pela sobrevivência dessas obras ao longo do tempo. Um texto que é eleito para servir de base a uma nova versão é um texto resgatado, ao qual se dá a chance de uma nova edição, um novo público e um novo olhar.

Os tradutores e adaptadores poderiam ser considerados, por inversão, como mantenedores de determinadas obras, à medida que são os seus trabalhos que fazem com que as pessoas entrem em contato com a história do texto original – ou seja, não com a linguagem original, mas com a intriga, o enredo. Nesse caso, é possível dizer que mesmo adaptações teatrais, televisivas e, sobretudo, cinematográficas, exercem um papel semelhante na divulgação de algumas obras.

Exemplo disso é o papel do cinema na divulgação de APM. A personagem Alice é bastante difundida na cultura ocidental, não apenas devido ao texto de Carroll, mas muito devido à adaptação cinematográfica realizada por Walt Disney em 1951 – uma animação que mistura passagens de APM e do outro conto de Carroll protagonizado pela personagem, *Alice Through the Glass* (*Alice Através do Espelho*).

Essa prevalência da adaptação cinematográfica sobre o imaginário cultural é notada na caracterização física da personagem que se firmou como oficial. No filme, Alice é loira, tem os cabelos sedosos e compridos e usa um vestido azul rodado coberto por um avental branco. Embora em nenhum momento do texto o narrador de Carroll a descreva dessa maneira, essa imagem é divulgada na estampa de produtos (materiais escolares, por exemplo) e parece vir à mente das pessoas quando pensam em Alice.

Trata-se, assim, de um caso de adaptação que, sob determinado ponto de vista, se sobrepôs à obra original. Pode-se discutir, inclusive, se esse não seria um exemplo de perda da força literária, já que a imagem da bela Alice da Disney corresponde a um ideal norte-americano de beleza infantil e se aproxima da caracterização das princesas de contos de fadas, ao passo que, em Carroll, fica a cargo do leitor imaginar como é exatamente essa menina. Mesmo as ilustrações publicadas na primeira edição inglesa, realizadas em preto e branco por John Tenniel, deixam muito mais à imaginação.

Ainda no caso de APM, nota-se que muitas vezes há referências à adaptação da Disney nas ilustrações das versões literárias do conto. Na capa da edição de 2005 da tradução de Monteiro Lobato para a Companhia Editora Nacional, Alice é retratada como uma menina loira, de grandes olhos verdes. Pode-se ver a parte de cima de sua roupa azul e branca, parecidíssima com a da personagem da Disney. Entretanto, dentro do livro, as ilustrações são em preto e branco e mostram uma menina bem menor, de cabelos curtos e vestido estampado. Essas ilustrações internas foram realizadas pelo inglês A.L. Bowley em 1921, mas não são creditadas a ele no volume, mas sim a uma empresa, a Ícone Comunicação Ltda. Pode-se supor, com base nessa diferença entre a capa e a ilustração interna, que o que se quer é atrair o leitor mais facilmente quando o livro estiver exibido na prateleira da livraria, sabendo que, em geral, a personagem da Disney é reconhecida como a Alice “verdadeira”.

Porém, essa tentativa de somar referências nem sempre acontece. Na edição da editora Ática da tradução de Ana Maria Machado, a personagem é retratada por meio de ilustrações assinadas por Jô de Oliveira ao estilo das xilogravuras brasileiras, em preto e branco. O vestido de Alice é parecido com o das ilustrações originais de Tenniel e com o das que o próprio Carroll fez, isto é, rodado, logo abaixo dos joelhos e coberto por um avental com bolsos. Nesse caso, pode-se dizer que a figura loira e graciosa da Disney foi deixada de lado, assim como na adaptação de Ruy Castro para a Companhia das Letrinhas, em que a personagem é retratada um pouco mais velha (do que os seis/sete anos que ela parece ter nas ilustrações de Tenniel e Carroll), com um vestido cor-de-rosa em camadas e cabelo loiro-escuro. Já

a versão de Sebastião Uchoa Leite publicada pela Summus traz as ilustrações originais de Tenniel.

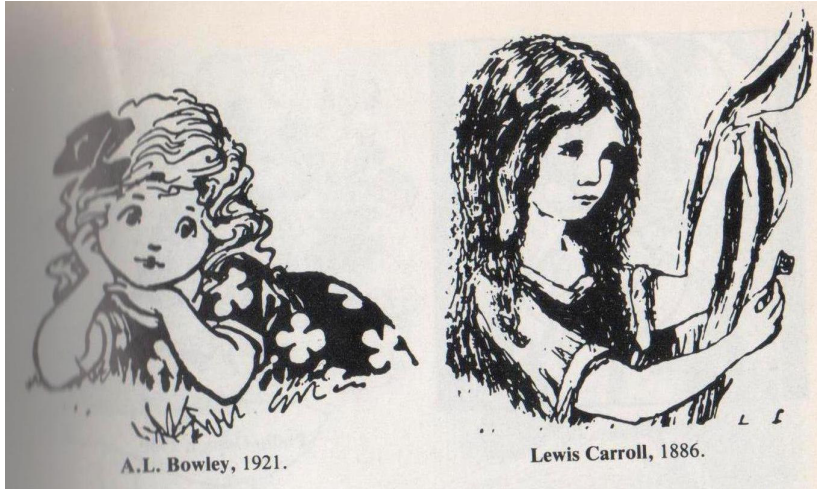
De toda forma, o que se pode afirmar é que a profusão de traduções/adaptações de uma determinada obra influencia a sua recepção entre outros povos e culturas. E essas versões também podem influenciar umas às outras, construindo, assim, uma identidade social do texto e de suas personagens. A cada vez que se decide realizar uma nova versão de uma obra, todas as outras versões já realizadas servem de referência para o trabalho – seja uma referência positiva ou daquilo que não se deve repetir. E a angústia de produzir algo inovador e diferente pode advir dessa constatação de que muito já foi feito com base naquela obra.

O tempo, portanto, é um fator fundamental. Traduzir APM, hoje, certamente não é o mesmo que traduzi-lo no início da década de 1930, como o fez Monteiro Lobato. A visão de tradução, de literatura e da própria obra de Carroll transformou-se muito ao longo desses quase 80 anos. Um exemplo dessa transformação é o que aconteceu com a produção da Disney para o cinema. Em questão de uma década, o filme, que havia sido um fracasso de bilheteria, tornou-se um símbolo do pensamento *cult* nos anos 60, já apoiado nas teorias semiológicas e psicanalíticas acerca da escritura de Carroll e de sua biografia.

Por outro lado, Lobato estava cronologicamente mais próximo do texto original e, possivelmente, da noção que se tinha da infância na época de Carroll. Entretanto, há de se levar em consideração, ainda, em todos os casos, as diferenças sócio-culturais que distanciam a Inglaterra do Brasil. A questão do tempo e do lugar também é relevante para as novas versões de um texto, pois o contexto em que são criadas e apresentadas as influencia certamente.

Uma tradução ou uma adaptação, portanto, é realizada na dinâmica da tríade formada pelo texto-fonte, o tradutor/adaptador e o contexto em que ele está inserido. Haverá, assim, uma atualização da obra, um olhar do presente sobre algo do passado e, mais do que isso, uma recontextualização.

1



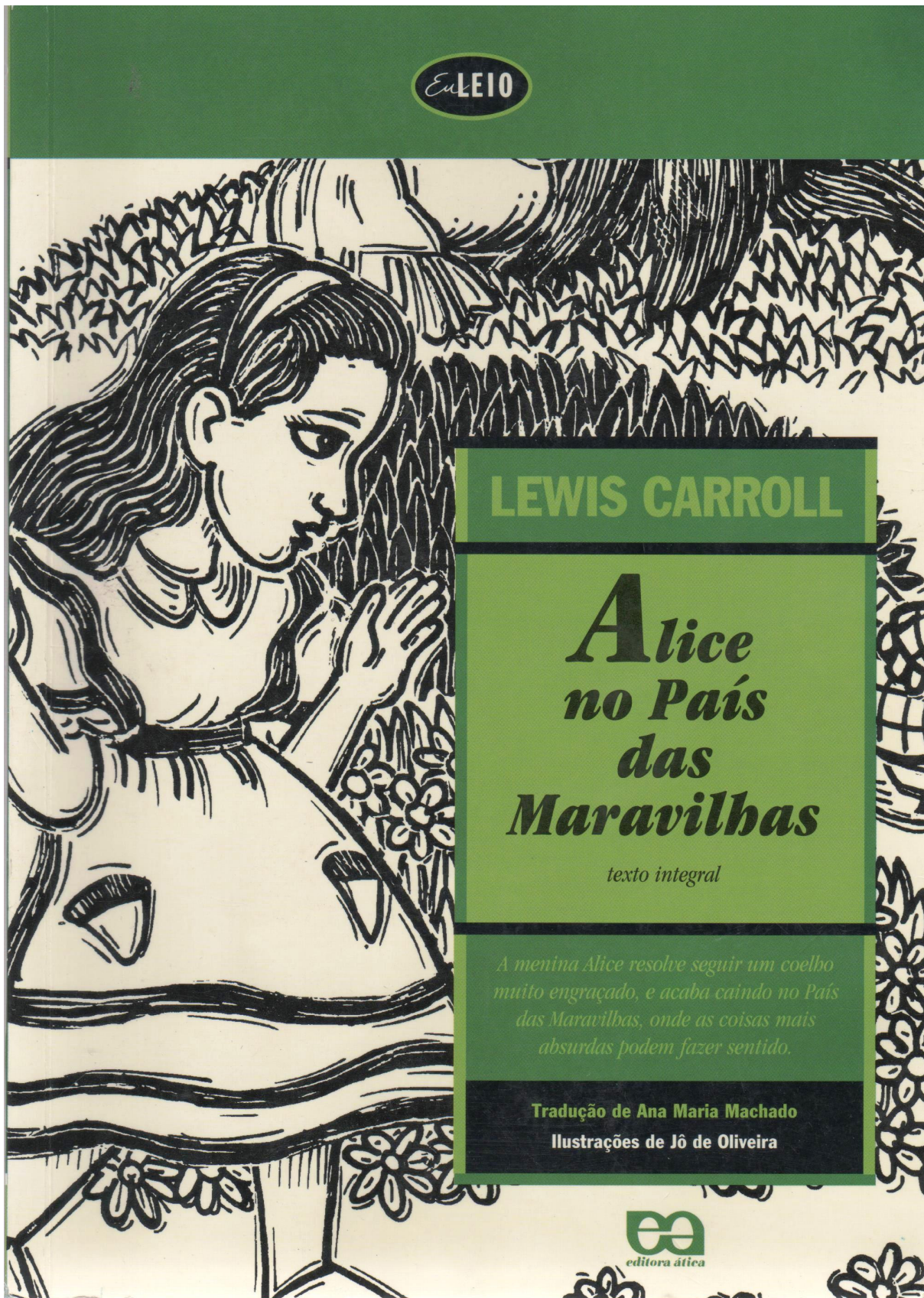
Ilustrações de A.L. Bowley (1921) e Lewis Carroll (1886).⁸

2



Ilustração interna da tradução de Monteiro Lobato (CARROLL, 2005, p. 55).

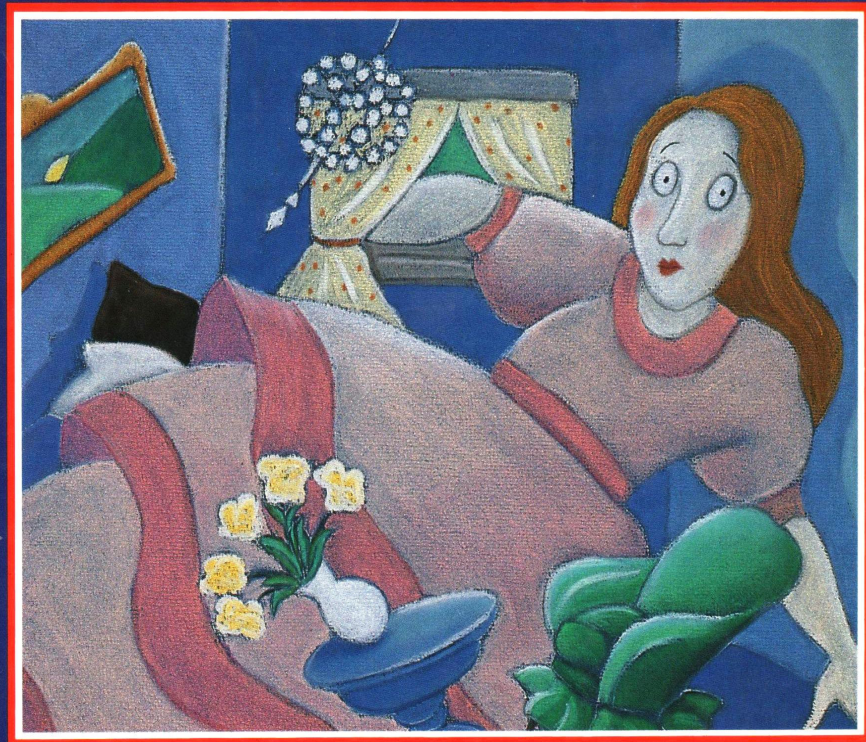
⁸ DAVIS, John. OVENDEN, Graham. The illustrators of Alice in Wonderland. Londres / Nova York: Academy / St Martin's, 1972. p. 7.



Alice

NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Uma história de Lewis Carroll



contada por

Ruy Castro

desenhada por

Laurabeatriz

1.2 A questão da literariedade

Podemos considerar a tradução um ato de recontar em outra língua, em outro código, com outras palavras. E esse reconto – e esta é a principal questão que concerne à crítica literária – pode ou não manter a riqueza literária (ou a falta desta) do texto-fonte.

Pode-se levantar as hipóteses de que o tradutor pode: 1) resgatar a poeticidade do original – sua multiplicidade de sentidos, seu ritmo – em sua própria língua; 2) não resgatar, mas sim fazer surgir uma nova poeticidade, não necessariamente presente no original (e, nesse caso, existiriam traduções literárias de textos não literários); 3) não transpor o texto original em sua plenitude de sentidos e, por isso, não manter a literariedade nele presente, ainda que preserve a literalidade.

Toma-se *literariedade* aqui como a qualidade do que pertence à literatura como arte. E toma-se por literatura a linguagem que encerra em si múltiplos significados, como defendeu Pound (1973, p. 32): “Literatura é linguagem carregada de significados”. Esses significados podem ser entendidos como possibilidades. No texto literário, diversas possibilidades – de entendimento, interpretação, experiência sensorial – são condensadas em unidades verbais, de modo que nada signifique apenas uma coisa.

É como se as palavras fossem encadeadas de maneira a formar unidades – unidades estas que, no ato da leitura, proliferam-se; como se fossem pontos sólidos que, no contato com o outro, se repartissem em inúmeros pontos menores, cada um representando uma possibilidade diferente.

Octavio Paz aborda essa questão da multiplicidade do texto literário relacionando-a ao conceito de imagem poética. A imagem seria essa unidade densa, capaz de manter conciso o que é complexo. Escreve o autor (PAZ, 2005, p. 38): “Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”.

A frase literária seria, portanto, além de plural, carregada de tensão, como se forças vindas de diferentes lados se encontrassem em choque, compondo as imagens.

Embora Paz aborde, nesse caso, mais a poesia – que, naturalmente, costuma ser considerada mais imagética –, essa pluralidade também pode ser encontrada na prosa, como o próprio autor defende, citando a obra de Carroll como um exemplo de poema erroneamente lido como prosa:

A distinção entre metro e ritmo proíbe chamar de poemas a um grande número de obras corretamente versificadas que, por pura inércia, constam como tais nos manuais de literatura. Obras como *Os Contos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas* ou *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* são poemas. Neles a prosa se nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. (PAZ, 2005, p. 14).

APM seria, assim, um exemplo de texto presidido pela imagem, e não pelo sentido convencional da narrativa que se desenrola como intriga, fato após fato. Retornando à questão da tradução: traduzir um texto presidido pela imagem é uma tarefa difícil, pois em cada língua, e no contexto de cada cultura, a imagem poética é composta de forma diversa. A tensão produzida por uma expressão em inglês não poderá ser mimetizada pela exata mesma expressão em português.

Tomando-se um exemplo de APM, vê-se que a dificuldade de produzir o mesmo efeito poético – caso essa seja a intenção do tradutor – faz-se presente praticamente em cada frase. Observando o trecho:

There was nothing so *very* remarkable in that; nor did Alice think it *very* much out of the way to hear the Rabbit **say to itself** “Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural); but, when the Rabbit actually *took a watch out of its waistcoat-pocket*, and looked at it, and then hurried on, *Alice started to her feet*, for **it flashed across her mind** that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and, **burning with curiosity**, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.

In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again⁹. (CARROLL, 2006, p. 6).

O ritmo dessa passagem (que se encontra no início da obra, antecedendo a entrada da personagem Alice no País das Maravilhas) presentifica a rapidez da cena: Alice vê o Coelho Branco passar e, acometida por uma grande curiosidade, decide se precipitar atrás dele. Carroll cria uma fragmentação característica de *flashes* – como os flashes que cruzam pela cabeça da personagem (“it flashed across her mind”).

Na tradução de Ana Maria Machado, esse mesmo trecho:

Não havia nada de *muito* especial nisso. E Alice nem achou esquisito *demais* quando ouviu o coelho *falar sozinho*:

– Ai, meu Deus! Meu Deus! Eu vou chegar atrasado!

Quer dizer, mais tarde, quando lembrou disso, ela achou que devia ter-se espantado, mas na hora achou perfeitamente natural. Mas quando viu que o coelho *tinha mesmo tirado um relógio do bolso do colete*, e estava olhando as horas antes de sair correndo, *Alice deu um pulo*. É que, de repente, **ela se deu conta** de que nunca antes tinha visto um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar do bolso. **Morrendo de curiosidade**, saiu correndo atrás dele pelo campo afora, bem a tempo de vê-lo se meter dentro de uma toca enorme, debaixo de uma moita. No mesmo instante, lá se foi Alice atrás dele, sem nem parar para pensar de que jeito é que ia conseguir sair depois. (CARROLL, 1998, p. 14).

E na de Uchoa Leite:

Não havia nada de *tão* notável nisso; nem Alice achou *tão* extraordinário ouvir o Coelho *murmurar para si mesmo*: – Ai, meu Deus! Ai, meu Deus! Vou chegar muito atrasado! – (quando pensou nisso bem mais tarde, ocorreu-lhe que devia ter se espantado; na hora pareceu-lhe muito natural). Mas quando o Coelho *tirou um relógio do bolso do colete* e deu uma espiada, apressando-se em seguida, *Alice levantou-se sem demora*, pois **assaltou-a a idéia** de que jamais vira na sua vida um coelho de colete e bolso, e muito menos com relógio dentro. **Ardendo de curiosidade**, correu atrás do Coelho campo afora, chegando justamente a tempo de vê-lo enfiar-se numa grande toca sob a cerca.

Logo depois Alice entrou atrás dele, sem pensar sequer em como sairia dali outra vez. (CARROLL, 1980, p. 41)

⁹ Itálicos já estavam presentes nos trechos, e negritos foram marcados para destacar trechos das traduções.

Nota-se a dificuldade de manter a rapidez rítmica do texto original. Carroll usou orações curtas, como uma maneira de emprestar à forma a agilidade da cena que é descrita. Ana Maria Machado, por sua vez, adota uma pontuação bastante diferente, separa a fala do coelho em outro parágrafo e suprime os parênteses. Uchoa Leite procura se aproximar mais da pontuação do original, sem separar a fala do coelho, e mantém a marcação em duas palavras iguais (tão e tão), como Carroll fez (very e very).

A dificuldade também se encontra na transposição de algumas expressões. A expressão “how in the world” da última frase é perdida nas duas traduções, provavelmente devido à falta de expressão brasileira que pudesse substituí-la com precisão. Por outro lado, as traduções de “it flashed across her mind”, apesar de terem sido um pouco deslocadas, tornando-se “ela se deu conta” na tradução de Ana Maria Machado e “assaltou-a a idéia” em Uchoa Leite transmitem a noção de que Alice foi acometida por um impulso irresistível (de seguir o coelho). Embora não sejam traduções literais da expressão, elas também produzem efeitos no texto.

Vê-se, assim, que dilemas se impõem para o tradutor: é a expressão que deve ser traduzida, ou a tensão e a pluralidade produzidas por ela na língua original? Ou: o que se deve privilegiar em uma tradução, a literariedade ou a literalidade?

A *literalidade* é a qualidade do que é literal, ou seja, daquilo que reproduz palavra por palavra um discurso ou um texto. No contexto da tradução, ela pode ser designada também como *fidelidade*. Muitas vezes, a compreensão é de que, se a tradução for literal, ela é fiel ao original. Por isso, a fidelidade costuma ser a característica esperada de uma tradução encomendada. Quando um editor de livros contrata um tradutor, espera que o texto-fonte seja reproduzido fielmente em sua língua, para que o público conheça aquela obra mesmo que não possa lê-la no idioma em que foi escrita.

Em seu livro *A arte de traduzir*, o tradutor brasileiro Brenno Silveira descreve essa exigência por parte das editoras, mencionando que “primeiro fidelidade; segundo, fidelidade; e, terceiro, ainda fidelidade” (SILVEIRA, 2004, p. 21) é geralmente o que o editor solicita de antemão ao tradutor contratado. Ao menos

quando se trata de textos em prosa, pois na tradução de poesia – ou daquilo que é visto como poesia pelo senso-comum, ou seja, texto dividido em versos – é permitida uma liberdade maior, já que, do contrário, se corre o risco de perder por completo a métrica e o ritmo. Como relata Silveira, citando o discurso de um editor endereçado a ele:

– Como toda gente sabe, há duas espécies de tradução: a tradução textual e a tradução livre. O critério adotado, intransigentemente, pela nossa editora, é o da tradução textual. Tradução livre, ela somente admite em poesia. Em prosa, a tradução tem de ser, tanto quanto possível, literal. O tradutor só se afastará dessa literalidade quando o trecho que estiver traduzindo não se coadunar com os usos do vernáculo e com a estética do estilo. Em tais casos, lançará mão de outros recursos. Se a tradução textual do trecho, por exemplo, resultasse em obscuridade, teria de interpretar a idéia do autor, sem, contudo, tecer qualquer espécie de consideração pessoal. (SILVEIRA, 2004, p. 21).

A literalidade, então, só poderia ser abandonada, segundo esse editor citado, no caso de falta de recursos lingüísticos, ou seja, caso o trecho traduzido literalmente ficasse obscuro. A questão da “consideração pessoal”, por sua vez, é discutível, pois, se é de autoria da pessoa, necessariamente terá algum grau de personalidade. E não necessariamente a visão do tradutor violará o caráter literário da escrita.

Embora a fidelidade possa ser considerada um valor de mercado, não necessariamente ela existe em favor da literariedade e, portanto, da literatura como um todo. Como se sabe, os livros que são vendidos não passam obrigatoriamente por uma análise de cunho artístico/literário.

O que não quer dizer, entretanto, que a literariedade e a literalidade não possam caminhar juntas, pois uma não anula a outra. O que pode acontecer é que a supervalorização de uma delas acabe diminuindo a preocupação com a outra. E, como os ditames do mercado geralmente tendem à apreciação da segunda, é possível dizer que a literariedade costuma ser a mais negligenciada.

A questão da tradução literária é discutida por Jakobson no renomado ensaio “On Linguistics Aspects of Translation” (Sobre os Aspectos Lingüísticos da Tradução), de 1959.

Em princípio, Jakobson nega o excesso de dificuldade em geral atribuído à tradução, dizendo que “toda experiência cognitiva e sua classificação é transferível para qualquer outra língua existente”¹⁰ (JAKOBSON, 1992, p. 147). Ou seja, em contraposição a todo pessimismo que cerca o conceito literário de tradução, a visão lingüística de Jakobson defende que nenhuma barreira gramatical é capaz de impedir a tradução literal de conteúdos informativos. O autor acredita que, utilizando-se de sinônimos aproximados, palavras emprestadas (“loanwords”), neologismos e locuções, sempre é possível reproduzir um sentido em outra língua. Complementa o autor: “Nenhuma falta de dispositivo gramatical na língua para a qual se traduz torna impossível uma tradução literal de toda a informação conceitual contida no original”¹¹.

Entretanto, não é despercebida a Jakobson a diferença que existe entre a tradução de conteúdos informativos e aquela de textos literários. O autor esclarece que o trabalho com a linguagem que caracteriza o texto poético o impediria de ser transposto literalmente em outra língua:

Em poesia, equações verbais tornam-se um princípio estrutural do texto. Categorias sintáticas e morfológicas, raízes, afixos, fonemas e seus componentes (traços característicos) – enfim, qualquer constituinte do código verbal – são confrontados, justapostos, trazidos para uma relação contígua de acordo com o princípio de similaridade e contraste e carregam seu próprio significado autônomo. Similaridade fonêmica é compreendida como parentesco semântico. O trocadilho ou, para usar um termo mais erudito e, talvez, mais preciso – a paranomásia reina sobre a arte poética, e, seja essa regra absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Apenas a transposição criativa é possível: ou a transposição intralingüística de uma forma poética para outra, ou,

¹⁰ Tradução minha de “All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language”. BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. On linguistics aspects of translation. In: Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p.147.

¹¹ Idem: “No lack of grammatical device in the language translated into makes impossible a literal translation of the entire conceptual information contained in the original”.

finalmente, transposição semiótica de um sistema de signos para outro, como, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura¹². (JAKOBSON, 1992, p. 151).

Um texto reinado pela paranomásia tira proveito máximo da língua em que foi escrito, pois emprega o léxico de maneira criativa e artística.

Com base nessas considerações, pode-se afirmar que a transposição do texto poético/literário depende de escolhas criativas, e que a literalidade esperada de textos puramente informativos não é o foco da tradução em literatura. A diferença entre o raciocínio simples e lógico descrito por Jakobson na primeira parte de seu artigo, quando se refere à tradução de palavras e expressões corriqueiras, como “queijo” e “ela tem dois irmãos” entre línguas com concepções gramaticais bastante diversas, e a subjetividade da parte final, quando se refere à tradução poética, indica, por si só, a dificuldade que se tem de definir os limites do conceito de tradução na esfera literária.

Um tipo de uso específico da língua é também lembrado por Pound em seus argumentos sobre a definição da literatura e do papel do escritor. O escritor e crítico norte-americano, representante do movimento modernista, acreditava que “bons escritores” eram aqueles que mantinham “a linguagem eficiente”; empregavam sua língua da melhor maneira possível, aproveitando a sua riqueza lexical, seus sons e “sua precisão, a sua clareza” (POUND, 1973, p. 36).

Em APM, pode-se notar que Carroll faz esse “uso eficiente” da língua. Embora não use rimas, seu texto é ritmado e sonoro, como neste trecho do diálogo com a Rainha de Copas:

¹² Idem: “In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) – in short, any constituents of the verbal code – are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term – paranomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition – from one poetic shape to another, or finally intersemiotic transposition – from one system of signs to another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting”.

The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, began screaming "Off with her head! Off with –"

"Nonsense!" said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent.

The King laid his hand upon her arm, and timidly said "Consider, my dear: she is only a child!"

The Queen turned angrily away from him, and said to the Knave "Turn them over!" (CARROLL, 2006, p. 81).

A combinação de sons é interessante. Quando em referência à Rainha (The Queen), que é desvairadamente intolerante, as palavras são mais agressivas e trazem a letra r com freqüência: crimson, fury, glaring, screaming, angrily. Já quando Alice fala, e também o Rei (The King) é a letra l, em combinações delicadas e macias, que mais se manifesta: loudly, decidedly, silent, timidly, child.

A riqueza de APM está presente em vários elementos: na história, na melodia da narração, nas escolhas das palavras. E os pensamentos sobre tradução precisam, portanto, abarcar a problemática da possibilidade de tradução de uma obra que apresente essa riqueza – uma das "grandes obras", como as nomeia Pound.

Benjamin também discorre sobre isso, argumentando que a linguagem poética é, em princípio, intraduzível, mas que, paradoxalmente, existem obras que contêm a possibilidade de tradução em sua própria essência: "Em algum grau, todos os grandes textos contêm seu potencial de tradução nas entrelinhas, isso é verdadeiro para o mais alto grau de escritas sagradas"¹³ (BENJAMIN, 1992, p. 82).

Esse potencial de tradução, definido por Benjamin também como *traduzibilidade* ("translatability") seria uma qualidade inerente a algumas obras, o que não quer dizer que essas sejam obras que precisem necessariamente ser traduzidas. Para o teórico, as traduções não abalam, complementam ou destituem a integridade do original. O original existe, portanto, independentemente de suas

¹³ Tradução minha de: "For to some degree all great texts contain their potential translation between the lines, this is true to the highest degree of sacred writings". In: BENJAMIN, Walter. *The Task of the Translator*. In: BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

traduções, mesmo que ele contenha, em sua essência textual, a possibilidade de ser traduzido.

Para Benjamin, a tradução deve ir além do conteúdo, alcançando um núcleo, que é justamente o elemento que não se deixa traduzir. Deve, portanto, transpassar o “assunto”, criando, entre língua e conteúdo, uma relação específica. Explica o autor:

A transferência nunca pode ser total, mas o que alcança essa região é aquele elemento em uma tradução que vai além da transmissão do assunto. Esse núcleo é mais bem definido como o elemento que não se deixa traduzir. Mesmo quando todo o conteúdo da superfície foi extraído e transmitido, o interesse primário do tradutor genuíno permanece elusivo. Diferentemente das palavras do original, não é traduzível, porque o relacionamento entre conteúdo e língua é bem diferente no original e na tradução. Enquanto conteúdo e língua formam certa unidade no original, como uma fruta e sua pele, a língua de tradução envolve seu conteúdo como um manto real com grandes pregas. Porque ela representa uma língua mais exaltada do que ela mesma e deste modo permanece inadequada ao seu conteúdo, opressora e estranha¹⁴. (BENJAMIN, 1992, p. 76).

Com base no trecho, vemos que o risco da tradução que não alcança esse núcleo é o de ser artificial, de não promover uma comunhão entre a língua e o conteúdo. Benjamin coloca-se, assim, a favor da tradução também (e principalmente) da forma, pois é o acontecimento de um conteúdo em uma determinada língua que gera, de fato, o texto como ele é. Como escreve no trecho:

Uma tradução, em vez de se parecer com o sentido do original, deve amorosamente e em detalhe incorporar o modo de significação do original, tornando, desta maneira, tanto o original como a tradução reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, da mesma forma que fragmentos são parte de uma embarcação.¹⁵ (BENJAMIN, 1992, p. 79).

¹⁴ Ibidem: “The transfer can never be total, but what reaches this region is that element in a translation which goes beyond transmittal of subject matter. This nucleus is best defined as the element that does not lend itself to translation. Even when all the surface content has been extracted and transmitted, the primary concern of the genuine translator remains elusive. Unlike the words of the original, it is not translatable, because the relationship between content and language is quite different in the original and the translation. While content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds. For it signifies a more exalted language than its own and thus remains unsuited to its content, overpowering and alien”.

¹⁵ Ibidem: “A translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original’s mode of signification, thus making both the original and the

Não se pode ignorar, entretanto, o aspecto de que a tradução da forma exige decisões mais criativas. O tradutor que se preocupe mais com a forma tem sua tarefa mais aproximada à do adaptador – e esse pode ser um fator de risco para a visão que as editoras possuem da tradução, tão diferente dessa defendida por Benjamin e da adotada pela crítica literária modernista.

Há, portanto, mais uma questão a ser considerada. Que escolhas criativas tenham sido aceitas por críticos como Benjamin e Haroldo de Campos, que admiravam a liberdade com que Hölderlin traduziu Sófocles, e mesmo por Jakobson, que assume um ponto de vista lingüístico, é compreensível, pois esses são autores que entraram em contato com o que poderíamos chamar de “alta literatura”. A eles, a transgressão literária, entendida aqui como o estranhamento que o texto pode causar ao leitor, obrigando-o a assumir um papel ativo perante o texto, não parecia um impedimento a uma leitura fluente, mas, ao contrário, parte de projetos artísticos que deveriam ser admirados justamente por isso.

O leitor leigo ou ocasional, entretanto, não costuma ter ferramentas suficientes para adotar esse posicionamento. No caso das traduções, não se pode ignorar, assim, que esse leitor, ao optar por ler uma tradução em sua língua materna, deseja, em princípio, saber o que estava escrito no original. E os editores brasileiros não perdem de vista esse aspecto. Uma tradução livre demais, mesmo que possa ser considerada literária, pode afastar esse leitor, que se sentirá enganado caso venha a saber que essa tradução, por exemplo, suprimiu trechos e modificou termos.

Se, no Brasil, essa expectativa está mais voltada à literalidade do que à literariedade, toda a questão da tradução esbarra, ainda, em um aspecto sociocultural. O texto literário estimula mais o leitor quando lhe causa esse estranhamento, fazendo com que ele tenha de lidar sensorial e intelectualmente com a multiplicação de sons e sentidos que se dá durante a leitura. Todavia, essa

translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel”.

sensação de estranhamento pode ser mal recebida por um público que não é preparado para ela.

APM, o exemplo eleito para este trabalho, lido na plenitude de sua linguagem original, é um texto desafiador para o leitor, mesmo para o leitor adulto. O *nonsense* e os jogos de raciocínio enriquecem uma linguagem que, apesar de parecer bastante acessível à primeira vista, torna-se pouco a pouco intrincada por forçar o leitor a raciocinar e a embarcar nas elucubrações hipotéticas da personagem Alice.

Capítulo II

Alice transformada no País das Maravilhas

2.1 Desafios do tradutor

A tradução de um texto, por mais mérito que possua, seja por sua fidelidade ou criatividade, constitui-se em uma obra independente da original. Sendo assim, uma análise crítica deve olhá-la como tal. APM em outras línguas não foi escrita por Carroll, embora seja baseada no texto dele. Não se pode partir do princípio, entretanto, de que a genialidade poética expressa no original esteja também presente em suas versões estrangeiras; e nem, também, que estas sejam desprovidas de genialidade apenas por terem sido baseadas em um texto já existente.

Cada versão brasileira de APM transforma o conto de uma determinada maneira, ao modo de seu tradutor ou adaptador e, provavelmente, conforme o que a editora, caso tenha sido um trabalho encomendado, exigiu. As diferenças notadas entre uma e outra versão mostram que a tradução abre um mundo de possibilidades, pois poucas são as soluções óbvias ou mais corretas para a transposição – se assim fosse, muitas passagens ficariam idênticas quando escritas na mesma língua. Mas traduzir é um ato criador e, portanto, modificador. É por isso, também, que, por mais traduções que já tenham sido realizadas, sempre haverá espaço para outras, pois serão obras diferentes.

Como Ana Maria Machado explica no posfácio de sua tradução:

Como já existem várias *Alices* em português, só valia a pena partir para mais uma se ela fizesse falta. E nós achamos que sim, porque até agora nenhuma tinha sido como esta. Quase todas as traduções, tradicionalmente, mesmo as melhores, procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinham só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas lingüísticas, as alusões literárias – principalmente porque era muito difícil traduzir isso. Mas aí a história ficava sem pé nem cabeça, e o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez. (MACHADO apud CARROLL, 2006, p. 133).

A autora justifica, desse modo, sua decisão de assumir mais uma tradução de APM. Como se verá mais adiante, porém, ao contrário do que indica esse posfácio, sua tradução parece, sim, ser mais dirigida ao público, se não infantil, jovem, principalmente porque possui ilustrações inspiradas na xilografia brasileira e canções de nosso folclore no lugar dos poemas originais. Além disso, o próprio formato do volume, maior do que o padrão de livros para adultos, indicaria direcionamento.

Já Ruy Castro, em sua adaptação assumida como tal, condensou o conto, tornando-o um exemplar de literatura infantil. Para ele, a adaptação teve um significado pessoal, já que considera APM seu livro preferido. Em relação ao seu trabalho, escreve:

Desde aquele dia remoto, já tive muitas *Alices* – em edições de luxo, de bolso, comentadas, com ou sem as ilustrações e em duas ou três línguas. Em 1994, eu próprio cometi uma adaptação para o português, publicada pela Companhia das Letrinhas – na verdade, foi o primeiro livro das Letrinhas. Voltar a Alice e recriá-la com minhas palavras foi uma viagem. Mas não só. Era como se eu estivesse pagando uma dívida – para com a pessoa que me abriu os olhos aos 5 anos para o insuperável prazer da leitura e para com aquele menino que, tantos anos depois, eu fazia conta que continuava sendo. (CASTRO, 2006, p. 92).

Como cada tradutor ou adaptador terá desenvolvido uma relação específica com o texto, o resultado de seu trabalho demonstrará, em algum nível, essa especificidade. É possível que o fato de Castro, por exemplo, ter lido APM durante, praticamente, sua vida inteira tenha colaborado para que a sua adaptação preservasse o espírito carrolliano – ou, ao menos, o espírito carrolliano como recebido por sua sensibilidade de leitor.

Diferenças de conhecimento sobre o texto original, de estilo e de grau de apego à literalidade são alguns dos fatores que podem definir as diferenças entre traduções de um mesmo texto. Como no trecho:

(original) (...) for this curious child was very fond of pretending to be two people. (CARROLL, 2006, p. 12).

(tradução de Ana Maria Machado) (...) porque era uma dessas crianças que gostam de fingir que são duas. (CARROLL, 2006, p. 21).

(tradução de Sebastião Uchoa Leite) (...) pois essa curiosa criança gostava muito de fingir que era duas pessoas. (CARROLL, 1980, p. 45).

(tradução de Monteiro Lobato) (...) porque, quando estava só e precisava de companheira para brincar, Alice tinha a mania de se julgar duas pessoas. (CARROLL, 2005, p. 20).

Trata-se de um pequeno comentário que o narrador faz sobre Alice, enquanto esta se desespera com suas mudanças de tamanho no fundo da toca do Coelho. No original, assim como na tradução bastante literal de Uchoa Leite, fala-se de uma “curiosa criança” que tem uma peculiaridade: fingir que é duas pessoas. O comentário é curto e discreto, sem a pretensão de resolver, ali, a personalidade de Alice, mas funciona quase como uma dica sobre a identidade da protagonista – sendo que o tema da identidade está muito presente em toda a narrativa.

Essa discrição, esse caráter de dica, perde-se nas traduções de Ana Maria Machado e Monteiro Lobato, mas por motivos diferentes. A autora optou pela identificação – não é só Alice que gosta de fingir ser duas, muitas crianças gostam. Talvez o leitor-criança de sua obra também goste. O problema dessa versão do comentário é que ele anula a singularização, ou seja, Alice é “uma dessas crianças”. Ao passo que Carroll singularizou sua personagem com “pois essa curiosa criança” (portanto, Alice é uma criança que desperta curiosidade), a autora brasileira, como que abrindo a observação e incluindo outras crianças, acaba fechando seu sentido intrigante.

Já Lobato modificou o original, o que provavelmente não seria um problema se a função do comentário permanecesse a mesma. Mas explicar mais, nesse caso, deixando claro que Alice inventava uma companheira de brincadeiras, também reduz o sentido. Primeiramente, Carroll não especifica se era só em brincadeiras que Alice se fingia de duas. Depois, Alice gostava de se fingir de duas, não “tinha mania de se julgar duas pessoas”.

A duplicidade a que se refere esse comentário do narrador é uma marca de toda a narrativa de APM. Para que seja possível questionar, é preciso se desdobrar e ser capaz de olhar a mesma questão sob outro ponto de vista. É por isso que se

desenha, ao longo do texto, uma concepção do que é a liberdade do pensamento infantil, que pode admitir o inadmissível, que pode ser sim e não ao mesmo tempo.

Pode-se refletir, com base nas comparações desse trecho em diferentes versões, sobre o papel do narrador na tradução e como este pode ser modificado, às vezes de maneira até sutil, mas decisiva. Cada tradutor/adaptador constrói uma maneira de contar a história mais ou menos fiel à maneira de contar presente no texto-fonte. Mas algo de singular sempre será percebido nesse novo contar.

O deslocamento na perspectiva, a inscrição de mais detalhes ou a distância, mesmo que discretos, podem fazer toda a diferença. Gérard Genette explica sobre os modos de narrar em seu *Discurso na Narrativa*:

Com efeito, pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria de modo narrativo: a “representação”, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. (GENETTE, 1995, p. 160).

Como descreve o autor, a variação de uma narrativa para outra pode ser muito grande, pois cada opção – por uma maior ou menor distância entre o narrador e o que é narrado; por uma ou outra determinada perspectiva – define um modo de narrar específico.

Decisões no modo de narrar, portanto, podem afetar o desenrolar da trama e a descrição das personagens. O narrador de Carroll sugere, o tempo todo, *possibilidades*, como no trecho que descreve Alice como “curious child”. E essa

abertura a novos caminhos, essa multiplicidade de sentidos, está presente na maneira de narrar e, também, no enredo, nos diálogos e em tudo o mais.

Logo no início do texto, Alice questiona, desapontada com o livro lido pela irmã: “de que serve um livro sem figuras nem diálogos?” (na tradução de Uchoa Leite). Sem as figuras, é preciso imaginar mais por si mesmo, e é exatamente isso que faz Alice – embarca em sua própria imaginação, seguindo o Coelho Branco em direção à sua toca. O momento não deixa de ser um momento de leitura; a leitura como entrada na esfera imaginativa e dos próprios desejos.

O diálogo que a personagem Alice tem com a Lagarta, que questiona compulsivamente todos os pensamentos expostos por Alice, é um exemplo da efetivação da proposta inicial da narrativa de Carroll. Quando ainda está no fundo da toca do Coelho Branco, Alice percebe que tudo, a partir dali, obedecerá a uma lógica desconhecida por ela, que tudo será *nonsense*. E ela se dá conta disso ao perceber disparates em sua própria fala: “Oh dear, what nonsense I’m talking!” (“Oh, meu Deus, quanto disparate estou dizendo!”, na tradução de Uchoa Leite), exclama no segundo capítulo.

O máximo do disparate dá-se no embate com a Rainha de Copas, que anuncia: “Primeiro o veredicto, depois a sentença” (tradução de Ana Maria Machado). Alice não resolve esse embate, pois acorda no colo de sua irmã quando começa a ser atacada pelo baralho de cartas, os guardas da Rainha. Não se trata, portanto, de resolver o *nonsense*, mas de aceitá-lo como uma possibilidade.

Pode-se dizer que há em Carroll uma “linguagem dentro da linguagem”, como cita João Alexandre Barbosa em seu texto *A Literatura como Conhecimento – Leituras e Releituras* (1996, p. 85). Assim como o País das Maravilhas pode existir no universo de Alice, uma linguagem paralela à usual cria a tensão necessária para que se instaure o *nonsense*. Não é apenas o que acontece em APM que é estranho, aliás, talvez muitas questões que possam ser levantadas em relação às adaptações brasileiras estejam relacionadas a essa impressão, pois não basta traduzir as estranhezas. É a forma intrincada com que as personagens se comunicam que insere a narrativa de fato na categoria de diferente, de inapreensível. Tudo é

interrompido antes de ser explicado. Nada, na verdade, é muito explicado. Força o leitor a se submeter, assim como Alice, à suspensão da crença – como se dissesse: não se apegue ao que você acha que sabe, pois nem sempre o que se sabe é o que precisa ser sabido.

É por isso que dizer sem explicar pode ser considerado um desafio para o tradutor/adaptador, que pode se sentir tentado a fazer o leitor entender o original a qualquer custo, explicitando sentidos antes apenas sugeridos. Um texto repleto de justificativas, entretanto, terá seus significados reduzidos, pois as interpretações estarão mais fechadas.

Se somente a trama definisse a genialidade literária, versões que mantivessem o mesmo encadeamento de fatos poderiam ser consideradas tão literárias quanto o texto original. Mas, muito além da trama, as escolhas textuais definem o caráter literário do texto, sua complexidade e capacidade de desafiar o leitor sensorial e intelectualmente. A tradução pode, portanto, ser ou não ser literatura, independentemente do caráter literário do texto em que foi baseada.

O tradutor ou o adaptador, como o autor, deve propor um projeto poético, dentro das possibilidades de sua língua. Pois, como a escritura, a tradução é uma construção que depende de escolhas contínuas e de um método para combiná-las. Se a literariedade de uma obra é fruto direto da ação de seu autor, pode-se dizer que o mesmo acontece na tradução – são as escolhas do tradutor que definirão o caráter literário de seu trabalho.

Comentando a literariedade em *Dom Casmurro*, Barbosa credita às manobras do autor, Machado de Assis, o resultado poético da obra:

Os procedimentos poéticos adotados pelo escritor, estabelecendo precisas relações de imagem e sábias escolhas vocabulares, que operam reverberações contínuas de significado, criam o espaço para a intensificação daquela função poética da linguagem, tal como definida por Roman Jakobson quando, então, o que é significado narrativo torna-se inteiramente dependente da mais ampla articulação do texto. (BARBOSA, 1996, p. 83).

O crítico continua sua explanação lembrando o papel da leitura e do leitor:

Por tudo isso, o que se quer dizer é que o conhecimento veiculado pelo texto machadiano, assim como ocorre em todos os textos que suportam a releitura e mesmo a exigem como condição fundamental de acréscimo, é dependente da própria organização do discurso ficcional que deve ser percebida e procurada pelo leitor para que ele possa absorver a especificidade daquele conhecimento. Não é um conhecimento progressivo ou por acumulação: a sua possibilidade está na leitura (que sempre exige a releitura) de uma região de intervalo situada entre os conteúdos de representação e sua efetivação poética, vale dizer, sua instauração como “linguagem dentro da linguagem”. (BARBOSA, 1996, p. 84).

Como argumenta Barbosa, as escolhas do autor não são aleatórias, mas sim parte de um projeto maior, devendo compor, ao longo da narrativa, um encadeamento harmonioso. Cada palavra desempenha uma função naquele contexto verbal, e o conteúdo faz referência à estrutura e vice-versa.

Em *Dom Casmurro*, como comenta ele, os olhos de ressaca de Capitu receberão sua confirmação poética capítulos depois, na morte de Escobar no “mar de ressaca”. Tal é a quantidade de “pontes” como essa, entre tantas outras encontradas no texto machadiano – ou “regiões de intervalo”, espaços entre a proposta poética e a sua confirmação ou reverberação –, que é inegável que se trata de uma estrutura pensada em vários níveis, como se houvesse um significado imediato (nesse exemplo, a primeira vez em que “ressaca” aparece) e resignificações ao longo do texto que acabam por formar um significado total, indescritível devido à sua multiplicidade, mas perceptível sensorialmente pelo leitor, que o recebe como um efeito.

Pensando na tradução de um texto literário e, portanto, repleto de resignificações, poderia se imaginar uma dificuldade muito grande de traduzi-lo. Contraditoriamente, porém, como expôs Barbosa, o texto literário é justamente aquele que mais suporta releituras (“textos que suportam a releitura e mesmo a exigem como condição fundamental de acréscimo”), idéia esta também encontrada no pensamento de Benjamin sobre a tradução e a qualidade de *traduzibilidade*. Como já foi dito, para o pensador alemão, grandes textos contêm em sua essência a possibilidade de serem traduzidos.

A dificuldade do trabalho do tradutor de um texto rico como o machadiano (e o carrolliano, certamente) está em ser fiel não apenas ao texto em si, mas à própria concepção de literatura. Quanto mais intencione realizar de fato uma produção literária, maior será a sua responsabilidade, embora esta seja diferente da do autor. Assim como o autor, ele terá de desenvolver um projeto, mantendo da forma que puder características do texto original, mas também respeitando as peculiaridades de sua língua e dos leitores de seu país.

As “reverberações contínuas de significado” a que Barbosa se referiu são encontradas constantemente no texto carrolliano e, entre outras muitas, essa é uma das características que atribuem inegavelmente um caráter literário a APM. Um exemplo encontra-se no primeiro parágrafo, logo no início da narrativa. Alice reclama da ausência de figuras no livro que sua irmã lê – e não é justamente em uma aventura de imagens que a personagem embarca em seguida? Tudo que não havia de lúdico e visual no livro da irmã será experimentado na prática no país das maravilhas: seres e objetos estranhos e mudanças constantes de ambiente. O País das Maravilhas é bastante visual e interativo – duas qualidades que, sob o ponto de vista de Alice, faltavam à leitura enfadonha da irmã. Há, ainda, nesse comentário, uma possível auto-referência, pois já a primeira edição de APM foi publicada com ilustrações de John Tenniel.

Outro aspecto literário importante em Carroll é o casamento indissolúvel e dinâmico entre forma e conteúdo, aspecto este que pode definir escolhas muito diversas por parte dos tradutores. Não é à toa que em *Alice Através do Espelho*, o outro conto de Carroll com a personagem Alice, a personagem mítica de Humpty Dumpty insiste que os nomes próprios devem significar algo, como se vê no diálogo traduzido por Uchoa Leite:

- Meu nome é Alice, mas...
- É um nome bastante idiota! – interrompeu Humpty Dumpty com impaciência – Que significa?
- Deve um nome significar alguma coisa? – perguntou Alice, cheia de dúvida.
- Claro que deve – respondeu Humpty Dumpty com um risinho. – O meu nome significa a forma que tenho – e que é, aliás, uma forma

bem atraente. Com um nome como o seu, você pode ter qualquer forma. (CARROLL, 1980, p. 192).

O nome, assim, tem de estar de acordo com a forma. Não de um modo óbvio, mas sim criativo, pois Humpty Dumpty possui formato de ovo, e nem por isso é chamado de Ovo. Mas, de maneira poética, “Humpty Dumpty” nomeia a forma ovo perfeitamente. Nomear é uma das tarefas do poeta; nomear de maneira que sentido e forma caminhem juntos.

Interessantemente, a personagem desdenha o nome de Alice, dizendo que, com este nome, pode-se ter qualquer forma. E muitas formas são assumidas, de fato, por Alice durante a narrativa.

Mais adiante, ainda na cena com Humpty Dumpty, é o valor das palavras que entra em jogo (ainda na tradução de Uchoa Leite):

Alice ficou desconcertada demais para dizer qualquer coisa, e assim, depois de um minuto, Humpty Dumpty recomeçou: – Algumas palavras têm mau gênio, especialmente os verbos, que são os mais orgulhosos. Os adjetivos, você pode fazer o que quiser com eles, mas não com os verbos... Contudo, posso dominar todos! Impenetrabilidade! É o que eu digo.

– O senhor poderia me dizer, por favor – perguntou Alice – o que isso significa?

– Ah, agora você fala como uma criança sensata – disse Humpty Dumpty, parecendo muito satisfeito. Por “impenetrabilidade” eu quis dizer que já falamos demais desse assunto e não seria mau se você dissesse o que tem a intenção de fazer depois, supondo-se que não pretende ficar aqui o resto da vida.

– É muita coisa para uma palavra só dizer – disse Alice com uma inflexão pensativa.

– Quando faço uma palavra trabalhar tanto assim – explicou Humpty Dumpty – pago sempre extra. (CARROLL, 1980, p. 196).

É possível estabelecer um paralelo entre o diálogo e o uso das palavras na literatura. O autor, como Humpty Dumpty, faz a palavra trabalhar – conceito proposto por Pound (1973) a respeito do uso eficiente da língua. E, em literatura, uma só palavra pode, realmente, significar muitas coisas. Não porque a multiplicidade esteja sempre nela contida (assim como não está contida em “impenetrabilidade”, como acusou Alice), mas porque, em um determinado contexto verbal, o uso de uma palavra pode fazer toda a diferença, abrindo muitas possibilidades de leitura.

Pound ressalta que o escritor maneja as palavras de acordo com suas referências vocabulares (situações em que tenha lido/ouvido aquela expressão), mas que os significados das palavras não são fixos. Eles podem variar conforme o uso, como escreve ele:

E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (POUND, 1973, p. 40).

Assim, selecionar palavras e fazê-las trabalhar naquele contexto faz parte tanto da tarefa do autor como da do tradutor, pois este terá de lançar mão de outras palavras, em seu idioma, para dizer a mesma coisa. O fato, por exemplo, de não existir um correspondente direto em português para a palavra *nonsense*, muito empregada por Carroll em APM, cria para o tradutor (principalmente ao que estiver preocupado com a literariedade de seu trabalho) o desafio de, a cada vez em que ela aparece, decidir o que usar para substituí-la. É preciso levar em consideração, nesse caso, que *nonsense*, em Carroll, é mais do que um adjetivo usado aleatoriamente para classificar as situações estranhas com as quais Alice se defronta, mas também um nome que se pode dar ao mecanismo narrativo adotado por ele mesmo.

Pode-se dizer que a palavra é a matéria-prima do trabalho do tradutor, assim como do autor, mas a forma com que ela é trabalhada se diferencia, pois, para o tradutor, existe uma palavra prévia, que será traduzida literalmente (caso se queira e haja possibilidade) ou transformada, ou mesmo suprimida. Sobre esse aspecto da tarefa do tradutor, Paz escreve em seu artigo “Translation: Literature and Letters”:

O poeta, imerso no movimento da língua, em constante preocupação verbal, escolhe algumas palavras – ou é escolhido por elas. Enquanto as combina, ele constrói o seu poema: um objeto verbal feito de caracteres insubstituíveis e imóveis. O ponto de partida do tradutor não é a língua em movimento que fornece o material cru do poeta, mas a língua fixa do poema. A língua congelada, mas viva. Seu procedimento é o inverso do do poeta: ele não está construindo um texto inalterável a partir de caracteres móveis; em vez disso, ele está dismantando os elementos do

texto, libertando sinais para a circulação, depois retornando-os para a língua¹⁶. (PAZ, 1992, p. 159).

Portanto, enquanto o autor (ou o poeta) busca na língua a palavra que quer usar, o tradutor tem como ponto de partida as palavras já escolhidas pelo autor e fixadas em sua obra. Ele, então, terá de entender essas palavras, encontrar-lhes correspondentes em outra língua e fixar esses correspondentes novamente, compondo um novo texto que faça jus ao original. É como impor movimento a algo estático: a palavra está, inicialmente, paralisada dentro do poema; o tradutor vencerá essa inércia, apropriando-se dela e transformando-a em sua língua. Nessa tarefa, Paz acredita que o tradutor possa preservar o espírito do texto original, desde que respeitando seu contexto poético e reproduzindo a situação verbal. Se o movimento operado pelo tradutor for bem-sucedido, é possível que se obtenha uma tradução ao mesmo tempo literária e fiel ao original.

Em relação às tarefas do autor e a do tradutor, Benjamin reforça, também, a diferença entre a vivência dentro da língua, em meio ao seu dinamismo, experimentada pelo autor, e o olhar “de fora” do tradutor, que deve observar as palavras já eleitas por outro. Escreve ele:

A tradução é um modo próprio, e a tarefa do tradutor também deve ser considerada como distinta e claramente diferenciada da tarefa do poeta. A tarefa do tradutor consiste em encontrar o efeito pretendido (intenção) na língua em que ele está traduzindo, que produza nela o eco do original. Esse é um traço da tradução que basicamente a diferencia do trabalho do poeta, porque o efeito deste último nunca é direcionado à língua dessa forma, em sua totalidade, mas só e imediatamente como aspectos lingüísticos do contexto. Diferentemente de um trabalho de literatura, a tradução não se encontra no centro da floresta da língua, mas fora, de frente para a serra arborizada; chama para dentro sem entrar, mirando o ponto angular onde o eco é capaz de dar, em sua própria língua, a

¹⁶ Tradução minha de: “The poet, immersed in the movement of language, in constant verbal preoccupation, chooses a few words – or is chosen by them. As he combines them, he constructs his poem: a verbal object made of irreplaceable and immovable characters. The translator’s starting point is not the language in movement that provides the poet’s raw material but the fixed language of the poem. A language congealed, yet living. His procedure is the inverse of the poet’s: he is not constructing an unalterable text from mobile characters; instead, he is dismantling the elements of the text, freeing the signs into circulation, then returning them to language”. PAZ, Octavio. Translation: Literature and Letters. In: BIGUENET, John. RAINER, Schulte. Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 159.

reverberação do trabalho no estrangeiro¹⁷. (BENJAMIN, 1992, p. 77).

Benjamin acredita, assim, que o autor e o tradutor encontram-se em posições distintas, e por isso suas tarefas também se diferem. A tradução não é concebida em meio à efervescência da língua (“a floresta”), mas busca reproduzir o “eco do original”, ou encontrar uma maneira de provocar um mesmo efeito literário, só que em outra língua e em outro momento.

2.2 Modelos brasileiros de tradução

Monteiro Lobato e Sebastião Uchoa Leite publicaram versões de APM que continuam sendo reeditadas por suas respectivas editoras. Entre as traduções do texto carrolliano que são encontradas no mercado editorial, essas duas versões recebem destaque, cada uma devido a um apelo diferente que exerce sobre o público. No caso de Lobato, o peso de seu nome – provavelmente o mais conceituado da literatura infanto-juvenil brasileira – engrandece o exemplar aos olhos de quem o indicará a crianças e jovens, pois não só se trata da obra de Carroll, como também de um texto que passou por sua sensibilidade de Lobato. Já no caso de Uchoa Leite, sua trajetória de crítico literário, seu profundo conhecimento da fortuna crítica da obra de Carroll e a minúcia acadêmica com que se dedicou à tradução de APM colocam-no à frente de outros tradutores para o público acadêmico e estudioso.

¹⁷ Tradução minha de: “As translation is a mode of its own, the task of the translator, too, may be regarded as distinct and clearly differentiated from the task of the poet. The task of the translator consists in finding that intended effect (Intention) upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. This is a feature of translation which basically differentiates it from the poet’s work, because the effect of the latter is never directed at the language as such, at its totality, but solely and immediately as specific linguistic contextual aspects. Unlike a work of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at the angle spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one”. BENJAMIN, Walter. *The Task of the Translator*. In: BIGUENET, John. RAINER, Schulte. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 77.

2.2.1 Monteiro Lobato e as transformações em Alice

José Bento Renato Monteiro Lobato (1882 – 1948) é considerado um dos grandes escritores da história literária brasileira e ficou especialmente popular por sua criação *O Sítio do Picapau Amarelo*, obra voltada ao público infanto-juvenil que mistura ficção e pedagogia, por trazer didaticamente, em meios às aventuras de personagens humanas e fantásticas, conhecimentos de diversas áreas. A força de suas personagens (Narizinho, Dona Benta, Pedrinho, Tia Nastácia, Emília...) fez com que recebesse muitas adaptações ao longo do tempo, inclusive teatrais e televisivas. É possível dizer que a personagem Emília, a boneca de pano esperta e falante, está entre as mais conhecidas de nossa literatura, assim como o trabalhador rural Jeca-Tatu, primeira personagem criada por Lobato.¹⁸

O conhecimento de Lobato da língua inglesa e sua experiência editorial como escritor de literatura infanto-juvenil contaram a favor da realização de tantas traduções de obras clássicas da literatura mundial. Tanto que suas traduções são republicadas ainda hoje, quase 80 anos depois. Porém, um olhar mais detido sobre a sua tradução de APM, com base nas teorias modernas de tradução, revela características peculiares de seu trabalho como tradutor, como o excesso de alterações textuais em favor do direcionamento ao público infantil, mas sem preocupação obrigatória com o caráter literário do texto.

Fatores histórico-culturais podem ter influenciado o trabalho de Lobato com APM, já que a própria concepção de tradução era diferente àquela época, no período pré-Segunda Guerra; mesmo a crítica literária modernista não havia se debruçado detidamente sobre o assunto da tradução, o que só aconteceria com mais frequência nas décadas seguintes. Além disso, a criança brasileira da década de 1930 era olhada de outra maneira. Pode-se afirmar isto com base em algumas decisões de Lobato em seu trabalho com APM, que parece “domesticar” a

¹⁸ No meio da década de 1920, Lobato fundou a Companhia Editora Nacional, que publicava autores internacionais e, entre eles, Carroll em versão traduzida pelo próprio Lobato. Ele traduziu também *Kim* e *Mowgli*, *O Menino-Lobo*, de Rudyard Kipling; *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; e *Contos de Grimm*, entre outras obras da literatura infanto-juvenil universal. A tradução de APM data de 1931, ano em que Lobato voltou de uma temporada nos Estados Unidos e passou a se interessar por assuntos da economia nacional, tais como a produção de petróleo e ferro.

personagem Alice, abasileirando-a e transformando algumas características-chave de sua personalidade.

Alice foi concebida por Carroll como uma menina curiosa e educada, e não “sabichona” como a Emília de Lobato. Mas Alice perde um tanto dessas características pela maneira como é recriada por Lobato. Observando o trecho original e traduzido:

It was so long since she had been anything near the right size, that it felt quite strange at first; but she got used to it in a few minutes, and began talking to herself, as usual, “Come, there’s half my plan done now! How puzzling all these changes are! I’m never sure what I’m going to be, from one minute to another! However, I’ve got back to my right size: the next thing is, to get into that beautiful garden – how is that to be done, I wonder?”. (CARROLL, 2006, p. 53).

Tanto tempo levava naquilo, de aumentar e diminuir, que chegou a estranhar a volta ao natural. Mas acostumou-se em poucos minutos. – Arre, monologou. – Consegui finalmente realizar metade dos meus planos. Estou atordoada com tantas mudanças, mas estou como sempre fui. Essa parte está conseguida. Resta agora o jardim. Tenho que descobrir um meio de entrar naquele jardim. (CARROLL, 2005, p. 59).

Nota-se que a Alice de Carroll possui uma relação peculiar consigo mesma: costuma conversar sozinha e dar broncas a si própria; é inteligente e crítica, mas sem ser impertinente; e está sempre fazendo observações sobre a situação em que se encontra, observações estas que servem como índices de leitura para um leitor mais analítico. Classificar a sua situação como *puzzling* é um exemplo desse método carrolliano, pois sua obra, pelos diversos níveis de leitura que propõe, pode ser mesmo considerada um *puzzle*, um quebra-cabeça que o leitor percorre se estiver aberto ao *nonsense* e aos jogos de raciocínio, embarcando, assim, na aventura intelectual de Alice.

Lobato, porém, elimina duas expressões relevantes desse trecho: o comentário do narrador de que “as usual”, Alice fala consigo mesma e o adjetivo *puzzling*, considerando-se que, à falta de um correspondente exato, este poderia ser traduzido por confuso, enigmático ou outra expressão similar.

Interpretativamente, outras alterações podem ser levantadas no trecho. Dizer “mas estou como sempre fui”, por exemplo, é muito mais abrangente do que “I’ve got back to my right size” (que poderia ser traduzido por algo como “voltei ao meu tamanho certo”), podendo dar a impressão de que as aventuras vividas até então não produziram efeito nenhum sobre ela. Alice voltou ao mesmo tamanho físico, não necessariamente voltou a ser quem sempre foi.

Percebe-se um conservadorismo no texto de Lobato, ausente em Carroll. Este, ao contrário, foi irreverente ao expor o rico mundo interno de uma criança em um contexto histórico (a Inglaterra do século XIX) pouco favorável a isso. Sob a regência da rainha Vitória, havia regras sociais rígidas e noções pré-freudianas que não levavam em conta o imaginário infantil. Lobato, embora tenha realizado a tradução cerca de 70 anos depois, parece trabalhar na direção oposta, suprimindo passagens definidoras do caráter da personagem, em particular falas do narrador a esse respeito, como acontece no trecho:

“I have tasted eggs, certainly”, said Alice, who was a very truthful child; “but little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know.”

“I don’t believe it”, said the Pigeon; but if they do, why, then they’re a kind of serpent: that’s all I can say”. (CARROLL, 2006, p. 52).

– É claro que tenho comido muitos ovos, mas de galinha. Como você sabe, todas as meninas comem ovos, tal qual as serpentes. Comer ovo não é crime para nenhuma menina.

– Não acredito que seja assim – replicou a pomba –, porque, se fosse verdade que as meninas comem ovos, então não haveria a menor diferença entre elas e as serpentes. (CARROLL, 2005, p. 58).

Aqui, o comentário de que Alice é uma criança sincera, honesta (“truthful”), foi excluído. O narrador de Lobato interfere menos, o que, no todo, faz com que pareça que ele tem menos conhecimento sobre a personagem, ou até mesmo que goste menos dela, já que, em geral, os comentários do narrador de Carroll sobre Alice são positivos ou, ao menos, curiosos. A onisciência é, portanto, diminuída e, conseqüentemente, o conhecimento do leitor.

Ainda analisando esse trecho, além da eliminação do comentário do narrador e da inclusão de “Comer ovo não é crime para nenhuma menina”, outra diferença

relevante é a apresentação do raciocínio lógico da serpente – levando-se em consideração que os jogos de lógica são peças-chave da narrativa carrolliana. No original, a pomba vê Alice com um pescoço comprido e logo imagina que ela seja uma serpente. E, como as serpentes comem ovos, ela conclui que Alice pode comer seus ovos. Alice, por sua vez, explica que é uma menina, mas que, coincidentemente, assim como as serpentes, as meninas também comem ovos (embora ela não tenha a intenção de comer os ovos da pomba naquele momento). A pomba, indiferente, mantém seu raciocínio lógico de que apenas as serpentes comem ovos e de que, se meninas também comem, isso quer dizer que elas devem ser uma espécie de serpente. Há, portanto, uma lógica metonímica, e esta foi eliminada por Lobato na tradução “se fosse verdade que meninas comem ovos, então não haveria a menor diferença entre elas e as serpentes”. A questão, porém, não é meninas não se diferenciarem de serpentes, mas meninas *serem* serpentes devido a uma característica que elas têm em comum (no caso, comer ovos).

Outra modificação que diz respeito à personagem é encontrada na passagem:

Alice did not quite know what to say to this: so she helped herself to some tea and bread-and-butter, and then turned to the Dormouse, and repeated her question. “Why did they live at the bottom of a well?” (CARROLL, 2006, p. 74).

Desta vez Alice não soube responder e permaneceu escandalizada, enquanto se servia de chá, torradas e manteiga. Depois, dirigindo-se ao Rato do Campo, repetiu a pergunta sobre o motivo pelo qual as três irmãs viviam no fundo do poço. (CARROLL, 2005, p. 82).

A pergunta saía da voz de Alice, e não da do narrador, confere-lhe mais atuação e ousadia. E, em Carroll, Alice não “permaneceu escandalizada”. Possivelmente, da maneira como foi criada, nem ficaria escandalizada nessa situação. Isso porque o funcionamento do País das Maravilhas mimetiza, de certa forma, a imaginação da criança, sua criatividade solta e ainda pouco censurada, suas dúvidas em relação ao mundo e sua lógica sincera. Enquanto em Carroll a esperteza de Alice fica clara em sua estratégia de que, apesar das ofensas ouvidas por ela no chá com o Chapeleiro, o melhor é permanecer calma e entrar no jogo, em Lobato a personagem fica mais acuada e passiva.

Alterações contínuas na tradução de Lobato acabam por determinar ritmo e sentidos bastante diferentes ao texto. Comparado ao conto de Carroll, o de Lobato é uma leitura diversa, e não devido apenas ao idioma. Muitas passagens são perfeitamente traduzíveis, pois existem expressões correspondentes em português, mas Lobato optou por transformá-las radicalmente. Como no diálogo com o Gato de Cheshire durante o jogo de croqué com a Rainha de Copas (marcas feitas para facilitar a comparação):

Alice began to feel uneasy: to be sure, she had not as yet had any dispute with the Queen, but she knew that it might happen any minute, “and then”, thought she, “what would become of me? They’re dreadfully fond of beheading people here: the great wonder is, that there’s anyone left alive!”

She was looking about for some way to escape, and wondering whether she could get away without being seen, when she noticed a curious appearance in the air: **it puzzled her very much at first, but after watching it a minute or two she made it out to be a grin**, and she said to herself “It’s the Cheshire-Cat: now I shall have somebody to talk to.”

“How are you getting on?” **said the Cat, as soon as there was mouth enough for it to speak with.**

Alice waited till the eyes appeared, and then nodded. “It’s no use speaking to it”, she thought, “till its ears have come, or at least one of them.” In another minute the whole head appeared, and then Alice put down her flamingo, and began an account of the game, feeling very glad she had some one to listen to her. **The Cat seemed to think that there was enough of it now sight, and no more of it appeared.**

“I don’t think they play at all fairly,” Alice began in rather a complaining tone, “and they all quarrell so dreadfully one ca’n’t hear oneself speak – and they don’t seem to have any rules in particular: **at least, if there are, nobody attends to them** – and you’ve no idea how confusing it is all the things being alive: for instance, there’s the arch I’ve got to go through next walking about at the other end of the ground – and I should have croqueted the Queen’s hedgehog just now, only it ran away when it saw mine coming!” (CARROLL, 2006, p. 85).

Alice começou a ficar inquieta, porque, embora ainda não tivesse brigado com a Rainha, via que isso podia acontecer de um instante para outro e... “Que será de mim então? A moda é cortar a cabeça por qualquer coisa, e andam tanto na moda que só me admira que ainda existam cabeças em cima de pescoços.”

Pôs-se a procurar o jeito de escapar dali sem dar na vista. Súbito notou alguma coisa estranha no ar. **Prestou mais atenção e percebeu o que era.**

– O Gato Careteiro! – exclamou. – Tenho agora com quem conversar um bocado.

– Como vai, menina? – **disse o Gato, parando de fazer careta.**

Alegre de ter um ouvinte, Alice começou a falar sobre aquela estranha partida de croqué, na qual tomara parte sem querer.
 – Não jogam direito – disse ela. – Discutem que é um horror e parece que não seguem regra nenhuma. Ninguém pode imaginar a confusão que causa jogar com ouriços vivos em vez de bolas de pau. Ainda agora, eu tinha que pegar uma bola que veio do meu lado. Assim que armei a pancada, ele fugiu correndo e me deixou sem bola. (CARROLL, 2005, p. 99-100).

Tantas são as alterações nela realizadas, que esta citação seria um exemplo passível de ilustrar o trabalho de Lobato como, na verdade, uma adaptação, não como uma tradução – o conceito de tradução, embora permita (e exija, inclusive) transformações, não abarca, em princípio, a retirada de um parágrafo praticamente inteiro. Isso porque, apesar de a literalidade total não ser possível, não existe razão, em uma tradução, para suprimir trechos do texto original. Não é compreensível não traduzir – a não ser que o trabalho seja assumido como uma adaptação e, portanto, menos rigoroso em relação ao conteúdo do texto-fonte.

O termo adaptação pressupõe, em geral, mudanças como as operadas aqui por Lobato: supressões e inversões da ordem original. Nota-se que todo o ludismo da descrição do aparecimento do Gato no ar é excluído na versão dele. Enquanto no original o sorriso aparece primeiro, e Alice espera até que haja pelo menos uma orelha para que possa conversar, em Lobato ela percebe de imediato de quem se trata e põe-se a falar.

Pequenas marcas textuais que também ficaram de fora em Lobato, como Alice colocar seu flamingo no chão para poder conversar melhor e depois comentar que, se existem regras no jogo de croqué, já que ninguém as segue, podem passar despercebidas, mas fazem diferença no resultado final da leitura. O comentário sobre as regras pode mesmo ser interpretado como outra auto-referência carrolliana: mesmo quando existem regras rígidas (no caso, na maneira de escrever para crianças), é possível não respeitá-las. Ignorar ou driblar regras é diferente de não as ter.

A questão da eliminação de passagens também pode influenciar análises da obra. Um estudo literário, filosófico, histórico ou psicanalítico da versão original de Carroll provavelmente teria um resultado diferente do que o de um feito com base

em uma versão estrangeira, sobretudo se a versão não contiver todo o conteúdo do texto-fonte.

O que se pode supor, porém, é que dificilmente uma análise mais profunda utilizaria a versão de Lobato como base, devido ao fato de essa ser uma edição de traços infantis. Retorna-se, portanto, à questão mercadológica: a versão de Lobato parece ser voltada unicamente para crianças, embora, na capa, a indicação seja simplesmente “Tradução de Monteiro Lobato”. Carroll, por sua vez, não só não é voltado unicamente para crianças, como se constitui em uma leitura interessantíssima para adultos.

Pode-se questionar, portanto: um estudioso que queira analisar/criticar/discutir uma obra deve necessariamente ter conhecimento suficiente do idioma para conseguir lê-la em sua versão original? Ou pode depender das traduções? Em princípio, a crítica literária perderia muito se apenas conhecedores profundos da língua e da cultura em que ele foi produzido pudessem abordar o texto. Porém, se partirmos do princípio de que qualquer tradução pode trazer supressões e modificações como as feitas por Lobato, conclui-se que o estudioso deve ao menos ter uma preocupação com relação ao objetivo da tradução do texto a ser abordado.

Tendo em vista a questão da literalidade, modificar sensivelmente o texto não é uma necessidade, ainda mais quando se trata de um intercâmbio entre línguas ocidentais (inglês e português, no caso).

Uma série de alterações compõe, no caso da versão de Lobato, um conjunto bem diferente do texto-fonte; se é suficientemente diferente a ponto de ser considerado uma adaptação é um ponto que fica em aberto, já que essa denominação possui, intrinsecamente, um determinado grau de subjetividade. Cabe frisar, porém, que o termo adaptação, por si só, não possui caráter negativo ou, pelo menos, não deveria possuir. Trata-se apenas de um tipo diferente de criação. Além disso, não cabe aqui avaliar o resultado de Lobato em relação aos seus objetivos como tradutor de Carroll – já que não se sabe quais eram eles.

Na dissertação de mestrado “Duas Personagens em uma Emília” (apresentada na Universidade Estadual de Campinas, 2004), Gustavo Máximo procura demonstrar traços da personagem Emília incorporados por Alice e Pollyana nas respectivas traduções que Lobato realizou de Carroll e de Eleanor H. Porter. Ele resgata o que acredita ter sido a opinião de Lobato em relação à tarefa do tradutor:

Lobato contestava, severamente, a tradução literal, aquela que não revelasse exatamente o que o autor de L1 – texto original – queria dizer na L2 – texto traduzido. O escritor defendia que “aquilo que o autor quis dizer” tinha que passar necessariamente pela explicação de um termo, pela adaptação ao entendimento da criança e não simplesmente pela tradução deste termo sem que se levasse em conta o público infantil. Este pensamento é flagrado em duas passagens do livro “Cartas Escolhidas 2º vol.”, do próprio autor, em que ele revela a preocupação com a tradução. (MÁXIMO, 2004, p. 11).

Máximo cita, então, o trecho de uma das cartas de Lobato que indicam sua preocupação com a tradução. Este foi retirado de uma correspondência ao amigo Diaulas Riedel datada de 1945 (marcas para destacar passagens):

Chegou hoje o dia de examinar a tradução de Maeterlinck e resolver sobre o prefácio. Folheei a tradução, li aqui e ali, e li com atenção os dois primeiros capítulos. Hélas! É tradução ao tipo de quase todas por aí, que seguem o texto literalmente e matam toda a elegância e claridade da obra. Duvido que um leitor entenda o que Maeterlinck quis dizer ao capítulo 1, em português, e no entanto está traduzido fielmente. **Eis o erro. A tradução de fidelidade literal, isto é, de fidelidade à forma literária em que, dentro da sua língua, o autor expressou o seu pensamento, trai e mata a obra traduzida.** O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas, dentro da sua língua, dentro da sua forma literária; só assim estará traduzindo o que importa: a idéia, o pensamento do autor. Quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução – faz uma horrível coisa chamada translineação, e torna-se ininteligível.

Para demonstrar meu ponto, bati na máquina duas laudas de tradução do capítulo I, mais atento a que Maeterlinck diz do que ao modo como, lá em sua língua e em sua maneira de escrever, ele diz. Faça a experiência. Mande algumas pessoas lerem as duas traduções, começando pela já impressa, e pergunte: “Leu? Entendeu? Que é que ele diz?” e depois mande ler a minha e faça as mesmas perguntas. Desse modo você verificará por meio de um teste o que afirmo: a tradução do teu tradutor é bastante defeituosa, justamente por ser literal.

E sendo assim, meu caro Riedel, como posso escrever um prefácio para um livro que em consciência condeno? Lembre-se que minha condição foi, “se a tradução me satisfizer”.

Adeus, caro amigo e saiba que tenho dó de você. Já fui editor e sei que tragédia que é descobrir tradutores na altura dos traduzidos – sobretudo um fino e nobre como o nosso Maeterlinck.
Do sempre seu
Lobato¹⁹

É interessante observar e discutir as idéias de Lobato à luz de algumas teorias sobre a tradução. Sua primeira afirmação de destaque é que traduções literais matam a clareza e a elegância da obra. De certa forma, essa noção está de acordo com o que pensam alguns críticos modernos, como Benjamin (1992) e Haroldo de Campos (1976, 1992), no que diz respeito à tradução: a preocupação excessiva com a literalidade pode acabar eliminando a essência literária.

Octavio Paz, por exemplo, acredita na tradução literária e afirma: “Tradução é muito difícil – não menos difícil do que os chamados textos originais – mas não é impossível²⁰”. Entretanto, não acredita na tradução literal, como argumenta na passagem:

Não quero inferir que a tradução literal seja impossível; o que estou dizendo é que não é tradução. É um mecanismo, um cordão de palavras que nos ajuda a ler o texto em sua língua original. É mais um glossário do que uma tradução, que é sempre uma atividade literária. Sem exceção, mesmo quando a única intenção do tradutor é transferir um significado, como no caso de textos científicos, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é – e nem pode ser – outra coisa que não literária, porque todas as traduções utilizam-se de dois modos de expressão aos quais, de acordo com Roman Jakobson, todos os processos literários são reduzidos: metonímia e metáfora. O texto original nunca reaparece na nova língua (isto seria impossível); mas está sempre presente porque a tradução, sem dizê-lo, o expressa constantemente, ou o converte em um objeto verbal que, apesar de diferente, o reproduz: metonímia e metáfora.²¹ (PAZ, 1992, p. 154-155).

¹⁹ LOBATO, Monteiro. Cartas Escolhidas. 2^o. Volume. São Paulo: Brasiliense, 1969. p. 74, 78, 90, 120, 128 apud MÁXIMO, Gustavo. Duas personagens em uma Emília nas traduções de Monteiro Lobato. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem: [s. n.]. Dissertação de mestrado.

²⁰ Tradução minha de: “Translation is very difficult – no less difficult than writing so called original texts – but it is not impossible”. PAZ, Octavio. Translation: Literature and Letters. In: BIGUENET, John. RAINER, Schulte. Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 159

²¹ Tradução minha de: “I do not mean to imply that literal translation is impossible; what I am saying is that it is not translation. It is a mechanism, a string of words that helps us read the text in its original language. It is a glossary rather than a translation, which is always a literary activity. Without exception, even when the translator’s sole intention is to convey meaning, as in the case of

Para Paz, sem transformar, não é possível traduzir; a tradução implica, por si mesma, transformação. Lobato também expressa essa idéia na carta, mostrando que o que o desagradou na tradução que acabara de ler havia sido justamente a falta de transformação, falta esta que, para ele, comprometeria o entendimento do leitor.

Paradoxalmente, a outra idéia-chave sobre tradução frisada na carta de Lobato, de que se deve traduzir o que o autor *quis dizer*, vai de encontro a algumas noções mais modernas de literatura, como as que encontramos em Barthes, que sugeriu a “morte do autor” e o abandono da curiosidade sobre as intenções dele, já que, uma vez criado o texto, este já não lhe pertence. Escreve Barthes:

Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós outros, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o “contra-senso”): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende. (BARTHES, 1988, p. 41).

O leitor ao qual Barthes se refere também pode ser o tradutor, pois este também é, em princípio, um leitor. Em vez de se preocupar com o que o autor quis dizer e formar inutilmente hipóteses a respeito disso (já que dificilmente se saberá o que de fato o autor quis dizer, se é que esse querer lhe foi consciente), por que o tradutor não pode simplesmente basear a tradução em seu próprio entendimento do texto? O tradutor, como o leitor, não é apenas usufrutuário da obra.

scientific texts, translation implies a transformation of the original. That transformation is not – nor can it be – anything but literary, because all translations utilize the two modes of expression to which, according to Roman Jakobson, all literary procedures are reduced: metonym and metaphor. The original text never reappears in the new language (this would be impossible); yet it is ever present because the translation, without saying it, expresses it constantly, or else converts it into a verbal object that, although different, reproduces it: metonym e metaphor”.

Aí está o paradoxo de Lobato: ele acredita que a literalidade deva ser contornada, mas, ao mesmo tempo, que o tradutor precisa esforçar-se a todo o momento para desvendar o que o autor “quis dizer” e, a partir disso, traduzir. Se, por um lado, o tradutor deve transgredir, transformando o texto-fonte para uma melhor compreensão do leitor, por outro, ele não pode escapar à sombra do autor.

Transgressão e conservadorismo combinados fazem sentido quando são abordadas as idéias e mesmo o trabalho de Lobato. Em sua análise comparativa das versões de Lobato (1945) e de Eliana Sabino (1993) de *Kim*, de Rudyard Kipling, Amorim (2005) conclui que a tradução de Lobato é conservadora e transgressora ao mesmo tempo:

As opções de Lobato sugerem uma forma de transgressão, na medida em que opta por uma tradução que supera as próprias afirmações do narrador e, mesmo, dos personagens, intensificando, em certos momentos, o ideário da superioridade ocidental. Essas opções, entretanto, são tão conservadoras quanto transgressivas, já que “adaptam” as supostas fronteiras do Oriente aos conceitos e aos limites do conhecimento e da percepção do homem ocidental colonizador – em pleno acordo com aquele Kipling, defensor convicto da missão civilizatória do homem branco, europeu e britânico. Assim, a tradução de Lobato constitui-se de traços tão conservadores quanto transgressivos. (AMORIM, 2005, p. 225).

Assim como parece ocorrer com a tradução de *Kim*, há na tradução de Lobato de APM uma combinação de ousadia – principalmente no que diz respeito a uma ambientação mais brasileira – e de conservadorismo; porém, nesse caso, não um conservadorismo ideológico, mas um conservadorismo narrativo, por assim dizer. Parece haver, de sua parte, uma recusa em desafiar o leitor e suspender as suas expectativas, como faz Carroll por meio de seus trocadilhos e jogos de raciocínio. Em lugar disso, Lobato adota uma narrativa mais didática e tradicional.

Alguns estudos já abordaram a tradução de Lobato como a que, entre as brasileiras, mais transforma o texto de Carroll, mas, geralmente, são creditadas a isso razões extraliterárias, tais como o seu espírito nacionalista, que o teria feito ambientar a história no Brasil, e sua preocupação com a educação e, sobretudo, com o entendimento das crianças-leitoras. Daí adviria a sua decisão de não traduzir muitos dos trocadilhos e de suprimir partes mais difíceis do texto-fonte.

Há vezes, entretanto, em que apontar fatores que possam ter levado Lobato a modificar tanto o texto pode levar a uma condescendência pouco frutífera para a literatura infanto-juvenil como um todo. Isso porque, como se vê em sua carta sobre a tradução de Maeterlinck, Lobato preocupava-se excessivamente com o entendimento do leitor, o que, por um lado, é aceitável, mas, por outro, pode denunciar também certa subestimação. No caso de Carroll, por exemplo, o mais importante talvez não seja o leitor (infantil ou não) entender frase por frase, mensagem por mensagem, mas sim vivenciar a fantasia do texto, o fantástico que lhe é proposto. A cada leitura, é possível que se entenda e que se interprete mais e mais, cada um à sua maneira e baseado em seu próprio repertório. Colocar-se, assim, como um “explicador” do que está escrito no original pode não ser a decisão mais acertada por parte do tradutor, especialmente se a verdadeira riqueza da literatura for entendida como algo que ultrapassa a instância intelectual.

É provável que uma criança não entenda diversas passagens de APM em suas primeiras leituras – seja devido ao vocabulário, às referências culturais ou a outros fatores que dificultem esse entendimento para ela. Mas, ainda assim, não seria preferível desafiá-la a facilitar-lhe o trabalho? Ou, além disso, é justo assumir uma posição de intérprete quando a proposta é apenas de tradução?

Aqui, volta-se à questão desafiadora da tradução versus adaptação. Se uma adaptação tem por objetivo facilitar a obra original e essa intenção fica clara para o leitor, não há problema ético ou literário que se possa levantar de antemão. Mas, quando o trabalho é definido como tradução, é correto que esse trabalho “facilite” propositadamente o conteúdo e/ou a estrutura originais em favor de um suposto entendimento do leitor? Mesmo que se parta do princípio de que a literalidade obstinada não é desejável (ou que ela seja até mesmo impossível, como enfatiza Paz), deve haver um limite entre uma transformação necessária ao sucesso da tradução e uma intervenção preconceituosa (no sentido de subestimar a capacidade de compreensão do leitor).

No termo adaptação pode estar implícita uma direção a um público específico. Uma peça de Shakespeare, por exemplo, pode ser adaptada para o público infanto-

juvenil, de modo que esse público mais jovem tenha contato com os traços gerais do enredo e com alguns trechos essenciais. Mas a tradução, por outro lado, não pressupõe esse direcionamento. Se o texto original pode ser lido por leitores de diversas faixas etárias, supõe-se que sua tradução, em princípio, também poderá. Essa seria uma das linhas divisórias entre a tradução e a adaptação, embora se possa argumentar, em contrapartida, que se trata mais de uma separação por juízo de valor do que propriamente um limite real, como defende Gambier (1992).

Por mais que exista uma decisão mercadológica de direcionar uma tradução a um determinado público, nunca se sabe quem serão exatamente os seus leitores, ainda mais quando se trata de Carroll, que, no século XX, parece ter sido lido até mesmo com mais entusiasmo por adultos (principalmente críticos e teóricos das áreas de humanidades) do que por crianças. Ao dirigir a tradução, essa possibilidade é prejudicada.

No artigo “Os Tradutores de Alice e seus Propósitos” (2001) (baseado em um trabalho de conclusão de curso de Letras e publicado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Flávia Westphalen e outros autores analisam, além da tradução de APM de Lobato, as versões de Nicolau Sevcenko (1995), Rosaura Eichenberg (1999) e Maria Luiza Borges (2002). No texto, são expostas muitas mudanças (supressões, inclusões, traduções propositadamente não-literais) entre o texto de Lobato e o de Carroll. Segundo os autores, Lobato agregou “elementos da cultura nacional brasileira em caráter didático e até mesmo doutrinário” (WESTPHALEN, 2001, p. 121) e criou “um ambiente brasileiro, com uma Alice brasileira, que recita poemas clássicos de nossa literatura e tem amigas com os nomes Cléu e Zuleica” (p. 122). Também fez de Alice uma menina “pró-ativa”, que poderia ser definida “quase mais Emília do que Alice” (p. 129).

Apesar dessas observações, entretanto, os autores acreditam que o trabalho de Lobato seja “uma opção tradutória bastante legítima, especialmente em textos destinados ao público infantil, com o objetivo de aproximar o texto do público leitor” (WESTPHALEN, 2001, p. 137). E completam escrevendo que se trata de uma “maneira de tornar o texto mais acessível, pois se eliminam as dificuldades culturais que possam surgir no momento da leitura” (p. 137) e que Lobato “consegue atingir

os propósitos de tornar a história de Alice acessível às crianças brasileiras e de, através dela, fazer com que conheçam também o país em que vivem e sua cultura” (p. 141).

Essa análise parece estar carregada por uma premissa: a de que a criança brasileira necessita de um auxílio externo quando diante de um texto complexo como o de Carroll e de que uma ambientação mais abasileirada tornaria a sua experiência de leitura mais rica. Não leva em conta, contudo, o fato de que algumas escolhas textuais (como a de suprimir o trecho do aparecimento do Gato no jogo de croqué) podem ser não apenas transformadoras, mas também redutoras, pois diminuem as possibilidades de sentidos e de leitura em vários níveis – e, conseqüentemente, diminuem o caráter literário do texto.

Portanto, a análise das mudanças promovidas por Lobato em APM não pode ignorar o fato de que muitas decisões textuais parecem afetar a literariedade da obra, portanto, empobrecendo-a como opção de literatura infanto-juvenil e, também, de literatura adulta. Embora transformar para traduzir seja uma necessidade, não se pode perder de vista que essa transformação deve ser fiel ao que há de mais definidor na boa leitura: o despertar sensorial e intelectual do leitor.

2.2.2 Sebastião Uchoa Leite e a tradução erudita de Alice

A percepção de que Lobato promoveu excessivas mudanças no texto fica ainda mais clara quando se compara seu trabalho com a tradução de APM do poeta pernambucano Sebastião Uchoa Leite (1935 – 2003)²², publicada pela Summus (1980). Esta se tornou a versão mais aceita entre o público acadêmico justamente por sua admirável fidelidade ao texto-fonte – não apenas no que diz respeito à literalidade, mas também à preocupação com a manutenção da literariedade. Entretanto, não se trata de uma versão apresentada como literatura infanto-juvenil. O volume consta, em geral, na prateleira de literatura estrangeira das livrarias,

²² Uchoa Leite estudou direito e filosofia e trabalhou como professor e jornalista. Publicou 12 livros de poemas, entre os quais *Antologia*, que ganhou o Prêmio Jabuti em 1980. Traduziu para o português obras importantes de ficção, além de APM, como *Crônicas Italianas*, de Stendahl, e também de não-ficção, como *Signos em Rotação*, de Octavio Paz. Publicou, ainda, diversos ensaios de crítica literária.

possui uma capa neutra, sem ilustrações, e suas ilustrações internas, réplicas das originais criadas pelo próprio Carroll, não chegam a conferir uma aparência infanto-juvenil ao exemplar.

Fica explícito, logo que se observa a sua capa, que a edição de APM traduzida por Uchoa Leite foi destinada aos leitores adultos; leitores que gostariam de ler APM sob um ponto de vista mais intelectualizado, influenciados pela onda de especulações psicanalíticas acerca de Carroll e sua obra, que se multiplicaram a partir da década de 1950 (seguindo-se ao lançamento da animação da Disney inspirada no livro). Isto é, não apenas como um clássico da literatura infanto-juvenil, mas como uma obra complexa, repleta de metáforas e detentora das chaves dos mistérios a respeito da personalidade de seu criador.

Uchoa Leite abre a longa introdução que antecede suas traduções de APM e de *Alice Através do Espelho* com uma afirmação polêmica: “Lewis Carroll carrega até hoje o fardo de ser considerado autor de literatura infantil.” (LEITE apud CARROLL, 1980, p. 7). Ele acredita que a complexidade da obra carrolliana possa ser até mais interessante ao público adulto do que aos jovens e crianças. Sua opção pelas ilustrações originais de Carroll reforça essa opinião, já que se trata de figuras sombrias e quase surreais, distantes dos parâmetros geralmente adotados nas ilustrações dos livros infantis. Baseando-se nesse posicionamento de Uchoa Leite, logo se imagina que a sua tradução *não* se preocupou com o direcionamento ao público infanto-juvenil.

Uma análise de sua tradução, comparando-a ao texto-fonte, logo apontará para os constantes cuidados tomados para que, estruturalmente, se reproduzisse, à medida do possível, o texto carrolliano em sua toda a sua riqueza estrutural e semântica. Mesmo a pontuação, na maior parte das vezes, foi mantida, especialmente nos diálogos. Como no trecho:

So she set the little creature down, and felt quite relieved to see it trot away quietly into the wood. “If it had grown up,” she said to herself, “it would have made a dreadfully ugly child: but it makes rather a handsome pig, I think.” (CARROLL, 2006, p. 62)

Soltou a pequena criatura no chão e ficou aliviada de vê-la correr tranqüilamente para dentro do bosque. “Se tivesse crescido mais” – disse ela a si mesma – “ficaria uma criança horrivelmente feia. Mas como porquinho é até bonito, eu acho.” (CARROLL, 1980, p. 82)

Nota-se, na citação, a proximidade entre os textos. Embora cada língua possua, evidentemente, suas peculiaridades, Uchoa Leite consegue, por meio de um trabalho minucioso no que diz respeito à estrutura e ao vocabulário, alcançar uma reprodução bastante fiel, fazendo jus não somente ao sentido da frase, mas à maneira como ela é escrita.

Em comparação, Lobato compôs esse mesmo trecho de forma mais livre, usando, entre outras substituições, “criança” (com aspas) para criatura e “futura pessoa” no lugar de criança:

Alice largou-o no chão.
Assim que se viu livre, pôs-se a “criança” a correr na direção do bosque. Alice suspirou.
– Se tivesse crescido gente, seria uma horrível futura pessoa; mas para porquinho está muito bem e até bonitinho, disse ela. (CARROLL, 2005, p. 69).

Transferir trocadilhos, à medida do possível, também é uma preocupação nítida de Uchoa Leite como tradutor de APM, como na passagem do Rato (marcas para destacar):

“You promised to tell me your history, you know,” said Alice, “and why it is you hate – C and D,” she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.
“**Mine is a long and a sad tale!**” said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
“It is a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail: “but why do you call it sad?” And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this: (CARROLL, 2006, p. 28-29).

– Você prometeu-me contar sua história, está lembrado? – propôs Alice, acrescentando num sussurro, por temer que ele se ofendesse outra vez: – E dizer por que odeia tanto... G e C.
– **Todo o enredo, de cabo a rabo? Ele é triste e comprido** – disse o Rato, voltando-se para Alice e suspirando.
– Que é comprido, não tem dúvida – observou Alice olhando com espanto para o rabo do Rato – mas por que dizer que é triste? E continuou dando tratos à imaginação enquanto o Rato falava, de

modo que a idéia que ela acabou fazendo da estória foi mais ou menos assim: (CARROLL, 1980, P. 56).

Uchoa Leite encontra uma possível solução para o trocadilho *tale* (conto) e *tail* (rabo) incluindo a expressão “de cabo a rabo”, que, embora não seja uma tradução literal, mantém o efeito lúdico e demonstra a tentativa de substituir, em vez de eliminar. Seu texto é integral: para toda frase de Carroll, ele propõe uma solução em português, mesmo que não literal.

Ao contrário da maioria dos outros tradutores brasileiros, que ou eliminaram as cantigas e poemas de APM, ou os adaptaram culturalmente, substituindo-os por versos do folclore brasileiro, Uchoa Leite os verteu do original. Também traduziu o último parágrafo do conto, após o despertar de Alice, em que a irmã da personagem pensa sobre a doçura da infância. Essa parte final não foi traduzida por Lobato, que encerra o texto um parágrafo antes.

A questão que surge, entretanto, é por que a tradução de Uchoa Leite, claramente mais literal, costuma ser classificada como literatura para adultos. É claro que, primeiramente, o fato de o próprio tradutor considerar uma injustiça definir a obra de Carroll como literatura infanto-juvenil influencia essa classificação genérica. Ela dificilmente será indicada para crianças por pais e professores – a própria aparência sóbria da edição os desencorajaria. Pode-se pensar que, por trás dessa decisão editorial, existe também um preconceito em relação ao leitor, na mesma linha do que se pode perceber a partir de Lobato: a criança não seria, ao que parece, capaz de apreciar o texto carrolliano mais fielmente reproduzido em português; talvez se considere que seja um texto complicado demais. As traduções voltadas ao público infantil, em formato maior e recheadas de ilustrações coloridas, de uma maneira ou de outra promovem alterações mais drásticas no conteúdo e na estrutura, como ocorre com a versão de Lobato.

Enfim, apesar de serem trabalhos de tradução completamente diferentes, as versões de Lobato e Uchoa Leite esbarram nas mesmas questões: o direcionamento ao público e a dificuldade que se supõe que leitores mais jovens teriam para compreender o texto carrolliano.

Capítulo III

Alice adaptada no Brasil

3.1 Versões adaptadas

Na década de 1990, novas traduções e adaptações baseadas em APM proliferaram-se no mercado editorial. Entre elas, encontram-se os trabalhos de Ana Maria Machado, de 1998, e de Ruy Castro, de 1992.

A diferença existente entre esses dois trabalhos começa na apresentação do livro. Na capa do volume da Ática, além do título da obra e do nome de Lewis Carroll como autor, há ainda a indicação “Tradução: Ana Maria Machado”. Já na capa do livro da Companhia das Letrinhas, lê-se “Contada por: Ruy Castro”.

Nos dois exemplares, o direcionamento ao público infanto-juvenil é explícito. A Ática, editora que publicou a tradução de Ana Maria Machado, incluiu o título na coleção *Eu Leio*, voltada a jovens em fase escolar. Além disso, a capa é ilustrada, assim como o interior, com xilografias, no estilo das ilustrações de cordel. Supõe-se, portanto, que a edição seja voltada a um público jovem e com alguma identificação com a cultura popular brasileira. Por isso, em princípio, pode-se afirmar que essa não seria uma versão que atrairia o interesse de um público adulto e acadêmico, como acontece com a de Uchoa Leite. Pode-se imaginar que é mais provável que um pesquisador que não conhecesse a língua inglesa e precisasse ler Carroll recorresse à versão de Uchoa Leite no lugar da de Ana Maria Machado. Essa decisão não seria tomada apenas com base no texto em si, mas na roupagem da publicação.

As xilogravuras que ilustram a publicação não constituem seu único traço de abrasileiramento. O fato de Ana Maria Machado ter transformado todos os versos e cantigas de Carroll, usando, no lugar deles, exemplares do folclore brasileiro, pode até mesmo ser determinante na classificação de seu trabalho como adaptação, e não tradução, embora haja uma intenção de literalidade na tradução do texto como um todo.

A versão de Castro, por sua vez, é assumidamente uma adaptação; nela, a trama de APM é recontada com outras palavras e em uma extensão menor de texto.

Neste capítulo, serão analisadas essas duas versões e investigadas em suas naturezas de tradução e/ou adaptação.

3.1.1 Ana Maria Machado e o abasileiramento de Carroll

O nome de Ana Maria Machado consolidou-se nas décadas de 1980 e 1990 como principal representante de uma produção contínua na literatura infanto-juvenil brasileira. Nascida em Santa Tereza (RJ) em 1941, a autora contabiliza, hoje, 18 milhões de exemplares vendidos no Brasil e em outros 17 países dos cerca de 100 livros que escreveu, entre infantis, infanto-juvenis e dirigidos ao público adulto²³.

Por conhecer espanhol, francês e inglês, Ana Maria Machado pôde traduzir histórias de diferentes países, sendo a maior parte voltada ao público infantil. Entre as traduções que publicou, estão os contos de Grimm, o venezuelano *Cama da Mamãe* e o conto africano *Caçadores de Mel*, além dos clássicos *Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda*, de Thomas Mallory, *Uma História de Natal*, de Charles Dickens, e *A Princesinha*, de Frances Hodson Burnett, além, claro, de APM.

No site que mantém na Internet, a autora expõe uma opinião sobre a tarefa de traduzir:

Não sei bem. Toda tradução sempre perde muita coisa, por melhor que seja. Mas quando é boa, pode ganhar outras, por ser uma recriação. Alguns dos autores que mais me fascinaram na vida (de Cervantes a Garcia Marques, de Shakespeare a Camus) tinham

²³ Ana Maria Machado cursou Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas continuou uma carreira em artes plásticas por mais de uma década. Chegou a publicar artigos jornalísticos e começou também a traduzir textos. Em seus textos publicados por jornais e revistas, Ela demonstrava opiniões políticas contra a ditadura, o que fez com que fosse presa e, em seguida, partisse para o exílio na Europa em 1969. Levou consigo histórias infantis que vinha desenvolvendo para a revista *Recreio*, da Editora Abril. Trabalhou como jornalista em Paris e deu aulas na Sorbonne, onde também pertenceu a um grupo de estudos coordenado por Roland Barthes, que orientou sua tese de doutorado em Linguística e Semiologia. De volta ao Brasil, continuou exercendo escrevendo histórias infantis. Em 2000, Ana Maria ganhou o prêmio Hans Christian Andersen, o mais conceituado da literatura infantil mundial. E, em 2003, passou a ocupar a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras.

valores regionais muito fortes, mas nem por isso deixaram de ser universais.²⁴

Essa declaração, reforçada pela palavra “recriação”, está de acordo com a noção de Haroldo de Campos de que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p. 35). E a “muita coisa” perdida à que a autora se refere pode ser entendida como a poeticidade, o brilhantismo que aquela obra emana em sua própria língua. Como ela mesma escreve, porém, é possível, simultaneamente, perder e ganhar em uma tradução, seguindo, assim, a lei da compensação também enunciada pelo autor: “(...) vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro” (CAMPOS, 1976, p. 89).

Subentende-se, com base na declaração da autora, que, ao traduzir, seus esforços concentram-se na direção de manter o que há de universal no texto, procurando substituir perdas por ganhos na outra língua. É por isso, provavelmente, que, no pós-facio de sua tradução, ao elogiar a versão de APM do colega Uchoa Leite, Ana Maria Machado a define também como “criadora”:

Por outro lado, uma tradução brilhante, fiel, criadora como a de Sebastião Uchoa Leite, sem dúvida a melhor de todas, se dirige a leitores maduros e sofisticados, capazes, por exemplo, de descobrir sozinhos a que poemas do século XIX as paródias do texto se referem e, então, apreciá-las completamente. (MACHADO apud CARROLL, 2006, p. 133).

Há alguns aspectos interessantes nesse comentário. Um deles diz respeito à escolha dos elogios: como já foi dito, a autora parece acreditar, seguindo a tendência modernista difundida pelos irmãos Campos e desenvolvida com base nos pensamentos de Benjamin e Pound, que uma tradução possa ser, ao mesmo tempo, fiel ao texto-fonte e original por si mesma, já que recria o texto. A fidelidade ao original estaria, provavelmente, na intenção de manter o que há nele de literário – no caso de Carroll, ela explicita que são o *nonsense* e os jogos de palavras que não podem ser sacrificados:

²⁴ MACHADO, Ana Maria. Disponível em <http://www.anamariamachado.com/obra>. Acesso em: outubro, 2007.

Quase todas as traduções, tradicionalmente, mesmo as melhores, procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinham só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas lingüísticas – principalmente porque era muito difícil traduzir isso. Mas aí a história ficava sem pé nem cabeça, e o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez, já que grande parte da história é um resultado direto desses jogos de palavras, nasce deles, e seria completamente diferente se o autor tivesse escrito em outra língua. (MACHADO apud CARROLL, 2006, 133).

Essa crítica a outras traduções de APM já realizadas completa o elogio feito a Uchoa Leite no sentido de que, para a autora, é importante que a marca carrolliana – a narrativa do *nonsense* e do ludismo – seja mantida, de alguma forma, na tradução.

Em relação ao público-leitor de sua tradução, o prefácio assinado pela autora acaba por gerar dúvidas. Nele, embora nomeie Carroll como o fundador da verdadeira literatura infantil, em seguida ela afirma que a obra carrolliana já não pode mais ser considerada como voltada para crianças:

E como o fundador da literatura infantil de verdade, aquela que não fica querendo ensinar nada nem dar aulinha, mas faz questão de ser uma exploração da linguagem, matéria-prima de toda obra literária de qualidade. (...) Hoje em dia, porém, não se pode mais dizer que o livro de Carroll seja para crianças. Mesmo na Inglaterra e nos Estados Unidos, países de língua inglesa, as crianças pequenas têm dificuldade de entender tudo o que está escrito nele, podem apenas seguir as aventuras dos personagens, como no desenho animado de Walt Disney ou nas inúmeras adaptações infantis do livro, que sempre pulam pedaços, cortam diálogos e jogos de palavras, simplificam coisas. Às vezes até se metem a simplificar tanto, que a história acaba perdendo sentido. E fica muita gente sem gostar de *Alice* simplesmente porque não consegue entender uma história tão maluca e meio afiliva, justamente porque o sentido escapa ao leitor. (MACHADO apud CARROLL, 2006, p. 8).

Tendo criticado traduções que “procuravam se dirigir às crianças” no posfácio e, no prefácio, afirmando que “Hoje em dia, porém, não se pode mais dizer que o livro de Carroll seja para crianças”, ela parece defender a mesma idéia de Uchoa Leite: a de que Carroll é erroneamente visto como autor de literatura infanto-juvenil e que não pode ser traduzido sob esse preconceito. Mas, contraditoriamente, a autora diz que Carroll fundou a literatura infantil e também opta por substituições para os poemas originais contidos na obra, de modo que a versão fique mais acessível e compreensível às crianças brasileiras.

A corroborar com essa dúvida, ainda está a própria apresentação no folheto da coleção Eu Leio, da Editora Ática, da qual a versão de Ana Maria Machado faz parte:

Amigo Professor:

A Editora Ática acaba de lançar a série Eu Leio, que vem oferecer ao estudante brasileiro os grandes clássicos da literatura juvenil universal. Robert Louis Stevenson, Júlio Verne, Edgar Allan Poe e Jack London são os primeiros autores publicados, e breve teremos também Mark Twain, Rudyard Kipling, Conan Doyle e muito mais, em traduções de alta qualidade, com uma linguagem bastante cuidada e acessível ao jovem. Um ponto importante: o texto é sempre integral, ao contrário das condensações e adaptações que se encontram nas livrarias e que costumam descaracterizar a obra dos grandes escritores.

Os livros são muito bem ilustrados, e você sabe o quanto isso deixa a leitura mais gostosa. Além disso, a série tem outro grande atrativo: uma apresentação ilustrada no início de cada volume. É um texto informativo e agradável que, traçando o perfil crítico-biográfico do autor, estimula o interesse do aluno e serve de valioso apoio ao professor. (1997)

Sua versão de APM integra, assim, uma coleção assumidamente criada para atender às necessidades escolares de jovens – tanto que o folheto é dirigido a professores. É possível supor que a autora estivesse se referindo a crianças pequenas quando disse que o texto, atualmente, já não é acessível a elas. Ou seja, não seria um texto para crianças, nem para adultos, mas para jovens.

A página do site da Editora Ática na Internet dedicada ao livro²⁵ confirma o endereçamento ao jovem em idade escolar. No critério “Nível”, está especificado “Ensino Fundamental, Ensino Médio” e, em “Série”, “5^a. e 6^a., 7^a. e 8^a.”. A editora, portanto, indica a leitura para crianças e jovens de 10 a 14 anos, aproximadamente. O que não significa, porém, que Ana Maria Machado concorde com esse direcionamento, pois este pode ser definido por motivos mais mercadológicos do que literários.

Em relação à tradução, o folheto também traz um conteúdo passível de discussão, ao ressaltar que “o texto é sempre integral, ao contrário das condensações e adaptações que se encontram nas livrarias e que costumam

²⁵ In: <http://www.atica.com.br/catalogo/?i=8508062184>.

descaracterizar a obra dos grandes escritores”. Dizer que o texto é integral significaria, em princípio, dizer que o texto inteiro foi traduzido, o que é uma verdade relativa no caso da versão em questão. Isso porque, embora não tenha suprimido trechos da obra de Carroll, Ana Maria Machado substituiu os poemas – ou seja, os poemas originais não foram traduzidos e não se encontram em lugar nenhum naquele volume. Pode-se argumentar que, se o tradutor opta por substituir, suas substituições são legítimas e não tornam o texto menos integral. Mas traçar um limite – quanto e como se pode substituir e, ao mesmo tempo, manter o texto “integral”? – não deixa de ser problemático para o conceito de tradução como um todo.

A validade de uma “linguagem bastante cuidada e acessível ao jovem” é outra possível polêmica levantada pelo conteúdo do folheto, pois está implícita, nessa afirmação, uma determinada concepção de tradução. Tomando-se a tradução como uma versão que respeite o espírito e o tipo de linguagem do texto original, ela só será bastante cuidada e acessível se o original o for. Se o original não o for, mas a tradução se prestar a ser, pode-se argumentar que se trata, então, de uma adaptação. Pode-se adaptar um texto para que ele fique mais acessível. Mas é possível traduzir um texto para que ele fique mais acessível? Novamente, a questão do limite entre a tradução e a adaptação se coloca.

No caso de Carroll, essa controvérsia impõe-se fortemente, pois muitos acreditam (como Uchoa Leite e como Ana Maria Machado afirma no prefácio) que, hoje, não se trata de um autor acessível a crianças. A tradução dela, porém, pretende atender a leitores infanto-juvenis – mesmo que não a crianças de menos de 10 anos, mas ainda assim pré-adolescentes e jovens.

No projeto de tradução de Ana Maria Machado, parece haver duas concepções complementares e, ao mesmo tempo, paradoxais: a de que Carroll não pode ser satisfatoriamente lido por crianças, sejam elas inglesas ou brasileiras, e a de que, por isso, em português, deve ter parte de seu texto recontextualizado – justamente para que possa ser lido satisfatoriamente por crianças brasileiras. Estas, portanto, ocupariam uma posição de privilégio em relação às crianças inglesas e/ou falantes do inglês, já que podem ler um texto mais palatável e compatível com a cultura popular atual. Pode-se supor, baseando-se em suas afirmações contidas no

prefácio e no posfácio, que, para a autora, o texto original de Carroll está mais distante das crianças inglesas do que a sua tradução pretende estar das crianças brasileiras.

O que nos faz voltar a outro aspecto dos comentários de Ana Maria Machado sobre o trabalho de Uchoa Leite: o de que uma tradução “brilhante, fiel e criadora” como a dele foi dirigida a “leitores maduros e sofisticados” que teriam acesso aos poemas originais citados por Carroll. A partir dessa afirmação, pode-se supor que: 1) diferentemente da tradução de Uchoa Leite, a de Ana Maria Machado não se dirige a leitores maduros e sofisticados; 2) leitores maduros e sofisticados, embora leiam uma tradução, também são capazes de apreciar o texto na plenitude do original.

A idéia de que leitores maduros possam ir direto à fonte retém, ainda, muito da discussão que envolve o próprio conceito de tradução literária. A boa tradução, fiel e criadora (emprestando os termos usados pela autora) é somente voltada a leitores também capazes de ir diretamente à fonte? Esses leitores lêem traduções pelo *prazer*, e não pela *necessidade* de ler em sua própria língua? Dessa forma, existiriam dois tipos de traduções: as que são voltadas a leitores que precisam dela (se quiserem conhecer aquela obra) e as que são voltadas a leitores também capazes de ler o original.

A tradução de fato pode não ter uma função somente prática, e sim também constituir um exercício artístico. Há vezes em que se pode traduzir para experimentar e ler traduções também a título de experiência literária. Conforme o raciocínio de Ana Maria, é possível que leitores da versão de Uchoa Leite possam ler APM no original, em inglês, mas que tenham tido o interesse, ou a curiosidade, de sentir como seria o texto carrolliano se transformado para o português.

É claro que, nesse caso, a tradução seria voltada a uma minoria da população leitora – estudiosos e/ou leitores suficientemente assíduos a ponto de se dedicarem ao prazer da experiência literária por si só. Os irmãos Campos compunham um grupo assim, seletivo e dedicado ao exercício estilístico, como fica claro nesse comentário de Augusto de Campos sobre a tradução de *Finnegans Wake*, de James Joyce:

Traduzir James Joyce, especialmente fragmentos de *Finnegans Wake*, é uma ginástica com a palavra, um trabalho de perfeccionismo. Algo que nunca assume o aparato estético do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante, trazendo sempre em gestação novas soluções, “pistas” novas, que imantem do tradutor, obrigando-o a um retorno periódico ao texto e a seus labirintos (...). A tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso e ao mesmo tempo onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao “clima” joyceano, frente ao diverso feixe de possibilidade do material verbal manipulado. (CAMPOS, 1962, p. 7).

Nota-se que a tradução, aqui, é vista como “uma ginástica com a palavra”, uma “tentativa aberta e constante”, “um jogo livre e rigoroso”. Trata-se, portanto, de um exercício, de um desafio ao qual o tradutor se propõe por interesse puramente artístico e de realização pessoal, sem, em princípio, levar em consideração as exigências do mercado editorial e sem visar a um público específico. O único objetivo fixo da empreitada seria respeitar o espírito do autor do texto-fonte, seu “clima”.

O leitor de uma tradução desse tipo, fruto de uma iniciativa muito mais intelectual do que comercial, também se propõe a uma tarefa diferenciada, podendo desejar a experimentação lingüística e sensorial que uma versão assim pode oferecer. Esse seria um público com iniciativa suficiente para investigar por meios próprios os significados contidos no texto-fonte, quais foram perdidos/substituídos no processo de tradução e o porquê dessas perdas e substituições. Pode-se dizer, assim, que a tradução que é resultado de uma atividade intelectual e crítica poderá ser (e provavelmente será) objeto de uma leitura também mais intelectualizada e crítica.

A tradução dos poemas recitados por Alice realizada por Uchoa Leite é um exemplo desse exercício, pois são textos populares no século XIX e, por isso, desafiadores mesmo para falantes de língua inglesa. E Uchoa Leite não os traduz apenas literalmente, mas, como defendeu Campos, preocupa-se com o “clima” carrolliano.

O comentário de Ana Maria Machado sobre a tradução de Uchoa Leite pode ser lido, ainda, como uma autojustificativa, uma maneira de a escritora sinalizar que já existe uma tradução competente no que diz respeito aos interesses dos estudiosos e das instituições acadêmicas – a de Uchoa Leite. Estando esse papel bem preenchido, coube a ela publicar, então, um trabalho diferente, voltado a jovens e sem o compromisso com a transcrição dos difíceis poemas.

Entretanto, entendendo a opção pela não-transcrição dos poemas também como uma forma de fazer com que os leitores brasileiros sintam o mesmo que os leitores ingleses de 1865 teriam sentido à época da publicação de APM, a estratégia de Ana Maria poderia ser incluída nessa tentativa de manter o “clima” da obra de Carroll – estratégia essa que, em princípio, seria bem aceita pela linha de pensamento dos irmãos Campos, ou seja, de que a literalidade pode ser abandonada em favor da manutenção do espírito do texto-fonte. Sobre isso, comenta Amorim:

A inserção de elementos da cultura brasileira na tradução de Ana Maria Machado não representa, no espaço discursivo no qual se inscreve, violação ou transformação desmedida: as estratégias seriam supostamente legítimas, como tradução, até mesmo porque poderiam ser consideradas meios eficazes de “reproduzir” efeitos de sentido característicos à intertextualidade da obra de Carroll. O mesmo espaço discursivo em que se efetua a inscrição da tradução de Ana Maria Machado é compartilhado pela prática crítico-teórica e tradutória dos irmãos Campos: Augusto de Campos traduziu o poema “The apparition”, de John Donne, inserindo um verso de uma canção do compositor Lupicínio Rodrigues (...). Seu trabalho recebeu elogios entusiásticos de Nelson Asher, reconhecido tradutor literário. As traduções dos irmãos Campos são geralmente consideradas “transcrições”, mas certamente não seriam rotuladas de “adaptações” por eles mesmos nem por seus admiradores – críticos, professores universitários, escritores, poetas e editores que efetivamente “reescrevem” constantemente as margens discursivas que possibilitam (ou não) a aceitabilidade de certas leituras. (AMORIM, 2005, p. 174).

O autor lembra, nesse trecho em que aborda a versão de Ana Maria Machado, que os irmãos Campos tomavam grandes liberdades em suas traduções, acrescentando passagens de outros autores, inclusive. Mas que, nem por isso, suas traduções seriam denominadas adaptações. Por analogia, Amorim ressalta que a tradução da autora também não poderia ser considerada uma adaptação, já que a

substituição de passagens pode ser uma prática legítima que a tradução engloba. Porém, parece ser necessário, no caso dessa comparação, levar em conta que as tentativas dos irmãos Campos de recompor o espírito do texto em outra língua – mantendo, assim, a sua literariedade – não tinham por objetivo atender a um determinado público. Mesmo que um seleto grupo de estudiosos (do qual Nelson Asher faz parte) seja o mais interessado nesse tipo de tradução, não parece que o plano de agradá-lo exista de antemão. Pode ser uma consequência desse tipo de tradução, mas, no que se supõe, não uma premissa declarada.

O mesmo acontece no caso da APM de Uchoa Leite: o esforço de traduzir respeitando as peculiaridades carrollianas pode ter definido, por consequência, um direcionamento a um público mais acadêmico. Mas esse direcionamento, embora seja notado na aparência do livro da editora Summus, não foi explicitamente declarado por Uchoa Leite, ao passo que a decisão de substituir os poemas originais por exemplares nacionais é assumida por Ana Maria Machado no posfácio de sua versão:

Fizemos uma escolha diferente. Para nós, o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracteriza Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra. E respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na invenção da história. Então, procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem deste final de século XX. Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo em que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de música, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poetas vitorianos. (MACHADO apud CARROLL, 2006, p. 133-134).

Apesar dessa estratégia textual ousada, porém, ela não menciona, no prefácio ou no posfácio, a possibilidade de seu trabalho ser classificado como uma adaptação. Sobre isso, Amorim também escreve:

A tradução de *Alice's Adventures in Wonderland* por Ana Maria Machado é, em comparação às outras reescrituras (incluindo-se até mesmo adaptações), um texto “ousado” na forma como propõe a

leitura das canções e paródias da obra de Carroll. A tradutora faz uso de canções folclóricas brasileiras que são “parodiadas” por Alice. O uso desses recursos não significou para a tradutora, nem para a editora, a classificação da obra como uma adaptação. (AMORIM, 2005, p. 43).

E, complementando, em outra passagem:

Os recursos empregados por Ana Maria Machado (...) não fizeram com que a obra fosse publicada como adaptação, não somente porque a própria editora, na série em questão, assume um discurso “crítico” em relação às adaptações/condensações, mas também porque está em jogo, no discurso tanto do tradutor quanto da editora, um certo conceito de tradução articulado à figura “autoral” da escritora/tradutora Ana Maria Machado. A tradução proposta põe em jogo os limites tradicionais entre “fidelidade” e “liberdade”, na medida em que essa exposição não explica adequadamente como a tradução de Ana Maria Machado combina, ao mesmo tempo, possibilidades intertextuais inteiramente novas – explorando explicitamente referências culturais brasileiras com a “liberdade” que tradicionalmente atribuiria a uma adaptação/domesticação – com a justificativa de que essas mesmas opções tornariam possível uma relação de reciprocidade ou de “fidelidade” em relação ao texto-fonte. (AMORIM, 2005, p. 165-166).

Ao dizer que a editora assume um discurso crítico em relação a adaptações e condensações, Amorim refere-se ao conteúdo do folheto de divulgação da coleção *Eu Leio*, em que esta pretende se destacar justamente por não conter, em seus exemplares, características tipicamente conferidas a adaptações.

O termo “Tradução” que figura na capa do volume publicado pela Ática não é, portanto, justificado nem pela editora, nem pela responsável pela versão – o que pode ser explicado pelo simples fato de que essa classificação não costuma ser esclarecida para o leitor. Porém, independentemente de haver explicação, há quem se refira à versão de Ana Maria Machado como uma “tradução/adaptação”, como lembra Amorim citando a bibliografia da edição comentada de APM publicada pela Jorge Zahar.

Como se vê, ao abordar a versão de APM de Ana Maria, questiona-se a fronteira entre a tradução e a adaptação. O texto não foi condensado (como é usual em adaptações assumidas como adaptações), mas o endereçamento ao público

juvenil fez com que os poemas fossem substituídos. E a substituição dos poemas representa uma mudança considerável no texto como um todo.

Enquanto no original, por exemplo, a Lagarta pede que Alice recite “You’re old, Father William”, na versão de Ana Maria Machado o poema pedido é *A casa*, de Vinícius de Moraes: “Recite ‘A casa’, que todo mundo sabe – ordenou a Lagarta” (CARROLL, 2006, p. 52). O comentário “que todo mundo sabe” também foi incluído pela autora, pois não está presente no original: “Repeat ‘You are old, Father William,’” said the Caterpillar” (CARROLL, 2006, p. 45). Comparando os poemas e suas respectivas paródias, nota-se as diferenças na transformação e, conseqüentemente, as diferenças na leitura e no efeito sobre o leitor.

A respeito do poema original, comenta Gardner (2002): “‘You are old, Father William’, uma das obras-primas indiscutíveis do verso nonsense, é uma engenhosa paródia do há muito esquecido poema didático de Robert Southey (1774-1843), ‘The Old Man’s Comforts and How He Gained Them’” (GARDNER, 2002, p. 47). O poema no qual Carroll se baseou é, portanto²⁶:

You are old, Father William, the young man cried,
The few locks which are left you are grey;
You are hale, Father William, a hearty old man,
Now tell me the reason, I pray.

In the days of my youth, Father William replied,
I remember’d that youth would fly fast,
And abused not my health and my vigour at first,
That I never might need them at last.

You are old, Father William, the young man cried,
And pleasures with youth pass away;
And yet you lament not the days that are gone,
Now tell me the reason, I pray.

In the days of my youth, Father William replied,
I remember’d that youth could not last;
I thought of the future, whatever I did,
That I never might grieve for the past.

You are old, Father William, the young man cried,
And life must be hastening away;
You are cheerful, and love to converse upon death,
Now tell me the reason, I pray.

²⁶ Negritos meus, para facilitar a análise.

I am cheerful, young man, Father William replied,
 Let the cause thy attention engage;
 In the days of my youth I remember'd my God!
 And He hath not forgotten my age.²⁷

Que poderia ser traduzido por:

Está velho, Padre William, exclamou o moço,
 Os poucos cachos que sobraram estão cinzas,
O senhor está robusto, Padre William, um vigoroso senhor,
 Diga-me a razão, eu suplico.

Nos dias da minha juventude, respondeu o Padre William,
 Eu lembrava que a juventude voaria rapidamente,
E não abusava de minha saúde e de meu vigor,
Como se nunca fosse precisar deles.

Está velho, Padre William, exclamou o moço,
 E os prazeres se vão com a juventude;
 E mesmo assim o senhor não lamenta os dias passados,
 Diga-me a razão, eu suplico.

Nos dias de minha juventude, respondeu Padre William,
 Eu lembrava que a juventude não duraria;
 Eu pensava no futuro, seja lá o que fizesse,
 Para que eu nunca me lamuriasse pelo passado.

Está velho, Padre William, exclamou o moço,
 E a vida deve estar se apressando,
 O senhor é alegre, e gosta de conversar sobre a morte,
 Diga-me a razão, eu suplico.

Sou alegre, jovem rapaz, respondeu Padre William,
 Preste atenção na razão
Nos dias de minha juventude eu me lembrava de meu Deus!
 E Ele não tinha esquecido a minha idade.²⁸

E, na voz de Alice, Carroll transformou-o em:

“You are old, Father William,” the young man said,
 “And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head –
Do you think, at your age, it is right?”

²⁷ SOUTHEY, Robert. The Old Man's Comforts and How He Gained Them. Westbury, 1799.
 Disponível em: <http://www.poetsgraves.co.uk>.

²⁸ Tradução minha, sem as rimas.

“In my youth,” Father William replied to his son,
 “I feared it might injure the brain;
 But, now that I’m perfectly sure I have none,
 Why, I do it again and again.”

“You are old,” said the youth, “as I mentioned before,
And have gown most uncommonly fat;
 Yet you turned a back-somersault in at the door –
 Pray, what is the reason of that?”

“In my youth,” said the sage, as he shook his grey locks,
 “I kept all my limbs very supple
 By the use of this ointment – one shilling the box –
 Allow me to sell you a couple?”

“You are old,” said the youth, “and your jaws are too weak
 For anything together than sute;
 Yet you finished the goose, with the bones and the beak –
 Pray, how did you manage to do it?”

“In my youth”, said his father, “I took to the law,
 And argued each case with my wife;
 And the muscular strength, which it gave to my jaw
 Has lasted the rest of my life.”

“You are old,” said the youth, “one would hardly suppose
 That your eye was as steady as ever;
 Yet you balanced an eel on the end of your nose –
 What made you so awfully clever?”

“I have answered three questions, and that is enough,”
Said his father. “Don’t give yourself airs!
Do you think I can listen all day to such stuff?
 Be off, or I’ll kick you downstairs!”
 (CARROLL, 2006 p. 45-46)

Na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, encontrada na edição comentada de APM Gardner:

“Está velho, Pai William”,
 Disse o moço admirado.
**“Como é que ainda faz
 Cabriola em seu estado?”**

“Fosse eu moço, meu rapaz,
 Podia os miolos afrouxar;
 Mas agora já estão moles,
 Para que me preocupar?”

“Está velho”, disse o moço,
“E gordo como uma pipa;
 Mas o vi numa cambalhota...
 Não teme dar nó na tripa?”

“Quando moço”, disse o sábio,
 “Fui sempre muito ágil; usava esta pomada:
 É só um xelim a caixa, não
 Não quer dar uma experimentada?”

“Está velho”, disse o moço,
 “Seus dois dentes já estão bambos,
 Mas gosta de chupar cana,
 Como então não caem ambos?”

“Quando moço”, disse o pai,
 “Sempre evitei mastigar.
 Foi assim que estes dois dentes
 Consegui economizar.”

“Está velho”, disse o moço,
 “Já não enxerga de dia
 Como então inda equilibra
 No seu nariz uma enguia?”

“Já respondi as três perguntas,
 Parece mais que o bastante,
**Suma já ou eu lhe mostro
 Quem aqui é importante.**”
 (CARROLL, 2002, p. 48-50)

Enquanto a mensagem do poema original diz respeito à cautela na juventude, a qual, como explica Father William ao jovem, garante um conseqüente bom final de vida, no poema de Carroll o jovem inquisidor, em sua impertinência, confronta o senhor com as agruras da velhice, como sua gordura e fraqueza. O poema de Southey é didático por pregar a prudência do jovem, a confiança em Deus (“In the days of my youth I remember’d my God! / And He hath not forgotten my age”) e, sobretudo, o respeito que o jovem deve ter pelo mais velho. Na paródia de Carroll, exemplo de *nonsense* justamente por subverter a ordem vigente, a velhice é colocada como um estado decadente, e não há referência a Deus. Há, ainda, a questão do humor: enquanto o poema original é sério, a paródia de Carroll é debochada e engraçada (características bem transpostas na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges).

Para transformar o poema de Southey, Carroll trabalhou a linguagem e o tema, forma e conteúdo. Manteve a rima e o ritmo melodioso, mas transformou as idéias do original de maneira transgressora. Alice, portanto, não comete erros aleatórios em seu recital para a Lagarta, mas sim erros que, em conjunto, obedecem a uma outra lógica.

Pode-se interpretar, a partir disso, que, assim como em outras passagens de APM, Carroll chacoteia o sistema de ensino e a maneira de adultos de lidar com crianças. Na escola (sobretudo na escola vitoriana), é exigido que crianças lembrem poemas de cor e os recitem em voz alta. É por isso que, quando a Lagarta pede que ela fale o poema em voz alta, Alice junta as mãos, em posição característica da formalidade do ato de recitar.

Ana Maria Machado segue um caminho diferente, apresentando uma versão modificada de *A casa*:

Era uma escola
muito engraçada,
não tinha livro,
não tinha nada.
Ninguém podia
estudar lição,
porque o lápis
caía da mão.
Ninguém podia
aprender besteira
porque na sala
não tinha carteira.
Ninguém podia
nem desenhar
porque papel
não tinha lá.
Ninguém podia
fazer dever
porque a escola
ia tremer.
Ninguém podia
escrever com giz
porque entrava
pó no nariz.
Mas era feita
com bom capricho
na Rua do Gato,
País do Bicho.
(CARROLL, 2006, p. 53)

Cuja versão original é:

Era uma casa
Muito engraçada
Não tinha teto

Não tinha nada
Ninguém podia
Entrar nela não
Porque na casa
Não tinha chão
Ninguém podia
Dormir na rede
Porque na casa
Não tinha parede
Ninguém podia
Fazer pipi
Porque penico
Não tinha ali
Mas era feita
Com muito esmero
Na Rua dos Bobos
Número Zero.
(MORAES, 1983, P. 74)

Nota-se, nessa comparação, que o processo de modificação foi bastante irregular. Carroll subverteu um poema de sua época adotado com frequência em escolas por seu caráter didático. *A casa*, por sua vez, não pode ser considerada um poema didático, mas sim lúdico. Mesmo abordando a escola como tema, a transgressão aos parâmetros do sistema educacional vigente, como acontece na paródia de Carroll, não se efetiva. O trabalho da linguagem também é muito diferente, pois Carroll expandiu o poema e alterou praticamente todo o conteúdo, mas manteve o ritmo e as rimas. Já Ana Maria Machado fez uma paródia mais simples, trocando sugestões lúdicas por imagens divertidas. Pode-se dizer, assim, que a acidez e o sarcasmo de Carroll são perdidos nesse trecho de sua versão.

Além disso, em Carroll, o poema é ilustrado (tanto o próprio Carroll quanto John Tenniel ilustraram o poema), o que faz com a experiência do leitor seja mais interativa e lúdica.

A controvérsia, aqui, está relacionada, sobretudo, à idéia de Ana Maria Machado de mimetizar o efeito que a obra teve sobre o seu primeiro público (em 1865), ou o efeito que a obra teria sobre uma criança que de fato conhecesse os versos de “Father William”. Porém, a dificuldade de reproduzir esse efeito é grande, pois vários fatores influenciariam no sucesso dessa tentativa, como a escolha de um poema sério e didático que de fato fosse exigido das crianças nas escolas.

Mas isso não quer dizer, entretanto, que a decisão de Ana Maria Machado como tradutora seja ilegítima. Isso porque a intenção de sua versão é justamente se diferenciar de outras, promovendo um abasileiramento da história por meio da substituição dos poemas.

Sobre isso, escreve Amorim:

Seguramente, não há como considerar que as cantigas do folclore brasileiro sejam “equivalentes” às canções originais, pois as referências culturais e lingüísticas entre as duas culturas são muito diferentes, o que não quer dizer que sejam opções de “tradução” malsucedidas. Nesse caso, articularam-se justificativas para as decisões tomadas – esse gesto se traduz como uma forma de legitimação. (AMORIM, 2005, p. 44).

O fato de Ana Maria Machado ter se justificado no posfácio, explicando sua opção pelas substituições, ajuda a entender seu procedimento. E pode-se dizer que todo procedimento artístico-literário possui seus próprios riscos – assim como as crianças falantes de inglês hoje podem não compreender o poema “Father William” e outros recursos adotados por Carroll, talvez seja aceitável que os leitores brasileiros percam algumas dessas sutilezas.

Outras decisões também chamam a atenção na narrativa de Ana Maria Machado. Apesar de canções brasileiras substituírem os poemas originais, a personagem Alice continua sendo uma menina inglesa na Inglaterra do século XIX. Há referências culturais no texto que não são modificadas, como no trecho:

Era uma pergunta que o Dodô não podia responder sem levar muito tempo pensando. Por isso, ele ficou um tempão com um dedo encostado na testa (*na posição em que Shakespeare geralmente aparece nos retratos*), enquanto os outros esperavam em silêncio. (CARROLL, 2006, p. 33).

E na versão original, temos:

This question the Dodo could not answer without a great deal of thought, and it stood for a long time with one finger pressed upon its forehead (*the position in which you usually see Shakespeare in the pictures of him*), while the rest waited in silence. (CARROLL, 2006, p. 27).

A autora optou, aqui, por deixar a referência a Shakespeare, embora possivelmente crianças e jovens brasileiros não sejam familiarizados com os seus retratos. De maneira inversa, em outro trecho, Ana Maria opta por traduzir “sky rockets” (fogos de artifício) por fogos de São João, ou seja, um elemento de nossa cultura inserido no contexto. A versão, assim, embora possua uma intenção expressa de abrigar a narrativa carrolliana, apresenta irregularidades no que diz respeito a esse abrigamento – que às vezes é feito, outras vezes não.

Essas irregularidades podem acabar conduzindo a uma descrença generalizada na história que está sendo contada. Lembrando-se do conceito de *verossimilhança*²⁹ enunciado por Aristóteles, conceito este que se tornou um dos pilares da crítica literária, o importante é que a história faça sentido no universo que ela mesma propõe. No País das Maravilhas, por exemplo, há animais falantes, o que não prejudica a suspensão do realismo por parte do leitor, já que, se a proposta é que haja animais falantes, o natural é que os animais de fato falem com Alice. No contraponto, porém, estão algumas propostas da tradução de Ana Maria Machado que entram em choque entre si, como o fato de as canções serem brasileiras, em sua maioria popularizadas no século XX, e a personagem ter sua nacionalidade e época preservadas a partir do original. Uma Alice que conheça retratos de Shakespeare e passe as férias no litoral inglês, mas que tente se lembrar de cantigas brasileiras, pode quebrar a *verossimilhança*, levando à desconfiança do leitor e prejudicando, portanto, o efeito do texto.

A explicação de termos que não são explicados no original também se destaca nessa versão, como quando se fala do narguilé:

Esticou-se toda e ficou na ponta dos pés, espiando por cima da beirada do cogumelo. Seus olhos imediatamente deram com os de

²⁹ Escreve Aristóteles: “Quanto ao limite conforme a natureza mesma da ação, sempre quanto mais longa a fábula até onde consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplitude: contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio: esse é o limite da extensão conveniente. [...] Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História, aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares”. ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 27-28.

uma enorme lagarta azul, sentada lá em cima, com os braços cruzados, calmamente fumando *um cachimbo oriental bem comprido e cheio de voltas*, sem prestar a menor atenção nela nem em mais nada. (CARROLL, 2006, p. 49).

O trecho original:

She stretched herself up on a titoe, and peeped over the edge of the mushroom, and her eyes immediately met those of a large blue caterpillar, that was sitting on the top, with its arms folded, quietly smoking *a long hookah*, and taking not the smallest notice of her or of anything else. (CARROLL, 2006, p. 42).

E também no trocadilho da história que o Rato decide contar para que todos se sequem:

– Arrã...! – disse o Camundongo, limpando a garganta, com um ar solene. Todos prontos? Então lá vai. Esta é a coisa mais árida que eu conheço, e como *árido* quer dizer *seco*, deve funcionar. Silêncio, vocês todos, por favor! (CARROLL, p. 2006 p. 31)

No original, a idéia de a história ser “seca” funciona como trocadilho e não necessita de explicação:

“Ahem!” said the Mouse with an important air. Are you all ready? This is driest thing I know. Silence all round, if you please! (CARROLL, 2006, p. 25).

Aqui, consideramos que a opção de Ana Maria Machado é válida, pois se trata de uma tentativa de manter alguma brincadeira verbal, em vez de simplesmente abandonar a noção original de que a história do Rato, de tão árida que é, secaria todos fisicamente (que estavam molhados após o mergulho no lago). Por outro lado, a imagem é prejudicada, pois o esforço em entender que a história é árida, e que árido é também seco acaba por quebrar a sensorialidade do efeito do texto original.

Esse tipo de impasse se coloca, reiteradamente, o tempo todo para o tradutor de Carroll, pois o texto original é repleto de trocadilhos e jogos de palavras que não possuem uma correspondência evidente em língua portuguesa e no contexto de nossa cultura nacional.

3.1.2 O *nonsense* de Carroll na adaptação de Ruy Castro

A adaptação realizada por Castro de APM constituiu, em 1992, o livro-inaugural da Companhia das Letrinhas, área da editora Companhia das Letras especializada em obras dirigidas ao público infanto-juvenil. Não há dúvidas, nesse caso, de que a intenção não foi traduzir, mas sim adaptar, pois, além da apresentação “Contada por Ruy Castro” que figura na capa e da indicação “Uma história de Lewis Carroll” que vem logo abaixo do título, o próprio autor declarou: “(...) cometi uma adaptação para o português, publicada pela Companhia das Letrinhas” (CASTRO, 2006, p. 92). É interessante observar a expressão adotada por ele, “uma adaptação para o português”, ou seja, não se trata apenas de uma adaptação, mas de uma adaptação para outra língua, o que pode ser entendido como um possível paralelo à atividade do tradutor, ou uma forma de dizer que sua tarefa de adaptar incluiu, também, a de traduzir.

A transformação deu-se mais no nível da condensação do texto e da supressão de algumas passagens do que no enredo. O texto de Castro é bem menos extenso do que o de Carroll, não é dividido em capítulos e vem acompanhado por grandes ilustrações coloridas. Estas, assinadas por Laurabeatriz, não se parecem com as realizadas por Carroll ou Tenniel, pois, com traços estilizados e minimalistas, mostram uma Alice de idade indefinida, usando um vestido cor-de-rosa em camadas. O volume tem o aspecto de um livro dirigido a leitores iniciantes: formato quadrado, letras coloridas, ilustração na capa e muitas ilustrações no interior.

Entretanto, a narrativa de Castro não parece subestimar o leitor-criança. Sua linguagem é rica em sugestões lúdicas, com jogos de palavras e de sentido que, embora, na maioria das vezes, não tenham sido literalmente vertidos do original, resgatam a maneira carrolliana de narrar. Alguns detalhes estilísticos também chamam a atenção por denunciarem uma possível tentativa de captar e transmitir o espírito carrolliano. Exemplo disso é o uso de letras maiúsculas nas designações das personagens animais, como Coelho Branco e Rato, presente também em Carroll – White Rabbit e Mouse. A manutenção de alguns trechos-chave também é ilustrativa, como no início da narrativa:

Foi quando um Coelho Branco, de olhos rosados, passou por ela correndo e ofegando:

– Meu Deus! Meu Deus! Vou chegar tão atrasado!

Alice não levantou nem uma sobrancelha. **Tão natural aquilo, não?** Mas, quando o Coelho Branco tirou um relógio do bolso e olhou as horas, ela levou um susto.

Onde já se viu um coelho olhar as horas?

Pulou do banco onde estava sentada e correu atrás dele. O Coelho entrou numa toca, com Alice nos seus calcanhares.

Claro que, ao também entrar na toca, Alice não quis nem saber como sairia dela.

Ou se sairia. (CARROLL, 2006, p. 4).

Em comparação com a passagem original:

There was nothing so very remarkable in that; nor did Alice think it very much out of the way to hear the Rabbit say to itself “Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but, but at the time **it all seemed quite natural**); but, when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and, burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.

In another moment down went Alice after it, **never once considering how in the world she was to get out again.** (CARROLL, 2006, p.6).

Nota-se que, embora as passagens sejam bastante diferentes no que diz respeito à extensão e à linguagem, Castro manteve indícios do texto original de maneira a enfatizar o caráter fantástico da cena: o questionamento de Alice a respeito da naturalidade do que estava acontecendo diante de seus olhos e sua precipitação inseqüente ao entrar na toca do Coelho. Castro fecha com um recurso de suspense (“Ou se sairia.”), que, apesar de ausente na passagem de Carroll, reforça a atmosfera de curiosidade.

Outro recurso interessante adotado por Castro é utilizar mais de uma vez uma das estratégias da narrativa carrolliana. É o caso do convite à interatividade com o leitor, visto com mais clareza em Carroll na passagem em que, ao citar a personagem do Grifo, o narrador dirige-se diretamente ao leitor: “If you don’t know what a Gryphon is, look at the picture” (CARROLL, 2006, p. 95). E a ilustração do

Grifo deve mesmo ficar na página ao lado do comentário. Em Castro, a proposta de interação dessa passagem é mantida: “Se você não sabe o que é um Grifo, olhe para o desenho ao lado”. Em outro trecho, anterior a esse, Castro repete a estratégia – seu narrador também sugere ao leitor a observação da ilustração para que tenha idéia de qual altura Alice caiu na toca do Coelho:

A certa altura (**não seria fundura?**), Alice achou que já havia caído quilômetros, porque não sabia em qual latitude ou longitude estava – duas palavras que ela não sabia o que significavam mas de que gostava muito.

“Devo estar chegando ao centro da Terra”, pensou.

(Para ter uma idéia do quanto Alice caiu, olhe durante um minuto para o desenho ao lado.)

Mas até os poços sem fundo têm um fundo e Alice pousou sem um arranhão.

“Acho que atravessei a Terra”, pensou. “Aposto que todos aqui são antípacos e andam de cabeça para baixo.”

Algo lhe soou esquisito naquela palavra, mas felizmente não havia ninguém para ouvi-la dizer antípodas errado. (CARROLL, 2006, p. 5).

O trecho também contém elementos relevantes no que diz respeito ao processo de adaptação realizado por Castro. As brincadeiras de linguagem “(não seria fundura?)” e “Mas até os poços sem fundo têm um fundo” demonstram o uso de humor e trocadilhos. No entanto, talvez seja possível dizer que essas são brincadeiras próprias da poética criada por Castro, pois não correspondem às encontradas na narrativa carrolliana. Ou seja, em seu reconto, Castro não apenas se baseou nos recursos poéticos percebidos por ele na narrativa original, como também lançou mão de recursos seus, característicos de sua maneira de escrever.

Outras passagens ilustrativas:

Alice não costumava beber da primeira garrafinha que lhe dizia BEBA-ME. Mas, como esta não dizia VENENO, tomou-a de um gole. Tinha gosto de torta de cereja, creme de leite, abacaxi, peru assado e torradas com manteiga.

E – **você adivinhou** – o líquido a fez encolher. (CARROLL, 2006, p. 9).

Mas fazia tanto tempo que não sabia o que era seu tamanho normal que, no começo, sentiu-se até estranha quando chegou a ele. **Você também se sentiria se estivesse acontecendo com você, é ou não é?** (CARROLL, 2006, p. 9).

A interação com o leitor (“você adivinhou”), embora também presente em Carroll, é mais freqüente na adaptação de Castro. E em “Alice não costumava beber da primeira garrafinha que lhe dizia BEBA-ME”, nota-se mais uma vez o recurso do humor e, desta vez, com um traço de abasileiramento, já que esse tipo de expressão é comumente usado em nosso país. Pode-se afirmar, com base nesses exemplos, que Castro parece ter substituído a poética original por uma sua, como sugeriu Haroldo de Campos (1976, 1992).

Para confrontar a poeticidade que caracteriza Carroll e sua diferença em relação à construída por Castro, pode-se partir do uso da paranomásia como foi descrito por Jakobson (1992). Embora ambos os autores utilizem-se desse recurso poético, cada um o faz de uma forma diferente. Observando-se um dos exemplos já citados:

A certa altura (não seria fundura?), Alice achou que já havia caído quilômetros, porque não sabia em qual latitude ou longitude estava – duas palavras que ela não sabia o que significavam mas de que gostava muito. (CARROLL, 2006, p. 5).

E a passagem correspondente no texto original:

Either the well was very deep, or she fell very slowly for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next. (...) “I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousands miles down, I think –” (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the school-room, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) “—yes, that’s about the right distance – **but then I wonder what Latitude or Longitude I’ve got to?**” (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say). (CARROLL, 2006, p. 6 e 7).

Vê-se que, propondo uma interpretação de sentido mais aprofundada, mais possibilidades são geradas pelo texto de Carroll – ou seja, embora o lúdico esteja presente em ambas as passagens, a narrativa carrolliana transpassa o lúdico, sugerindo, ainda, a desconstrução do raciocínio lógico vigente por meio de uma

relativização (“Either the well was very deep, or she fell very slowly”, que pode ser traduzido como “Ou o poço era muito fundo, ou ela caía muito devagar”) e uma crítica ao ensino autoritário, já que Alice usa palavras aprendidas na escola mesmo desconhecendo seu sentido. Da última frase (que pode ser traduzida por “Alice não tinha a menor idéia do que latitude significava, e nem longitude, mas ela achava que eram palavras grandiosas para dizer”), pode-se desprender, ainda, a sugestão metalingüística de que nem sempre é o sentido que importa, uma vez que as palavras, como por vezes acontece na literatura, podem ser escolhidas por seu som e sua beleza.

A adaptação de Castro, assim, não abrange todas as possibilidades interpretativas sugeridas pelo texto de Carroll. Por outro lado, porém, há nela passagens que, embora não literalmente traduzidas, são vertidas com bastante precisão de sentido, como se não sofressem perda apesar do processo de condensação. É o caso da conversa com a pomba, já comentada na análise da tradução de Monteiro Lobato. Castro escreve:

- Uma serpente!!! – gritou a Pomba, sentada sobre seus ovos no galho mais alto.
- Não sou serpente, sou uma menina – respondeu Alice.
- Menina? Já vi muitas meninas, mas não com esse pescoço. Você é uma serpente! Vai me dizer que não come ovos?
- Claro que como. Todas as meninas comem ovos.
- Então meninas são serpentes! – guinchou a Pomba. – Você quer comer os meus ovos!
- Não quero comer ovos agora e, se quisesse, não seriam os seus. Não gosto de ovos crus.
- Ah, é? Então suma-se! (CARROLL, 2006, p. 29).

Em menos palavras, Castro consegue propor o jogo metonímico (meninas não são serpentes apenas porque comem ovos) do diálogo.

Outro trecho em que a condensação funciona particularmente bem é no trocadilho do conto do Rato. Enquanto os tradutores já analisados procuraram maneiras de verter os difíceis trocadilhos (tale/tail – conto/rabo; dry/dry – seco no sentido de árido/seco como contrário de molhado), Castro opta pelo caminho mais simples, resumindo na frase: “O Rato chegou a começar uma aula de história, dizendo que era a coisa mais seca que conhecia” (CARROLL, 2006, p. 20).

O final da narrativa é modificado devido ao conjunto que o texto forma com a ilustração. No original, Alice acorda do sonho que a levou ao País das Maravilhas, e sua irmã reflete sobre as alegrias e a pureza da infância. Castro escreve: “A irmã de Alice deixou-se ficar por ali, também pensando no sonho. E, ao observar com mais atenção o bosque, pareceu-lhe ver coisas e ouvir sons que só agora conseguia identificar” (CARROLL, 2006, p. 70). Na ilustração da página, vêm-se personagens do País das Maravilhas espalhados discretamente pelo jardim onde as duas se encontram, passando a impressão de que pode não ter sido um sonho – ou relativizando realidade e sonho, proposta esta feita ao estilo carrolliano.

Considerações finais

Há muito que *Alice no País das Maravilhas* (1865) não é apenas um conto escrito pelo inglês Lewis Carroll, se é que um dia foi apenas isto. Tantas são as referências feitas a ele em nossa cultura ocidental, e dessas referências já existem tantas derivações, que a sua leitura dificilmente escapa à sensação de *déjà vu*. No entanto, versões escritas, além da cinematográficas, teatrais e de outras linguagens, continuam sendo lançadas a cada ano tanto no mercado editorial mundial, como também no brasileiro. E cada versão carrega a responsabilidade de reverência e, ao mesmo tempo, de criatividade – esta foi uma das idéias centrais que impulsionaram, inicialmente, este estudo.

O que se supunha, a priori, era que traduzir e/ou adaptar *Alice no Brasil* fosse desafiador e complexo. A começar, existem as dificuldades que o linguajar vitoriano impõe ao leitor, mesmo àquele cujo conhecimento de língua inglesa seja bem apurado. Ao longo da pesquisa, entretanto, ao passo que se foi ganhando intimidade com teorias sobre a tradução propostas por Walter Benjamin, Haroldo de Campos e Roman Jakobson, a questão idiomática, no fim das contas, tornou-se a de menor peso. Muito além dela, e aí está o maior desafio, há a necessidade de relacionar-se de corpo e alma com o texto a ponto de lhe captar as nuances, apropriar-se de seu espírito, incorporando o *nonsense* não como trocadilho estilístico, mas como forma de pensamento e criação. Se tradutores e adaptadores assim fizeram, se foram bem-sucedidos na preservação da riqueza do texto carrolliano, tornou-se a pergunta-chave do estudo. A questão foi repetida a cada nova teoria estudada e a cada nova análise.

Para entender como são feitas traduções e adaptações e, só então, partir para a análise comparativa de versões brasileiras de Carroll, foi preciso recorrer às teorias sobre tradução e à reduzida bibliografia de propostas teóricas a respeito da adaptação literária. O objetivo não se constituiu, em momento algum, em separar e fechar esses dois conceitos, que são flexíveis por natureza, mas sim, por meio da discussão que sugerem, compreender melhor a missão e as escolhas realizadas pelos tradutores e adaptadores escolhidos.

Todas as versões (inclusive a original) foram lidas e analisadas simultaneamente, para que a comparação entre elas, se houvesse, fosse mais justa. Dessa experiência, pode-se dizer que a leitura da versão de Monteiro Lobato foi a mais perturbadora – embora seja apresentada como tradução, haveria argumentos suficientes (como a supressão de trechos) para defini-la como uma adaptação. A de Ana Maria Machado é capaz de gerar a mesma polêmica, devido à substituição das cantigas originais por cantigas folclóricas brasileiras.

Com isso, não se quer transformar o conceito de adaptação em uma subcategoria da tradução, como discute Yves Gambier, embora, claro, toda adaptação seja, antes de qualquer coisa, uma tradução. Porém, a adaptação não é uma má tradução, mas um trabalho mais livre baseado em um texto original. E essa distinção, acredita-se agora, é importante e não preconceituosa. Sua importância reside em uma questão prática e em outra mais abstrata. No sentido prático, o leitor parece ter direito de saber o que está lendo – um texto traduzido integralmente com substituições realizadas no novo idioma à medida do possível ou um texto reduzido e/ou condensado com modificações mais visíveis, se submetido a uma comparação com o original. Já na esfera mais abstrata, pode-se dizer que o autor terá seu trabalho mais valorizado se este tiver sua natureza bem apresentada ao leitor. Um bom adaptador, por exemplo, não passará por um mau tradutor.

Por esses motivos, a pesquisa preocupou-se em não relativizar inseqüentemente a discussão. Que os conceitos são fluidos, não há dúvida, mas isto não os anula ou invalida. Há de se levar em conta a expectativa do leitor diante de uma tradução, de sua vontade de conhecer um clássico integralmente, a despeito de sua falta de conhecimento da língua em que foi originalmente escrito. Levando-se esse aspecto em consideração, a análise das versões brasileiras escolhidas tornou-se mais rigorosa, no sentido de contemplar, minimamente, essa expectativa. Foi tomada, portanto, certa liberdade de julgamento, sempre com o objetivo de aproximar a discussão da realidade do dia-a-dia do leitor e do mercado editorial.

No que diz respeito à teoria, o conceito de reescritura sugerido por Augusto e Haroldo de Campos foi fundamental ao mesmo tempo em que gerou dúvidas em relação à concepção da própria escrita. Tradutores e adaptadores, como foi visto ao

longo do trabalho, não reescrevem, pois não repetem, simplesmente, uma escrita (e menos ainda uma escritura, que, em princípio, é algo próprio, individual e, portanto, intraduzível). Eles criam, são autores de suas obras, com a ressalva de que estas são completa ou parcialmente baseadas em textos originais.

O termo original polemiza, por si só, toda a discussão. O texto original é original, pois da origem a outros textos. No entanto, uma versão também se constitui como um original, pois aquele texto, com uma determinada proposta e realizado daquela forma, é único. Carroll criou sua *Alice* e ocupa o lugar de primeiro autor, mas Ruy Castro e Ana Maria Machado, por exemplo, são, também, os autores de suas *Alices*. Não são autores da *Alice* de Carroll e, sim, de suas próprias. Todas *Alices*, com muitas semelhanças e, possivelmente, efeitos parecidos sobre o leitor, mas cada qual única em sua especificidade de texto e medida artística.

Diante de todos esses aspectos fundamentais, as dificuldades impostas pela leitura (e pela escrita) de *Alice no País das Maravilhas* vieram a calhar, pois convidam a verdadeiros dilemas lingüísticos. E estes são tratados de maneira particular por cada tradutor ou adaptador, tal é a multiplicidade de caminhos textuais sugeridas por eles.

O que se percebeu é que cada escolha textual leva a um resultado, e cada resultado pode levar a diferentes recepções e interpretações. Bom exemplo dessa cadeia é a questão do endereçamento da obra, uma vez que direcionar o texto para crianças, adultos acadêmicos ou escrever sem qualquer público em mente pode fazer diferença também na maneira como ele será recebido e lido.

Outro foco que não saiu do horizonte da pesquisa foi a questão da literariedade. A preocupação em revisar o conceito no contexto da tradução e da adaptação derivou de sua relevância na abordagem de textos criativos como um todo. A literatura foi tratada como arte e a escrita literária, como ato criador. E esse foi o parâmetro principal aplicado às análises. Para que um texto se constitua como expressão artística, é preciso que seja múltiplo em sons, imagens e sentidos, uma noção modernista exposta por variados autores e, em especial, por Ezra Pound.

Esse parâmetro foi encarado como uma maneira de valorizar a literatura e a riqueza da experiência que pode ser vivenciada em contato com ela.

Com esse conceito em mente, é difícil evitar uma tendência de julgamento a favor da bela tradução de Sebastião Uchoa Leite, cuidadosa nos menores detalhes, e criativa o suficiente para que a genialidade do *nonsense* carrolliano não fosse perdida pelo filtro lingüístico e cultural. A adaptação de Ruy Castro, lúdica e bem humorada, também chama a atenção e demonstra que um trabalho mais livre, em especial se baseado em *Alice no País das Maravilhas*, não corrompe, necessariamente, o original, mas, ao contrário, pode acrescentar-lhe valor e perpetuar a sua história universal e na literatura brasileira.

Referências Bibliográficas

Versões de *Alice no País das Maravilhas*

CARROL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland**. Londres: Penguin Books, 2006.

_____. **Aventuras de Alice no país das maravilhas**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980

_____. **Alice no país das maravilhas**. Trad.: Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Alice no país das maravilhas**. Trad.: Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

_____. **Alice no país das maravilhas: uma história de Lewis Carroll contada por Ruy Castro**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006.

Obras teóricas

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 27-28.

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

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento – leituras e releituras. In: **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 1996.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASSNET-McGUIRE, Susan. **Translation studies**. Londres e Nova York: Methuen & Co., 1978.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.

_____. The Task of the Translator. In: BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. **Theories of translation**: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. **Theories of translation**: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

CADERMATORI, Lígia. **O que é literatura infantil?**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama de Finnegans Wake**. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1962.

_____. **Traduzir & trovar**. São Paulo: Papyrus, 1968.

- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). In: _____. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____, Haroldo de. Da tradução como criação e crítica. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTRO, Ruy e outros. **10 livros que abalaram meu mundo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise** (Das origens orientais ao Brasil de hoje). Quiron: São Paulo/Brasília, 1981.
- _____. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira – séculos XIX e XX**. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. **Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indo européias ao Brasil contemporâneo**. São Paulo: Ática, 1991.
- DAVIS, John. OVENDEN, Graham. **The illustrators of Alice in Wonderland**. Londres; Nova York: Academy; St Martin's, 1972.
- GAMBIER, Yves. **Adaptation: une ambigüité à interroger**. Meta, Montreal, v. 37, n. 3, p. 421-425, set., 1992.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.
- GARDNER, Martin. Introdução à primeira edição. In: CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

- HELD, Jacqueline. **Imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.
- JAKOBSON, Roman. **Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal**. Cidade do México: Fondo de cultura Econômica, 1992.
- _____. **Lingüística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. On Linguistics Aspects of Translation. In: BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. **Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOHNSON, M.A. **Translation and adaptation**. Meta, Montréal, v. 29, n. 4, p. 421-5, 1984.
- KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.
- KOMISSAROV, V. N. **Assumed translation: continuing the discussion**. Target, v. 8, n. 2, p. 365-74, 1996.
- LAGES, Susana Kampf. **Water Benjamin – Tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Introdução. In: CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Summus, 1980.
- LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.
- _____; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira – História e histórias**. São Paulo: Ática, 1993.

- MACHADO, Ana Maria. Disponível em <http://www.anamariamachado.com/obra>. Acesso em: outubro, 2007.
- MÁXIMO, Gustavo. **Duas personagens em uma Emília nas traduções de Monteiro Lobato**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil**. 1994. Dissertação (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.
- MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORAES, V. A casa. In: MORAES, V. **A Arca de Noé**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p.74.
- NÖTH, Winfried. As aventuras de Alice no país da semiose. In: _____. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Anablume, 1995.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática/Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- PALO, Maria José. A consciência de um processo: a prática semiótica do sentido: Uma aventura com Ali(se)ce no país das imagens. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; SANTAELLA, Lucia (org.). **Semiótica da literatura**. São Paulo: Educ, 1987.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. Oliveira. **Literatura infantil – voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.

- PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. Translation: Literature and Letters. In: BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer. **Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitari, 2006.
- PULIDO-CORREA, Martha. **A Question On Translation**. In: Meta, vol. XXXVII, p. 3-4. Journal des Traducteurs de l'Université de Montréal: Montreal, 1992.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Unesp, 2000.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **O discurso sobre a adaptação**: da fidelidade à ética. Estudos Lingüísticos, São Carlos, v. 34, p. 899-904, 2005.
- RÓNAI, Paulo. **Babel e antibabel**: ou os problemas das línguas universais. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **A linguagem liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVEIRA, Brenno. **A arte de traduzir**. São Paulo: Melhoramentos/Unesp, 2004.

SMULLYAN, Raymond M. **Alice no país dos enigmas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SOUTHEY, Robert. **The Old Man's Comforts and How He Gained Them**. Westbury, 1799. Disponível em: <http://www.poetsgraves.co.uk>. Acesso em: jan., 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Bauru: Edusc, 2000.

WESTPHALEN, Flávia et al. **Os tradutores de Alice e seus propósitos**. 2001. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

YAGUELLO, Marina. **Alice no país da linguagem**. Lisboa: Estampa, 1991.

Obras de referência

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MICHAELIS: Moderno dicionário inglês-português português-inglês. São Paulo: Melhoramentos, 2000.

OXFORD: Advanced Learner's Dictionary. London: Oxford University Press, 1999.

APÊNDICE

Proposta de tradução

Gostaria de sugerir a tradução de um trecho de *Alice no País das Maravilhas*, como forma de exercitar o que foi estudado em teoria.

O trecho escolhido é o meu preferido: o diálogo entre Alice e a Lagarta após Alice ter recitado sua versão de “You are old, Father William”. Explico, também, algumas decisões.

A passagem original:

“This is not said right,” said the Caterpillar.
 “Not *quite* right, I’m afraid,” said Alice, timidly: “some of the words have got altered.”
 “It’s wrong from beginning to end,” said the Caterpillar, decidedly; and there was silence for some minutes.
 The Caterpillar was the first to speak.
 “What size do you want to be” it asked.
 “Oh, I’m not particular as to size,” Alice hastily replied; “only one doesn’t like changing so often, you know.”
 “I *don’t* know,” said the Caterpillar.
 Alice said nothing; she had never been so much contradicted in all her life before, and she felt that she was losing her temper.
 “Are you content now?” said the Caterpillar.
 “Well, I should be a little larger, Sir, if you wouldn’t mind,” said Alice: “three inches is such a wretched height to be.”
 “It is a very good height indeed!” said the Caterpillar angrily, rearing itself upright as it spoke (it was exactly three inches high).
 “But I’m not used to it!” pleaded poor Alice in a piteous tone. And she thought to herself “I wish the creatures wouldn’t be so easily offended!”
 “You’ll get used to it in time,” said the Caterpillar; and it put the hookah into its mouth, and began smoking again.
 This time Alice waited patiently until it chose to speak again. In a minute or two the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and yawned once or twice, and shook itself. Then it got down off the mushroom, and crawled away into the grass, merely remarking, as it went, “One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter.”
 “One side of *what*? The other side of *what*?” thought Alice to herself.
 “Of the mushroom,” said the Caterpillar, just as if she asked it aloud; and in another moment it was out of sight.
 Alice remained looking thoughtfully at the mushroom for a minute, trying to make out which were the two sides of it; and, as it was

perfectly round, she found this a very difficult question. However, at last she stretched her arms round it as far as they would GO, and broke off a bit of the edge with each hand.

“And now which is which?” she said to herself, and nibbled a little of the right-hand bit to try the effect. The next moment she felt a violent blow underneath her chin: it had struck her foot!

She was good deal frightened by this very sudden change, but she felt that there was no time to be lost, as she was shrinking rapidly: so she set to work at once to eat some of the other bit. Her chin was pressed so closely against her foot, that there was hardly room to open her mouth; but she did at last, and managed to swallow a morsel of the left-hand bit.

(CARROLL, 2006, p. 49-50).

Minha versão (marcas para comentar):

“Não está certo”, disse a Lagarta.

“Não muito certo, temo eu”, disse Alice, timidamente: “algumas das palavras foram alteradas”.

“Está errado do começo ao fim”, disse a Lagarta, decididamente; e houve silêncio por alguns minutos.

A Lagarta foi a primeira a falar.

“De que tamanho você quer ser?”, perguntou.

“Ah, não sou exigente em relação a tamanhos”, Alice respondeu apressadamente; “é que uma pessoa não gosta de ficar mudando com tanta frequência, você sabe”.

“Eu não sei”, disse a Lagarta.

Alice não disse nada; ela nunca havia sido tão confrontada em sua vida antes, e sentiu que estava perdendo a paciência **(1)**.

“Está satisfeita agora?”, indagou a Lagarta.

“Bem, eu gostaria de ficar um pouco maior, Senhor Lagarta **(2)**, se não se importar”, disse Alice: “três polegadas **(3)** é uma altura desprezível para se ter”.

“É uma altura muito boa, na verdade!”, disse a Lagarta de forma zangada, erguendo-se retinho sobre as patas traseiras enquanto falava (tinha exatamente três polegadas de altura).

“Mas eu não estou acostumada a essa altura!”, defendeu-se Alice em tom comovente. E pensou consigo mesma: “Gostaria que as criaturas não se ofendessem tão facilmente!”.

“Você vai se acostumar com o tempo”, disse a Lagarta; e colocou o narguilé na boca e começou a fumar novamente.

Desta vez, Alice esperou pacientemente até que a criatura resolvesse falar de novo. Depois de um ou dois minutos a Lagarta tirou o narguilé da boca, bocejou uma ou duas vezes, e chacoalhou-se. Daí desceu do cogumelo e foi se rastejando pela grama, apenas observando, enquanto ia, “Um lado a fará crescer, e o outro lado a fará diminuir”.

“Um lado de quê? Outro lado de quê?”, pensou Alice consigo.

“Do cogumelo”, disse a Lagarta, como se ela tivesse dito em voz alta; e no momento seguinte havia sumido de vista.

Alice permaneceu olhando pensativamente para o cogumelo por um minuto, tentando descobrir quais eram os dois lados dele; e, como era perfeitamente circular, ela achou que essa era uma questão muito difícil. Apesar disso, ela finalmente esticou seus braços em torno dele até o máximo que conseguiam chegar e quebrou um pedacinho da beirada com cada mão.

“E qual é qual?”, disse para si mesma e beliscou um pouquinho do da mão direita para testar o efeito. No momento seguinte ela sentiu um impacto violento sob seu queixo: ele bateu no seu pé!

Ela estava bem assustada devido a essa mudança repentina, mas sentiu que não tinha tempo a perder, porque estava encolhendo rapidamente: pôs-se a trabalhar na mesma hora para conseguir comer um pouco do outro pedaço. O queixo dela estava tão pressionado contra seu pé, que mal havia espaço para abrir a boca; mas ela finalmente engoliu uma lasca do pedaço da mão esquerda.

(1) Na falta de tradução exata para “losing her temper”, optei por uma expressão brasileira comum e que expressa sentido similar.

(2) No original, Alice dirige-se à Lagarta como “Sir”. Como o gênero em língua inglesa não é indicado pelo artigo (“the Caterpillar”), sabe-se que a Lagarta parece pertencer, para Alice, ao sexo masculino, por isso a escolha do pronome de tratamento. Considero interessante criar uma ambigüidade, pois, embora em português seja “a” Lagarta, não necessariamente deve se tratar de uma fêmea.

(3) Explicaria em uma nota de rodapé que a polegada equivale a 2,54 cm.