

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Liziane Kugland de Souza

**Tradução de nomes próprios em *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll:
influências na narrativa e no público-alvo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras

Orientador: Prof. Dr. Ian Alexander

Porto Alegre, julho de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Jorge pela confiança, generosidade e entusiasmo na parceria que levou a este trabalho.

Ao Professor Ian Alexander por sua calma, seriedade e bom humor, que tornaram o processo tranquilo e prazeroso.

Aos queridos professores do curso de Letras, que deixo de nomear para não arriscar uma injustiça, e que contribuíram para que estes anos sejam candidatos a melhores da vida.

À minha família, aos colegas, alunos e amigos que acharam uma boa ideia eu voltar para a universidade.

Ao Edu.

“You may call it nonsense if you like, but I’ve heard nonsense compared with which that would be as sensible as a dictionary.”

Lewis Carroll

RESUMO

O presente estudo compara nove traduções para a língua portuguesa de *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, de Lewis Carroll – inclusive a desta autora, em parceria com Jorge Furtado (2012) –, com foco na abordagem dos seguintes nomes próprios, significativos para a compreensão da narrativa: Humpty Dumpty, Tweedledee, Tweedledum, Lion, Unicorn, Haigha e Hatta, além das cores que designam as peças do jogo de xadrez. São discutidos o estilo do autor e a recepção da obra traduzida para diferentes públicos; e são descritos nosso processo de tradução, critérios para as decisões e seu reflexo no resultado final, bem como as escolhas dos demais autores e seus efeitos conforme o público receptor, se adulto ou infantil. Durante essa análise, procura-se demonstrar que as decisões sobre os nomes próprios alteram a leitura da obra, abrindo diferentes possibilidades de interpretação, ora mantendo-a como conto infantil, ora tornando-a objeto de estudo para adultos e, em alguns casos, ocultando o estilo de Carroll e dificultando sua compreensão.

Palavras-chave: Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, tradução, nomes próprios, Estética da Recepção, Hans-Robert Jauss.

ABSTRACT

This study compares nine translations into Portuguese of *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, by Lewis Carroll – including mine with Jorge Furtado (2012) – focusing on the different approaches of the following proper names, which are significant to understand the narrative: Humpty Dumpty, Tweedledee and Tweedledum, the Lion and the Unicorn, Haigha and Hatta, and also the colors that denominate the chess pieces. It discusses the Carrollian style and the reception of his work translated for different audiences; and it describes our translation process, criteria for the decisions and their reflection on the final result, as well as the choices of the other translators and their effects according to the public – adults or children. We intend to demonstrate that the decisions about the proper names affect the reading of the work, opening diverse possibilities of interpretation, either maintaining it as a children's tale, or turning it into an object of study for adults, or, in some cases, concealing the style of Carroll and hampering its comprehension.

Keywords: Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, translation, proper names Reception Aesthetics, Hans-Robert Jauss.

SUMÁRIO

1	Introdução	7
2	Lewis Carroll: lógica e linguagem	9
2.1	As Alices: Wonderland e Looking-Glass	9
2.2	Os sentidos em Lewis Carroll: <i>nonsense</i> ou absurdo	10
2.3	Aleatoriedade: substantivos comuns e nomes próprios	14
3	Recepção e Tradução	18
3.1	Relações entre público receptor e escolhas de tradução	18
3.2	Os tradutores e seus públicos	22
3.2.1	Público adulto	23
A	Maria Luiza X. de A. Borges	23
B	Sebastião Uchoa Leite	24
3.2.2	Público adulto e infantil	25
A	William Lagos	25
B	Vera Azancot	25
3.2.3	Público infantil	26
A	Índigo	26
B	Primavera das Neves	27
C	Monteiro Lobato	27
D	Maria Thereza da Cunha de Giacomo	28
E	Jorge Furtado e Liziane Kugland	29
	Tabela: Tradutores e escolhas de tradução	30
4	Os personagens	32
4.1	As peças do jogo de xadrez: cores	32
4.2	Humpty Dumpty	34
4.3	Tweedledum e Tweedledee	41
4.4	O Leão e o Unicórnio	53
4.5	Haigha e Hatta	59
5	Considerações finais	69
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
	ANEXO 1: Humpty Dumpty	77
	ANEXO 2: Tweedledum e Tweedledee	83
	ANEXO 3: O Leão e o Unicórnio	91
	ANEXO 4: Haigha e Hatta	94

1 Introdução

Este estudo comparativo parte da experiência traduzindo, com Jorge Furtado, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (*Alice através do espelho – e o que ela encontrou do outro lado*, 2012), de Lewis Carroll. Uma vez que entendemos o original como um livro para crianças, foi nossa intenção realizar uma tradução que se dirigisse ao mesmo público, e que, tanto quanto possível, proporcionasse a crianças leitoras da língua portuguesa de nossa época uma experiência semelhante à que tiveram as crianças leitoras de língua inglesa do final do século 19.

Durante o processo de tradução, em pesquisa informal entre leitores próximos, crianças e adultos, confirmamos nossas memórias de leitores infantis de traduções, de que *Through the Looking-Glass*, mais do que *Alice's Adventures in Wonderland*, era tido como “difícil”, “estranho” e “sombrio”, entre outros adjetivos que o distanciavam do público infantil. Ainda que tal percepção pudesse permanecer na leitura da obra original, seria agravada nas traduções, o que atribuímos ao grande número de passagens poéticas, com métrica, rimas e aliteraões, e de diversas ocorrências de trocadilhos e outros jogos de palavras, que, muitas vezes negligenciados pelos tradutores, tornavam o humor do texto imperceptível e alguns trechos ininteligíveis, resultando, julgamos, nesse distanciamento. Apesar de conter momentos mais melancólicos e reflexivos, abordando, entre outros temas, a despedida da infância, a obra é também (e fundamentalmente) repleta de comicidade e de elementos que continuam a atrair o público infantil, desde que compreendidos, entre eles, alguns dos nomes próprios.

A opção por esse público levou-nos a traduzir os nomes próprios Humpty Dumpty, Tweedledum e Tweedledee, Haigha e Hattha, a substituir os personagens Leão e Unicórnio (Lion, Unicorn) por o Cravo e a Rosa, e as peças vermelhas do jogo de xadrez por pretas. Os nomes desses personagens, tanto por suas origens anteriores a esse livro, quanto por outras implicações na narrativa, aqui discutidas, carregam significados que precisam ser esclarecidos para o leitor, a fim de não comprometer o entendimento e fruição do estilo do autor e da obra. Alguns tradutores, escrevendo para público adulto ou infantil, mantiveram os nomes originais; outros os substituíram, com ou sem o recurso de informações adjacentes ao texto, em prefácio ou notas de rodapé.

Aqui serão descritos e analisados o estilo de Carroll, as nossas soluções e as de outros oito tradutores para esses nomes próprios, seu impacto em aproximações e afastamentos do texto de partida, e também nas possibilidades de recepção da obra conforme a faixa etária.

2 Lewis Carroll: lógica e linguagem

2.1 As Alices: Wonderland e Looking-Glass

Segundo a versão consagrada, no dia 4 de julho de 1862, Charles Lutwidge Dodgson, amigo da família de Henry Liddell¹, levou as três filhas deste, Lorina, Alice e Edith (de 13, 10 e 8 anos de idade) para um passeio de barco. Alice teria pedido a Dodgson que inventasse uma história, o que ele fez, batizando a heroína com seu nome e trazendo várias passagens e personagens da vida das meninas para o conto. Depois, ele escreveu à mão e ilustrou a história, que intitulou inicialmente *Alice's Adventures Under Ground* e deu de presente a Alice em 1864. Um ano mais tarde, com capítulos acrescentados e com o título *Alice's Adventures in Wonderland*, foi publicado na forma hoje conhecida, com as ilustrações refeitas por John Tenniel² (GARDNER, In: CARROLL, 2000, p. 7 – 9). O livro trata de um sonho, que começa com a menina seguindo um coelho que entra em um buraco na terra e a leva a *Wonderland*, lugar onde passa por situações curiosas e, por vezes, confusas e aflitivas. Lá, interage com animais falantes (entre eles, uma lagarta, um dodô e uma tartaruga) e com cartas de baralho humanizadas, enquanto muda de tamanho várias vezes, de acordo com o que come ou bebe. Ao final, desperta e percebe que elementos do ambiente a seu redor estavam presentes no sonho, modificados, como costuma ocorrer em sonhos.

Through the Looking-Glass, and what Alice found there, escrito seis anos depois, narra outro sonho de Alice, em que viaja a outro universo imaginário, igualmente composto de personagens e elementos que se relacionam com sua vida real. Alice Liddell já é uma adolescente de quase dezoito anos, portanto a obra, que é também dedicada a ela, apesar de preservar os elementos infantis de *Wonderland*, também trata do final da infância e apresenta passagens mais reflexivas e, conforme a percepção de muitos leitores, sombrias e melancólicas. Em um possível contraste entre infância e vida adulta, a história anterior passa-se em um dia de verão, após Alice adormecer à beira de um lago; e esta acontece no inverno, com Alice

¹ Henry Liddell (1811 – 1898): Deão da faculdade de Christ Church, e diretor da Westminster School, ambas instituições onde Carroll lecionou. (Fonte: *site* da Princeton University. Disponível em < http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Henry_ll.html>. Acesso em 12 jun 2012

² Sir John Tenniel (1820 - 1914): Ilustrador e cartunista político para a revista 'Punch', ilustrou ambos os livros de *Alice*. Fonte: *site* Lenny's *Alice in Wonderland*. Disponível em < <http://www.alice-in-wonderland.net/alice1f.html>>. Acesso em 12 maio 2013)

adormecendo em uma poltrona, protegida da neve. Enquanto no País das Maravilhas, a menina interage com cartas de baralho e sua Rainha de Copas ameaçadora, no outro lado do Espelho³, interage com peças do jogo de xadrez e Rainhas mais cômicas do que assustadoras. Aqui, a menina deverá atravessar um tabuleiro de xadrez gigante, partindo como um peão e tornando-se uma rainha ao atingir a outra extremidade.

Além das peças do jogo, Alice encontra-se com diversos seres, todos falantes e com nomes próprios – flores, insetos e outros animais, reais ou imaginários, personagens de cantigas infantis e até comidas. Alguns desses nomes são originalmente nomes próprios (Alice, Dinah); outros são substantivos comuns que designam uma flor ou animal, por exemplo, transformados em nomes próprios apenas pela inicial maiúscula (*the Sheep/* a Ovelha, *the Daisy/*a Margarida); e outros, ainda, são nomes próprios, dicionarizados também como substantivos comuns (Humpty Dumpty, Tweedledee e Tweedledum). Nenhum deles pode ser considerado aleatório e alguns – especialmente, Humpty Dumpty, Tweedledee e Tweedledum, Lion, Unicorn, Haigha e Hatta – carregam significados que influenciam na narrativa de diversas maneiras, as quais são discutidas nesta monografia.

2.2 Os sentidos em Lewis Carroll: *nonsense* ou absurdo

Dodgson, mais conhecido por seu pseudônimo Lewis Carroll, foi professor de crianças e adolescentes por mais de vinte e cinco anos. Autor de livros de matemática e lógica – dentre eles *The Game of Logic* (1886), escrito para ser usado com seus alunos – e interessado nas ligações entre matemática e linguagem, passou para sua ficção traços dessa experiência. *The Game of Logic* (O Jogo da Lógica) é um livro em formato de jogo – que acompanha diagramas onde o leitor/jogador decifra enigmas lógicos, descobrindo falácias ao representar proposições e operar silogismos – e apresenta semelhanças com sua literatura infantil, como o humor dito *nonsense*, e os jogos de palavras, envolvendo animais, doces e personagens conhecidos de seus leitores e alunos. Em sua obra de ficção para crianças, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1871) são considerados exemplos de seu tipo particular de *nonsense*, palavra que tem como uma de suas definições a

³ Para fins de clareza, e considerando as diversas traduções para os títulos das duas obras, de agora em diante, neste trabalho, os ambientes de cada uma serão referidos como o País das Maravilhas e o Espelho.

“ausência de sentidos”, a qual não se encaixa no universo desse autor, permeado por indagações sobre a linguagem e seus sentidos.

O conceito de *nonsense* é variável e não há limites definitivos entre o que seria literatura/humor *nonsense* e o que seria absurdista, e qual deles definiria Carroll. Elizabeth Sewell considera o *nonsense* “uma coleção de palavras e de eventos que, combinados, não se encaixam em um sistema reconhecido” (SEWELL, 1973, apud UCHOA LEITE In: CARROLL, 1980, p. 20), o que poderia definir o estilo carrolliano, se considerarmos suas palavras-valise, por exemplo, derivadas da combinação de uma ou mais palavras, originando novas formas e significados. As palavras-valise não se encaixam no sistema linguístico de Alice, mas as palavras que as compõem, sim. Para Humpty Dumpty, personagem daquele universo, que conhece seus significados, elas não são consideradas *nonsense* e, uma vez que as palavras que as compõem fazem parte tanto de seu sistema linguístico quanto do de Alice (ou de seu leitor), ele é capaz de “traduzi-las”, relacionando os dois sistemas, o que leva à definição de Michael Holquist.

Holquist vê o *nonsense* como um campo fechado da linguagem, um sistema próprio, no qual os significados das palavras são obtidos através de relações de divergência de um sistema linguístico existente, ou seja, contrastando duas ordens. Assim, o *nonsense*, que trata de valores lógicos, difere do absurdo por este lidar com ordem e desordem para dali extrair um significado, enquanto aquele lida apenas com a ordem (HOLQUIST, 1969, p. 150 apud UCHOA LEITE In: CARROLL, 1980, p. 21). Conforme esta definição, Carroll seria um escritor de *nonsense*, uma vez que trata de valores lógicos e contrasta ordens diversas e não ordem e desordem. Na abordagem de Holquist, quanto mais hermético um texto, mais *nonsense*, o que tornaria as *Alices* menos exemplares de humor *nonsense* do que outra obra de Carroll, *The Hunting of the Snark* (HOLQUIST apud Tigges, 1988, p. 23).

De acordo com Jacqueline Flescher, *nonsense* “leva o carimbo do paradoxo” e “uma definição adequada precisa abarcar tanto linguagem quanto referência, tanto ordem quanto desordem”⁴ (FLESCHER, 1969/70 apud Tigges, 1988, p. 23). Por essa definição, no universo *nonsense*, a força dos sentidos é reduzida ao mínimo, e, em um diálogo *nonsense*, nunca se desenvolve um argumento, não há conclusões, porque os

⁴ “Nonsense bears the stamp of paradox”; “an appropriate definition must embrace both language and reference, order and disorder.” (tradução nossa)

sentidos estão constantemente sendo modificados e cada interlocutor interpreta-os à sua maneira. Há um princípio de desvio a guiar tais conversações, e os trocadilhos são uma forma de desviar-se dos sentidos (*ibid.*, p. 23–24). Em termos gerais, é o que se verifica em Carroll, e, especificamente, em *Through the Looking-Glass*, com sua série de conversas inconclusas pela dificuldade de entendimento entre os falantes. Contudo, verifica-se mais uma ampliação de possibilidades de sentidos do que sua ausência; o que deixa de fazer sentido em um sistema pode fazer perfeito sentido em outro, como é o caso dos dois lados do Espelho. Sentidos são construídos através do uso da língua, e isso é o que ocorre no embate entre Alice e os habitantes do Espelho, que, mesmo com dificuldades, conseguem se comunicar.

Segundo Peter Heath, Carroll evita a ausência de sentidos ao discutir sobre eles e sobre a própria ausência nas histórias de Alice, livros racionais, cujas brincadeiras são governadas por uma atenção aos princípios lógicos e por um raciocínio sobre questões filosóficas abstratas (HEATH, 1974, p. 98). Sem dúvida, há uma atenção a princípios lógicos – por todo o livro e, como veremos, concentradamente no capítulo sobre Humpty Dumpty – e, nas duas histórias de Alice, observa-se contrastes entre dois sistemas de ordem, mais do que entre ordem e desordem, se comparados os mundos de sonho do Espelho ou do País das Maravilhas com o “mundo real” de Alice ou do leitor. O contraste entre esses dois sistemas manifesta-se por divergências de pensamento e de linguagem e, considere-se *nonsense* ou absurdo, a obra de Carroll possui um tipo específico de humor, guiado por sua curiosidade a respeito do funcionamento da língua, curiosidade evidenciada no texto, quando, por exemplo, os sentidos múltiplos de uma palavra dificultam a comunicação entre Alice e outros personagens, levando-os a discutir sobre sentidos para viabilizar o entendimento.

Apesar de as duas histórias de Alice narrarem sonhos dos quais ela desperta no final, não são sonhos convencionais. Eles apresentam algumas características comuns aos sonhos: incorporam elementos de realidade, alterando-os (tempo, espaço, objetos, pessoas); organizam-se através da memória, quando o sonhador tenta contá-lo, mas não deixam de ser sonhos organizados, com acontecimentos interligados e sentidos que obedecem a uma lógica própria. Alice não é uma sonhadora passiva: é ela que dá fim aos dois sonhos, exercendo autoridade sobre as Rainhas; antes de atravessar o Espelho, imagina a lógica do outro lado; em sua viagem pelo tabuleiro de xadrez, surpreende-se com as regras dos contrários e as questiona, tentando entendê-las; o

próprio sonho é posto em discussão, quando os irmãos Tweedle dizem à menina que ela só existe dentro do sonho do Rei; e, após despertar, Alice conta o sonho para suas gatas e questiona quem havia sonhado.

Alice confronta a realidade do sonho com a sua, tenta entender as regras e os raciocínios, e, por vezes, os julga “*nonsense*”. Para a Rainha, entretanto, que faz parte daquele universo e vive por suas leis, “tem mais sentidos que um dicionário” (CARROLL, 2012, p. 39). Essa afirmação pode ser feita sobre a própria narrativa: para quem domina o código, faz sentido, ou muitos sentidos. Largamente, é uma narrativa que envolve e discute sentidos, especialmente os sentidos da linguagem: desde as palavras ao contrário do *Jabberwocky* lido no espelho, e as explicações posteriores de Humpty Dumpty para as palavras-valise que compõem o poema; a primeira sílaba da palavra *better* (melhor) alongada até transformar-se em um balido (Beee/ Meee), acompanhando a transformação da Rainha Branca em Ovelha (CARROLL, 2000, p. 200); ou os nomes dos Insetos do Espelho, que guardam referência com os do mundo real, relacionados à sua forma e hábitos alimentares (*ibid.*, p. 173 – 175). Como diz o Guarda do trem, “*Language is worth a thousand pounds a word!*”⁵ (*ibid.*, p. 170).

A protagonista passa pelo constante desafio de extrair sentidos do conflito entre seu mundo conhecido e os mundos de sonho, com sua lógica e sentidos próprios. Antes de atravessar o Espelho, indaga-se sobre algumas das regras daquele mundo: os livros com palavras ao contrário ou o leite que talvez não fosse bom para beber; (*ibid.*, p. 142); do outro lado, espanta-se com a ordem dos eventos – a lembrança do que ainda não aconteceu (*ibid.*, p. 196), o dedo ferido antes de ser picado (*ibid.*, p. 198), o bolo que deve ser servido antes de ser cortado (*ibid.*, p. 231) – e outras maneiras de pensar, como o biscoito para matar a sede (*ibid.*, p. 163). Ainda que esses eventos surpreendam, são compreensíveis, porque seus significados provêm da divergência do mundo real de Alice, funcionando de maneira especular. Portanto, chame-se de absurdo ou *nonsense*, não se trata de ausência de sentidos, mas de sentidos diversos, que seguem uma lógica de oposição a um código conhecido; alguns mais ocultos, outros mais explícitos, todos detectáveis, por Alice e pelo leitor.

⁵ Literalmente: “a linguagem vale mil libras por palavra!” (Tradução nossa)

2.3 Aleatoriedade: substantivos comuns e nomes próprios

A interação entre indivíduos pertencentes a sistemas linguísticos desiguais produz reflexões sobre seus modos de pensar e falar, o que torna a obra atraente para leitores interessados em estudar pensamento e língua, entre outros aspectos nela abordados (históricos, culturais, filosóficos e da vida pessoal do autor, de Alice e da família Liddell), sem excluir o leitor infantil, seu público original. Ainda hoje, a criança pode encontrar elementos na obra que apelam a sua curiosidade pela linguagem, por sua lógica e pelo humor que seus significados podem gerar, seja em forma de charadas, trocadilhos, de mal-entendidos ou de poesia e música.

Carroll costumava inventar quebra-cabeças com palavras, como seus *doublets*, em que duas palavras com o mesmo número de letras deveriam ser ligadas pela interposição de outras palavras, modificando-se apenas uma letra em cada uma delas. Em um deles, por exemplo, a palavra *head* (cabeça) deveria ser transformada em *tail* (rabo) através das palavras *heal*, *teal*, *tell*, e *tall*. Também escrevia cartas enigmáticas (em que palavras são substituídas por desenhos) e cartas para ser lidas no espelho por suas amigas meninas, além de poemas que continham acrósticos com seus nomes (UCHOA LEITE In: CARROLL, 1980, p. 259 – 271), compartilhando com elas seu fascínio pela linguagem.

Uma das brincadeiras lógico-semânticas de Carroll em *Through the Looking-Glass* envolve a arbitrariedade do signo: conceito fundamental da linguística estruturalista de Ferdinand de Saussure (SAUSSURE, 2006), que trata da relação imotivada entre uma palavra e o que ela designa, o que evidencia-se, por exemplo, pelas palavras em línguas diversas que nomeiam o mesmo objeto, ou pela multiplicidade de sentidos que a mesma palavra pode transmitir. Por esse conceito, demonstra-se que as palavras são convenções e não há ligação natural entre elas e o objeto, sentimento, ou o que quer que nomeiem, sendo seus significados estabelecidos através do uso por falantes em um determinado contexto. Em vários momentos da narrativa carrolliana, os significados de uma palavra são questionados e escapam aos falantes, que são incapazes de comunicar uma ideia usando apenas o sentido que têm em mente e não podem evitar que sua intenção seja interpretada erroneamente por seu interlocutor, o qual pode entender outros sentidos da mesma palavra. Isso acontece também por causa da arbitrariedade dos significados, o que torna o uso das palavras

uma espécie de jogo, em que as regras não são totalmente claras e devem ser construídas durante a partida, isto é, durante a conversação.

Nomes próprios não são tão arbitrários, e sua escolha obedecerá a alguns critérios dos pais ou padrinhos, seja homenageando alguém, ou decidindo-se por um nome em moda, que confira prestígio ou apenas soe agradavelmente. Steven Pinker, em *The Stuff of Thought*, observa que nomear um ser vivo é uma oportunidade rara de decidir sobre como algo no mundo será conhecido. As escolhas poderão carregar significados propositais em maior ou menor grau, embora o nomeado, um ser em formação e ainda desconhecido, poderá ou não vir a “combinar com seu nome”⁶ (PINKER, 2007, p. 279). Na ficção, os critérios para a escolha de nomes são ainda menos aleatórios. Quando um autor decide o nome que um personagem vai ter, ele terá um esboço mental de sua personalidade e isso virá a influenciar na escolha do nome que dará a ele. David Lodge pondera que ninguém pensaria que uma pessoa da vida real chamada Shepherd (pastor de ovelhas) teria necessariamente tal profissão; porém, se ela for um personagem, tal idéia poderia passar pela cabeça do leitor (LODGE, 1992, p. 36). Quando o texto é recriado em outra língua, os nomes nem sempre podem permanecer no original.

Nomes próprios estrangeiros não necessariamente causarão estranheza, pois em um ambiente de falantes de língua portuguesa, podem-se encontrar nomes de origens diversas. Entretanto, se os nomes trazem significados relevantes para o entendimento da obra, é fundamental que esses sejam conhecidos pelo leitor, o que pode ser feito através de sua tradução ou por esclarecimentos adjacentes. A escolha por traduzir ou não os nomes próprios de uma obra literária depende de fatores diversos, inclusive do gênero da obra e de seus possíveis receptores. Millôr Fernandes, traduzindo *The Taming of the Shrew (A Megera Domada)*, declara em suas notas arrepende-se de sua primeira opção de manter no original, na primeira edição, de 1963, os nomes dos cães Clowder, Merriman, Silver e Belman, e que tornara-se “a favor de traduzir tudo” (FERNANDES In: SHAKESPEARE, 1994, p. 132). Tratando-se de uma peça teatral, traduzida não apenas para ser lida, mas também para possivelmente ser representada e assistida, notas explicativas não funcionariam para esclarecer significados dos nomes para platéias falantes de

⁶ Tradução nossa

português. Para tal público, a elocução do texto também deve ser considerada, para que seja clara e consistente com o texto poético original.

Lida-se ainda com um fator mais subjetivo, que é o risco de um nome, em sua nova versão, passar a soar desagradavelmente, ou criar palavras de significado ofensivo, ou simplesmente parecer artificial, não soar como um nome próprio. Para o público infantil, a possibilidade de ser lido em voz alta e a compreensão do significado são igualmente importantes. Eduardo San Martin, organizador e tradutor da coleção de contos infanto-juvenis *Contos de Piratas*, decidiu manter os nomes de quase todos os personagens no original, quase todos baseados em pessoas reais, para que não fossem descaracterizados ou passassem a soar tolos e forçadamente literais. Por esse critério, manteve os nomes Sharkey (com alusão a *shark*/tubarão) e Ned Galloway (aludindo a *gallows*/forca e *way*/caminho), mas traduziu o apelido do pirata inglês Edward Teach, Black Beard, por Barba Negra, por ser um nome histórico consagrado pela literatura, cinema e outros meios, e por haver outros apelidos semelhantes no universo da língua portuguesa, como Barba Azul ou Barba Ruiva (SAN MARTIN In: CONAN DOYLE, 2011, p. 114 – 115).

Em *Through the Looking-Glass*, os nomes próprios não são arbitrários, a começar, como vimos, pelo nome da protagonista, que homenageia Alice Liddell. Os personagens analisados neste estudo relacionam-se a outros personagens, externos e anteriores à narrativa, e carregam significados com impacto no enredo: Humpty Dumpty, os irmãos Tweedle, *the Lion* e *the Unicorn* (o Leão e o Unicórnio) são originários de cantigas infantis populares entre os primeiros leitores da obra, sendo que os últimos são símbolos do Reino Unido; Haigha e Hatta são novas versões dos personagens de March Hare (a Lebre de Março) e Hatter (o Chapeleiro), ambos de *Alice's Adventures in Wonderland*. Se os personagens que lhes deram origem não forem conhecidos pelo leitor, as implicações da escolha de seus nomes podem resultar obscuras, parte da história deixará de ser compreendida, e o estilo do autor passará despercebido.

Humpty Dumpty, em especial, tem seu nome discutido explicitamente no texto, em uma passagem frequentemente lembrada em discussões sobre semântica, como, por exemplo, no capítulo intitulado “The Meanings of Language” de *An Introduction to Language* (FROMKIN; RODMAN; HYAMS, 2009). Naquele texto, nomes próprios são definidos como “atalhos da língua”, diferindo da maioria das palavras por “referirem-se a um objeto ou ente específico, mas que geralmente

possuem pouco significado ou sentido, além de seu poder de referência”⁷ – conceito de onde deriva-se “parte do humor no comentário de Humpty Dumpty sobre nomes significarem formas”⁸ (*ibid.*, p. 186 – 187). Para o personagem, seu nome significa a forma de seu corpo e, sendo assim, nomes em geral deveriam ter significados. De fato, seu nome alude à sua forma, criando-se um fator a ser considerado na tradução, uma vez que ele precisa ser entendido como significando tal forma, ou o diálogo, com seu papel de indagação linguística, resta incompreensível.

A seguir, serão discutidas as implicações na recepção desses nomes por leitores de diferentes faixas etárias afastados do texto de partida pelo tempo, pelo espaço, pela cultura e, principalmente, pela língua.

⁷ No original:

“Proper names are a language’s shortcuts”; “proper names are different from most words in the language in that they refer to a specific object or entity, but usually have little meaning, or sense, beyond the power of referral”.
(Tradução nossa)

⁸ No original:

“That’s part of the humor in Humpty Dumpty’s remark about names meaning shapes.” (Tradução nossa)

3 Recepção e Tradução

3.1 Relações entre público receptor e escolhas de tradução

Conforme a Estética da Recepção, que trata da recepção da obra e dos significados que emergem dessa relação da obra com o leitor (JAUSS, 1982), o leitor não recebe o significado pronto de uma obra. Os significados não estão imutavelmente contidos no texto, mas requerem interpretação, a qual dependerá de experiências e conhecimentos prévios, incluindo preconceitos, desconhecimentos e gostos pessoais, elementos ligados à cultura de cada leitor, os quais, por sua vez, relacionam-se a circunstâncias históricas, geográficas, temporais, e também pessoais. Esse conjunto ou sistema de fatores e referências formam o conceito do “horizonte de expectativas”, do qual dependerá a interação entre leitor e obra. Como esclarece Ligia Militz da Costa, trata-se de “comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência” (COSTA, 2001, p. 47). A obra renasce, ou rejuvenesce, a cada vez que é reinterpretada ao longo do tempo, renovando seus sentidos.

Mesmo leitores falantes de língua inglesa podem hoje ter dificuldades de entender algumas nuances da narrativa de Carroll, uma vez que a língua altera-se constantemente, adaptando-se a mudanças no ambiente dos falantes. Hábitos e objetos modificam-se, e algo corriqueiro e facilmente compreensível por Alice Liddell, suas irmãs, ou outras crianças inglesas de seu tempo, pode tornar-se inacessível para quem não pertence ao sistema cultural vitoriano. Para que a obra continue relevante, talvez necessite de adaptações ou esclarecimentos, que revelem o que foi ocultado pela passagem do tempo. Um leitor norte-americano do século 21, por exemplo, deve estar mais familiarizado com o Humpty Dumpty ou os irmãos Tweedle de Carroll do que com suas versões anteriores. Esse mesmo leitor provavelmente não reconhecerá as relações hierárquicas e as regras sociais do mundo vitoriano: por exemplo, as crianças não podendo falar antes que lhes seja dirigida a palavra; a presença de uma ama que é uma empregada na casa de Alice, mas a quem a menina precisa obedecer; ou a existência de criados diversos dos monarcas, cada um com sua função. Um leitor inglês de hoje também poderá observar dessemelhanças entre a monarquia de então e de hoje, quando reis, rainhas, príncipes e princesas são menos vistos como

autoridades do que como ídolos populares – com o fascínio que se dedica a personagens célebres do mundo do entretenimento.

Para qualquer leitor do presente, ainda há a importância que a obra adquiriu ao longo de sua trajetória, tendo sido relida de diversas formas pela literatura e por meios audiovisuais, como o cinema – em produções com atores ou em animações, muitas vezes com as duas histórias aglutinadas, alterando-se o enredo e as características dos personagens –, pelo teatro, pela dança, pela música, e também através de estudos acadêmicos, sob pontos de vista históricos, filosóficos, psicológicos, antropológicos e linguísticos, entre outros. Os personagens das *Alices* são recebidos em versões diversas e concomitantes, por vezes desconectados da obra que os gerou, em forma de brinquedos, roupas, material escolar e outros objetos, criando-se uma familiaridade com suas imagens independente da leitura da obra.

Se os horizontes de expectativa são pessoais, se toda obra é recriada a cada leitura, e mesmo receptores em língua inglesa a lerão através dos filtros de seu tempo e cultura, mais fatores de distanciamento surgirão quando tal obra for recebida através do filtro das traduções, tantos mais se estas forem diacrônicas e afastadas socioculturalmente do texto de partida. Como observa Martin Gardner em seu prefácio à edição anotada de *Alice*, “muitos personagens e episódios de *Alice* são resultados diretos de trocadilhos e outras piadas linguísticas, e teriam formas completamente diferentes se Carroll tivesse escrito, digamos, em francês” (GARDNER In: CARROLL, 2000. p. xv). A propósito, quando da primeira tradução francesa de *Alice's Adventure's in Wonderland* (1869), Carroll manifestou-se da seguinte maneira a seu tradutor Henri Bué:

O autor deseja expressar aqui o seu reconhecimento ao tradutor que substituiu por paródias de sua composição aquelas paródias de poemas da literatura inglesa que só fazem sentido para as crianças inglesas, e que soube nos restituir em trocadilhos franceses equivalentes aos trocadilhos em inglês, sem o que a tradução não seria possível⁹. (CARROLL, 1972, prefácio)

⁹ No original: "L'auteur désire exprimer ici sa reconnaissance envers le traducteur de ce qu'il a remplacé par des parodies de sa composition quelques parodies de morceaux de poésie anglais, qui n'avaient de valeur que pour des enfants anglais; et aussi, de ce qu'il a su donner en jeux de mots français les équivalents des jeux de mots anglais, dont la traduction n'était pas possible". (Tradução nossa)

A tarefa de traduzir as *Alices* envolve a recriação dos elementos linguísticos do texto original em um texto de língua e cultura diversas, mantendo, além dos eventos narrados na história, seu humor peculiar, permeado por inquietações com os sentidos da linguagem, e com o que pode haver de incômodo e de fascinante na tentativa de transmitir o pensamento através da linguagem. Para que os significados contidos nas diferentes camadas de um texto, e não apenas em sua superfície, cheguem a seus leitores e possam ser reconstruídos em uma língua e cultura diversas, há a intermediação do tradutor. Este terá a missão de recriar uma obra concebida em uma determinada língua, com seus aspectos sonoros e semânticos próprios, para um determinado público e contexto. Ao transpor esse conjunto complexo de variáveis para outro universo, nunca será possível ao tradutor ser inteiramente fiel ao texto de partida ou a seu autor, e terá de fazer escolhas que preservem o efeito do texto, o mais aproximadamente possível, na língua de chegada, deixando sempre que o leitor o complete. Umberto Eco, em seu livro apropriadamente intitulado *Quase a Mesma Coisa* (ECO, 2007)¹⁰, considera que

Traduzir significa sempre “cortar” algumas das conseqüências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir *nunca se diz exatamente a mesma coisa* A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis conseqüências ilativas que o termo sugere podemos cortar. Sem nunca estarmos seguros de que não perdemos uma reverberação ultravioleta, uma alusão infravermelha (*ibid.*, p.107).

Se nem o autor tem domínio sobre sua obra, a qual será reinterpretada ao ser lida, através de filtros sociais, geográficos e históricos, não pode ser pretensão do tradutor, que é também leitor e intérprete dessa obra, dominá-la. Isto não significa, contudo, que todo trabalho de tradução está condenado ao fracasso. O próprio Eco, escritor e tradutor, apesar de admitir a existência de “perdas irremediáveis” (*ibid.*, p.112), como em alguns trocadilhos, mostra-se otimista com as possibilidades de vencer a distância entre a origem e o destino, com o uso de reposições, compensações e reelaborações, pressupondo sempre o conhecimento profundo da língua original, da obra, de seu autor e seu contexto. Ele usa termos como “negociação” e “jogo”, cujos resultados variam e são muitas vezes incontroláveis:

¹⁰ *Dire quasi la stessa cosa*

Mas a negociação nem sempre é uma tratativa que distribui perdas e ganhos com equanimidade entre as partes em jogo. Também posso considerar satisfatória uma negociação em que concedi à contraparte mais do que ela me concedeu e contudo, considerando meu propósito inicial e sabendo que já parti em condições de nítida desvantagem, considerar-me igualmente satisfeito (*ibid.*, p.107).

Como sugere Tânia Franco Carvalhal, um texto traduzido é um novo texto, integrante de um novo sistema literário, com forma e dicção próprias, sem deixar de ser o texto anterior. O tradutor é também criador, mas não parte do zero nem possui liberdade ilimitada: seu trabalho é guiado pelo texto original, o “espelha constantemente” e “é uma das possíveis versões”, “uma das leituras possíveis” desse texto, “a realização de suas potencialidades” (CARVALHAL, 1993, p. 50 – 51). Na impossibilidade de uma reprodução idêntica ao texto-fonte, cada tradução concretiza uma dessas possibilidades, que já estão contidas no texto de partida, como se esperassem ser reveladas por leituras diversas.

Toda tradução passa pela leitura da obra. Nessa primeira recepção, já são selecionados elementos da narrativa, e valorizados alguns em detrimento de outros. Ao fazer a transposição dessa leitura para um novo sistema linguístico e cultural, novas seleções serão feitas, concretizando-se o conjunto de potencialidades da obra que, para aquele leitor/tradutor, representa o que julga essencial a ser preservado em sua recriação. O tradutor, em um primeiro momento, traduz para si mesmo, ele é seu próprio leitor. Considerando-se que a maioria dos escritores e tradutores é de adultos – e, idealmente, de leitores experimentados –, seu primeiro público é também adulto. As *Alices*, que iniciaram sua trajetória como obra infantil, e ainda conservam essa leitura entre suas possibilidades, tornaram-se de interesse de adultos e podem ser, como têm sido, traduzidas para esse público. Ao traduzir para crianças, o tradutor precisará buscar dentro de si aquele leitor que foi no passado e procurar ler a obra colocando-se no lugar de um receptor mais afastado pela barreira da idade.

Visto que a equivalência total é inalcançável, a tradução lida com aproximações e afastamentos do texto-fonte, selecionando aspectos que o tornem mais atraente para um ou outro público e, em qualquer dos casos, tornando-se outra obra sem deixar de ser a original. Como diz Carvalhal (*ibid.*, p. 51), trata-se menos de buscar identidade do que alteridades. Conforme apuração da Lewis Carroll Society do Brasil, há hoje aproximadamente 40 traduções de *Through the Looking Glass* para o

português brasileiro¹¹. O conjunto dessas traduções forma um panorama ainda em aberto de possíveis interpretações da obra. Cada tradutor, ao inserir a sua leitura do original nesse novo sistema literário, a amplia e enriquece, tanto quanto a obra enriquece o sistema que passa a integrar (*ibid.*, p. 52). Algumas dessas interpretações serão analisadas no próximo item, considerando-se os nomes próprios significativos da obra, com ênfase no público a que os diferentes autores se dirigem. Conforme o critério de tratar as traduções como diferentes autorias, os tradutores serão também denominados neste trabalho como “autores”.

Para fins deste estudo, procuramos selecionar obras que se destinassem a cada um dos públicos e também sem distinção de público, ou destinadas a ambos, e que abrangessem diferentes décadas, entre o século 20 e o 21. Entre aquelas para adultos, foram escolhidas uma que é a versão para língua portuguesa de uma obra anotada, de estudo, e uma de um tradutor consagrado das *Alices*, também acompanhada de informações, mas em forma de prólogo. Entre as para crianças (a maioria das edições disponíveis), além da nossa, foram selecionadas a primeira tradução das *Alices* para o português, que pode ter influenciado as subsequentes; duas traduções da década de 1960, as quais tomaram decisões diversas entre si sobre os nomes próprios, os trocadilhos e as ilustrações; e uma contemporânea à nossa, também com soluções diversas: enquanto a nossa é uma tradução integral, essa é uma adaptação resumida; enquanto optamos por traduzir quase todos os nomes próprios, essa os manteve no original. As duas traduções para ambos os públicos são uma portuguesa da década de 1970 e uma brasileira do século 21, para que fosse demonstradas suas características em comum, apesar da diferença de nacionalidade e época. Dessa forma, pretendemos reunir um conjunto representativo das traduções em língua portuguesa.

3.2 Os tradutores e seus públicos

As traduções selecionadas para análise são: duas voltadas a adultos, com texto integral e informação de apoio, em prefácio ou notas, e também as ilustrações originais; duas para ambos os públicos, com texto integral, apresentando, contudo,

¹¹ Dados do *Site Lewis Carroll Society do Brasil*, Blog *Collecting wonderlands*. Disponível em <[http://collectingwonderlands.blogspot.com.br/search/label/Looking Glass 1933 - 2012 %2F Edições Brasileiras](http://collectingwonderlands.blogspot.com.br/search/label/Looking%20Glass%201933-2012%20Edi%C3%A7%C3%B5es%20Brasileiras)>. Acesso em 20.06.13

elementos que apelam mais ao público adulto, como notas de rodapé esclarecendo escolhas de tradução ou contexto histórico, e mantendo as ilustrações originais de John Tenniel; cinco obras declarada ou evidentemente voltadas para crianças, a maioria apresentando elementos como o estilo infantil da apresentação gráfica, e o resumo ou adaptação do texto, emprego de vocabulário de conhecimento mais amplo, marcas de oralidade, e supressão ou ênfase de trechos para facilitar a leitura (Ver Tabela 1).

As traduções declaradamente dirigidas a ambos os públicos, compartilham quase todos os elementos daquelas para adultos, e, veremos ao longo da análise, que talvez não seja possível uma leitura sem discriminação por faixa etária, o que as qualificaria também para público adulto. A seguir, as traduções são descritas em linhas gerais e, logo depois, analisadas em grupos.

Tanto na tabela quanto ao longo do texto, a ordem das traduções vai do público adulto ao infantil e, dentro de cada categoria, das traduções com mais elementos ditos adultos (como mais informações adjacentes e mais nomes próprios mantidos no original) às com mais elementos infantis (menos informações adjacentes e mais nome próprios traduzidos), a nossa (Furtado/Kugland) sendo a última – por estar entre as mais infantis e por ser possível discutir o processo e a razão de escolhas de tradução.

3. 2. 1 Público adulto:

A Maria Luiza X. de A. Borges (2002)

Tradução integral das duas histórias de Alice, incluindo todas as notas marginais, da edição anotada de *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and what Alice found there*, de Martin Gardner, que afirma, em sua introdução à primeira edição (CARROLL, 2002, p. vii), tratar-se de obra dirigida a adultos – principalmente cientistas e matemáticos – os quais seriam os únicos a garantir sua imortalidade, uma vez que as *Alices* teriam, com o tempo, tornado-se inacessíveis para crianças, ainda que não houvesse a barreira linguística. É uma obra de estudo, contendo notas marginais com explicações detalhadas de todas as citações, fontes, aspectos históricos (incluindo a vida pessoal de Carroll e da família Liddell),

lógico-semânticos, psicológicos, as canções e poesias originais, fontes das paródias de Carroll, relações com outras obras, ilustrações e fotografias.

Naturalmente, a tradução de Maria Luiza X. de A. Borges também dirige-se ao público adulto. Atendo-se fielmente aos textos de Carroll e de Gardner, inclusive na forma, apresenta as ilustrações de Tenniel e traduz os diálogos entre aspas e não travessões. Traduz a cor das peças *Red* por Vermelho (a) e mantém no original todos os nomes próprios principais e traduz os que correspondem a substantivos comuns: Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee, Leão, Unicórnio, Haigha e Hatta. Poucos trocadilhos são reelaborados, e há poucas notas de tradução, entre elas, as versões sobre a origem da expressão “Humpty Dumpty” (*ibid.*, p. 199).

B Sebastião Uchoa Leite (1977/1980)¹²

A edição estudada traz as duas *Alices*, precedidas por um longo e detalhado prólogo, onde Uchoa Leite declara e justifica sua opção por uma tradução para o público adulto, reconhecendo que a obra talvez tenha sido destinada originalmente a crianças, mas que, com o tempo, tornou-se uma obra literária de tamanha importância que não pode mais ser classificada como literatura infantil, tendo inclusive se tornado inacessível para tal público, uma vez que a maioria das referências do período histórico estariam perdidas para as crianças do século 20, quando sua tradução foi publicada (CARROLL, 1980, p. 5 – 31). Todas as explicações se restringem ao prólogo e não há notas de rodapé.

Mantém no original quase todos os nomes próprios principais, inclusive aqueles analisados neste estudo – Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee, Haigha (Hagar) e Hatta –, traduzindo, como todos os demais autores, os correspondentes a substantivos comuns, como o Leão, o Unicórnio, e também as peças do jogo, para as quais mantém as cores vermelha e branca. Alguns dos trocadilhos são recriados na língua de chegada; todos os poemas estão traduzidos, sendo que utiliza a tradução de Augusto de Campos para o *Jabberwocky* (*Jaguadarte*). Condizente com sua opção para adultos, a capa é sóbria, em duas cores, sem ilustrações, e o miolo leva as ilustrações de Tenniel para *Through the Looking-Glass* e as de Carroll para *Alice’s Adventures Under Ground*, todas em preto e branco.

¹² Datas da primeira tradução e da edição estudada.

3. 2. 2 Público adulto e infantil:

A William Lagos (2006)

Tradução integral, com notas de rodapé, sem prólogo. Há alguns trocadilhos traduzidos para que sejam compreendidos em português, mas não substituições completas. As notas explicam fatos históricos e escolhas de tradução (CARROLL, 2006, p. 19, 23, 33 e 146). A apresentação gráfica da edição – com as ilustrações de Tenniel em preto e branco e apenas a ilustração da capa colorida –, e o tom das notas apontam para uma tradução para adultos, embora não haja menção explícita a esse público-alvo. Na apresentação da editora, “tanto *Alice no País das Maravilhas* quanto *Alice no País do Espelho* mostraram ser muito mais do que histórias infantis: são obras-primas da literatura fantástica de todos os tempos, para leitores de todas as idades.” (contracapa) Corroborando essa posição dos editores, costuma ser encontrada à venda juntamente com obras da literatura universal, quase todas para público adulto. Mantém no original quase todos os nomes próprios, inclusive aqueles analisados neste estudo – Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee, Haigha e Hatta – e as cores branca e vermelha para as peças do jogo, traduzindo apenas os nomes correspondentes a substantivos comuns, o Leão e o Unicórnio, entre eles.

B Vera Azancot (1978)

Entre as obras analisadas, esta é a única portuguesa. É uma tradução integral, incluindo prefácio, poemas, e as gravuras originais de Tenniel, em preto e branco. Na capa está grafada a frase “para miúdos e graúdos”, indicando seu direcionamento para ambos os públicos. Na contracapa, refere-se desta maneira a Carroll: “poucos autores conseguiram como ele penetrar no mundo da infância, compreendê-lo e recriar nas suas obras toda a magia que acompanha os sonhos e os devaneios infantis”. E, adiante, comparando o Espelho ao País das Maravilhas: “(...) embora menos conhecido, não desmerece daquele pelo sopro de imaginação criadora que o percorre e faz dele um livro para crianças, mas que todos os adultos gostarão certamente de ler.” No final do livro, há menções de outras obras da editora para o público infanto-juvenil: uma delas, direcionada aos pais, ilustrada pela fotografia de uma criança

aparentando de 3 a 5 anos de idade; e outra, “coleção Menina e Moça, para as jovens dos 12 aos 18 anos”.

Mantém no original a maioria dos nomes próprios principais – inclusive Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee, Haigha e Hatta – e verte para o português os nomes que correspondem a substantivos comuns, como o Leão, o Unicórnio e as peças do jogo, que traduz com as cores Preto(a) e Branco(a). Curiosamente (o que talvez revele uma mudança da cor de vermelha para preta durante o processo de tradução), o Cavaleiro Preto é descrito no texto como “um Cavaleiro, envergando uma armadura escarlate” (CARROLL, 1978, p. 105). Converte alguns dos trocadilhos e, em algumas ocasiões, utiliza notas de rodapé para explicá-los ou justificar escolhas de tradução, além de contextualizar passagens historicamente.

3. 2. 3 Público infantil:

A Índigo (2010)

Integrante da coleção Reencontro Infantil, com ilustrações de página inteira, em quatro cores, e acompanhada de um encarte com atividades de compreensão da leitura, esta é claramente uma edição para crianças. Auto-qualificada como “adaptação”, apresenta a história resumida, recontada em linguagem acessível para crianças em fase de alfabetização, com alguns personagens e todos os poemas eliminados. Mantém a divisão original em doze capítulos, e todos os nome próprios principais estão mantidos no original inclusive Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee, Haigha e Hatta –, enquanto os que correspondem a substantivos comuns foram traduzidos – o Leão e o Unicórnio, por exemplo, e as peças do jogo, chamadas de Vermelho(a) e Branco(a).

B Primavera das Neves (CARROLL, 196_) ¹³

Esta é uma tradução quase integral, com poucos trechos cortados, mas com a eliminação de quase todos os trocadilhos, e com capítulos divididos diferentemente do texto-fonte: 19 capítulos e não 12, sem títulos. Segundo a editora, é uma obra infanto-juvenil: “A Coleção HISTÓRIAS, tôda ilustrada, pretende despertar na juventude o hábito da boa leitura” (folha de rosto). Em volume único, sem notas de pé-de-página, apresenta as duas histórias de Alice, mas apenas o título da primeira aparece na capa (“ALICE no país das maravilhas”), a qual é colorida, enquanto o miolo é em preto e branco, ilustrado em forma de história em quadrinhos, com o resumo da narrativa.

Mantém no original os nomes próprios de alguns dos personagens principais – inclusive Humpty Dumpty, Haigha e Hatta –, modifica levemente outros – como Tuideldum e Tuideldin –, e traduz ainda outros – o Leão e o Unicórnio e todos os substantivos comuns transformados em nomes próprios –, utilizando as cores vermelha e branca para as peças do jogo. Curiosamente, o gatinho *Snowdrop* (do gênero masculino nesta versão) recebe o nome de Floco de Neve no capítulo I, e de Copo de Leite no final, e há o acréscimo de um personagem, um irmão de Alice mencionado no último capítulo, que está ausente do original de *Through the Looking-Glass* mas é citado no livro anterior.

C Monteiro Lobato (1931/1973) ¹⁴

O tom da narrativa, a escolha do vocabulário, corte de alguns trechos e poemas, a reelaboração de poucos trocadilhos e a eliminação da maioria, fazem desta primeira “tradução e adaptação” brasileira uma obra infantil. Alguns dos poemas têm apenas seu enredo descrito, outros são traduzidos sem rimas ou métrica, e há duas versões para o poema composto de palavras-valise *Jabberwocky*, uma no capítulo I e outra no VI, ambas sem título, e apenas a segunda com relação com o original. Recorre a apenas uma nota de pé-de-página, explicando as designações em inglês e

¹³ Data exata desconhecida. Ver: Jorge Furtado: “Primavera das Neves” In: *Site Casa de Cinema de Porto Alegre*. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/encontrei-primavera-das-neves>>. Acesso em 26 maio12

¹⁴ Datas da primeira tradução e da edição estudada.

português para a peça do jogo de xadrez *Knight* (“Cavaleiro” em inglês, “Cavalo” em português) (p. 65). As ilustrações, em preto e branco, não estão creditadas, e a capa é em quatro cores. Mantém no original os nomes de alguns dos personagens principais – Humpty Dumpty, Tweedledum e Tweedledee – ; traduz os nomes dos mensageiros Haigha e Hatta (Ciro e Cairo) e os que correspondem a substantivos comuns – inclusive Lion e Unicorn (Leão e Unicórnio) –, nomeando as peças de xadrez Negro(a) e Branco(a).

D Maria Thereza Cunha de Giacomo (1968)

Qualificada como “adaptação livre”, é uma tradução quase integral, com poucos (embora importantes) trechos cortados, entre eles alguns trocadilhos, o poema final e parte do *Jabberwocky*. Traduz todos os nomes próprios, tanto de personagens principais quanto de secundários, inclusive aqueles analisados neste estudo – Humpty Dumpty (o Gorducho), Tweedledum, Tweedledee (Dlindindum, Dlindindim), Lion, Unicorn (Leão, Unicórnio), Haigha e Hatta (Fiel-cabeça-de-papel e Leal) – e também as gatas Pretinha, Branquinha (ênfatizando suas cores, apesar de não usar a cor preta para as peças de xadrez vermelhas) e Naná (no último capítulo chamada de Mimi).

Algumas características indicam um direcionamento para o público infantil ou infanto-juvenil, como o vocabulário simplificado, o uso de diminutivos e frases curtas, a ausência de notas de tradução, e o aspecto gráfico do livro, com ilustrações semelhantes às de Tenniel, mas mais infantilizadas (com, por exemplo, o aumento da proporção da cabeça em relação ao corpo e os olhos grandes). Ao lado de, entre outras, *As Aventuras de Pinoquio* (C. Collodi), *A Cabana do Pai Tomás* (Harriet Beecher Stowe), *Os Miseráveis* (Vitor Hugo), *Moby Dick, a Fera do Mar* (Herman Melville), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), *Os Três Mosqueteiros* (Alexandre Dumas), *Viagens de Gulliver* (Jonathan Swift) e *20.000 Léguas Submarinas* (Julio Verne), esta tradução faz parte da coleção Obras Célebres, assim descrita pela editora:

Obras-primas da literatura universal, de enredos inesquecíveis, transportando a juventude ao mundo da aventura e da fantasia, formam esta série de livros condensados por escritores brasileiros de renome e aprimorados com muitas e sugestivas ilustrações

E Jorge Furtado e Liziane Kugland (2012)

É uma tradução integral do texto “feita para as crianças brasileiras de hoje, assim como os livros de Carroll foram escritos para as crianças inglesas do seu tempo” (contracapa), o que é ressaltado pela aparência do livro, ilustrado em estilo infantil contemporâneo. Há apenas duas notas, identificando as canções citadas ou parodiadas (p. 66 e 156), e todos os trocadilhos, canções e poemas foram traduzidos ou substituídos por equivalentes em português. Evitaram-se, entretanto, menções explícitas ao Brasil, à língua portuguesa ou a pessoas conhecidas da cultura brasileira; tampouco há menção explícita à Inglaterra ou à língua inglesa, para que não fossem destacados na tradução elementos que poderiam direcionar o foco exageradamente para a cultura vitoriana. Pela mesma razão, a cor vermelha das peças do jogo foi substituída por preta, conforme será justificado adiante nesta seção. Com poucas exceções (as gatas Kitty e Dinah, por serem nomes comuns na língua portuguesa), todos os demais nomes próprios, tanto de personagens principais quanto de secundários, foram traduzidos ou substituídos, inclusive aqueles aqui analisados: Humpty Dumpty (Ovaldo Rotundo), Tweedledum, Tweedledee (Tindolelê, Tindolalá), Lion, Unicorn (Cravo, Rosa), Haigha e Hatta (Letícia e Léo).

Tabela: Tradutores e escolhas de tradução

Tradutor	Borges	Uchoa Leite	Lagos	Azancot	Índigo	Neves	Lobato	Giacomo	Furtado/Kugland
Ano	2002	1980	2006	1978	2010	196_	1931/73	1968	2012
Público	Adulto	Adulto	Ambos	Ambos	Infantil	Infantil	Infantil	Infantil	Infantil
Ilustrações	Tenniel (PB)	Tenniel (PB)	Tenniel (PB)	Tenniel (PB)	Infantil da época da edição (4 cores)	Quadrinhos em estilo infantil da época da edição (PB)	Infantil da época da edição (PB)	Infantil da época da edição (PB)	Infantil da época da edição (2 cores)
Notas	Amplamente anotada	Prefácio e posfácio	Notas sobre tradução e contexto	Notas sobre tradução e contexto	--	--	Uma nota: <i>Knight</i>	--	Apenas identificando canções citadas
Traduções									
Cor das peças	Vermelho	Vermelho	Vermelho	Preto	Vermelho	Vermelho	Negro	Vermelho	Preto
Kitty / Snowdrop	Kitty / Snowdrop	Kitty/Floco de Neve	Gatinho/ Snowdrop	Kitty/ Branquinha	Kitty/ (ausente)	Kitt/ Floco de Neve (Copo de Leite)	Kitty / gatinho branco (sem nome)	Pretinha/ Branquinha	Kitty/ Floquinho
Lion / Unicorn	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Leão / Unicórnio	Cravo / Rosa
Nomes próprios									
Humpty Dumpty	--	--	--	--	--	--	--	o Gorducho	Ovaldo Rotundo
Tweedledum / Tweedledee	--	--	--	--	--	Tuideldum / Tuideldin	--	Dlindindum / Dlindindim	Tindolelê / Tindolalá
Haigha / Hatta	--	Hagar / Hatta	--	--	--	--	Ciro / Cairo	Fiel-cabeça-de-papel / Leal	Letícia / Léo

Todas as traduções para adultos ou para ambos os públicos apresentam as gravuras originais de John Tenniel, e contêm mais notas explicativas, ao passo que os tradutores para crianças utilizam poucas notas ou nenhuma e apresentam ilustrações diversas do original, sempre em estilo da época da tradução. Essas e outras características em comum entre as traduções para adultos e as que declaram-se para ambos os públicos evidenciam um apelo maior destas últimas ao leitor adulto. Em todas elas, os trocadilhos são contornados e, por vezes, explicitados em notas e, como será discutido posteriormente, mantêm a maioria dos nomes próprios no original. Os substantivos comuns equivalentes a nomes próprios foram traduzidos por todos os autores, sendo que Furtado e Kugland (para crianças) são os únicos a substituir *the Lion and the Unicorn* por “o Cravo e a Rosa” e não por “o Leão e o Unicórnio”, com consequências para o restante do capítulo, adiante analisadas.

Os nomes próprios, na maioria, foram mantidos no original pelos tradutores para adultos ou para ambos os públicos, com exceção de Uchoa Leite (CARROLL, 1980), que traduz Haigha por Hagar. Índigo (CARROLL, 2010), contudo, que traduz para crianças menores, mantêm todos os nomes próprios originais não equivalentes a substantivos comuns, e também a cor vermelha das peças, compartilhando diversas escolhas com as traduções para público adulto.

Entre as outras quatro traduções para o público infantil, Lobato (CARROLL, 1973) traduz Haigha e Hatta por Ciro e Cairo e mantêm os demais; Neves (CARROLL, 1960-?) substitui a grafia de Tweedledum e Tweedledee por Tuideldum e Tuideldin; e Giacomo (CARROLL, 1968) e Furtado/Kugland (CARROLL, 2012) traduzem todos os nomes próprios aqui analisados. Giacomo, na verdade, substitui todos os nomes da história, sem exceção, enquanto Furtado/Kugland mantêm apenas Kitty e Dinah, por serem nomes comuns também no universo linguístico dos leitores do texto de chegada. Ao longo desta seção serão discutidas as soluções dos autores para os nomes próprios, seus resultados na narrativa em trechos selecionados e sua possível influência no direcionamento da obra para público infantil ou adulto.

4 Os personagens

4.1 As peças do jogo de xadrez: cores

Entre os personagens do jogo de xadrez, as duas peças designadas Knight(s) – em inglês, “Cavaleiro(s)”, mas convencionadas como “Cavalo(s)”, em língua portuguesa –, foram traduzidas por todos, independentemente do público alvo, como “Cavaleiro(s)”, o que justifica-se por serem personagens humanos (usando elmos em forma de cabeças de cavalo). No original, as peças são designadas pelas cores *red* (vermelha) e *white* (branca), que, em inglês, não apresentam diferença de gênero ou número. Assim, tanto o Rei quanto a Rainha são chamados igualmente de *Red/White King* ou *Red/White Queen*, ou ainda *Red/White King and Queen*, sem haver alteração na forma do adjetivo.

Em português, os adjetivos variam conforme gênero e número, portanto o Rei passa a ser chamado de Branco e a Rainha de Branca, por exemplo, ao passo que, quando mencionados conjuntamente, tornam-se, em português, o Rei e a Rainha Brancos – o que ocorre uma única vez no original (CARROLL, 2000, p. 211). A cor branca foi mantida por todos os tradutores, com as variações de gênero e número obrigatórias na língua portuguesa; para a cor vermelha, as decisões variaram: seis traduções mantiveram a cor vermelha – três infantis e duas adultas e uma para ambos –, e as outras três a substituíram pela cor preta (Azancot, Furtado/Kugland) ou negra (Lobato) – duas infantis e uma para ambos os públicos.

Não é possível afirmar com certeza se há relação entre a opção por um público específico e a escolha da cor, uma vez que a maioria dos tradutores optou por manter a cor original, sendo metade deles para cada um dos públicos. Entretanto, das três que a substituem pela cor preta, duas são voltadas explicitamente para crianças e a terceira declara-se “para miúdos e graúdos” (para ambos os públicos), enquanto todas as voltadas para adultos mantêm a cor vermelha.

Em geral, como será discutido ao longo deste trabalho, os tradutores para o público adulto tendem a aproximar-se mais da superfície do texto de partida (vocábulos, estrutura frasal), valendo-se de informações acessórias para esclarecimentos e evitando substituições. Por outro lado, no caso específico das cores, aqueles que se dirigem ao público infantil e mantiveram a cor vermelha não dotaram suas traduções de notas (ou as incluíram minimamente), talvez por desejarem manter

a escolha do autor ou por não julgarem importante substituí-la pela cor preta, ou ainda por não terem considerado tal possibilidade.

Em nosso trabalho (CARROLL, 2012), optamos por substituir Vermelho (a) por Preto (a). Tanto esta é a cor mais conhecida para peças de xadrez (não apenas no Brasil, mas na Inglaterra vitoriana, inclusive), quanto pode ser identificável como sobrenome comum em português (também com a grafia Pretto) ou como apelido para ambos os gêneros (Preto e Preta), da mesma forma que Branco e Branca são nomes existentes no universo da língua portuguesa, como prenomes, apelidos ou sobrenomes, o que ocorre menos comumente com as palavras “vermelho” e “vermelha”. Além disso, foram consideradas a sonoridade e a extensão das palavras – pouco mais longas que *Red* e *White*, e mais curtas que “vermelho (a)” –, o que facilitaria sua elocução.

Julgamos que não seria necessário ou desejável manter a opção de Carroll pelas cores branca e vermelha, que, além de representarem a Inglaterra (alusão que minimizamos ou eliminamos em outras passagens), correspondem a tonalidades de madeira clara e escura, respectivamente, comuns nos tabuleiros da época (e, talvez, do tabuleiro com que as meninas Liddell jogassem). Qualquer que fosse a razão da escolha de Carroll, decidimos não destacar esses elementos, evitando criar um distúrbio para o leitor da tradução, que interferisse na fluência da narrativa.

Por outro lado, foi adicionado um ponto de ligação, mais direto do que havia no texto-fonte, entre as cores das Rainhas e das gatas. Maria Tereza da Cunha Giacomo (CARROLL, 1968), em sua versão para crianças, traduz os nomes das gatas Kitty e Snowdrop para Pretinha e Branquinha, mas mantém a cor vermelha para as peças, não realçando a ligação entre os personagens e preservando a divergência original. Os outros dois tradutores que substituíram a cor original das peças também deixaram de criar esta ligação: Lobato (1973), que optou por Negro(a), não traduz o nome do filhote escuro e chama o outro apenas de “gatinho branco”; e Vera Azancot (1978) traduz Snowdrop para Branquinha, mas mantém o nome do filhote preto, Kitty, no original.

4.2 Humpty Dumpty

Humpty Dumpty é personagem de uma canção infantil – publicada pela primeira vez no final do século 18 e popular entre as crianças vitorianas –, que narra suas desventuras ao cair de um muro e não conseguir ser colocado de volta, apesar de grandes esforços e muitas pessoas envolvidas na tentativa (OPIE; OPIE, 1997). A partir de *Through the Looking-Glass*, o personagem tornou-se ainda mais popular e sua imagem passou a ser indissociável de seu nome para leitores do mundo todo e não apenas para os ingleses. Na versão consagrada por Carroll, nem todos os cavalos e homens do Rei conseguem retornar Humpty Dumpty a seu lugar:

*Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.* (CARROLL, 2000, p. 208)

Na época, o apelido Humpty Dumpty já era usado para pessoas baixas e desajeitadas. A palavra *dummy* significa “baixo e gorducho” e *hump* designa em inglês uma corcunda, o que também leva a imaginar-se alguém com ombros curvados e com um aspecto geral arredondado. A cantiga originalmente também tinha o caráter de charada, do tipo “o que é, o que é, é gordinho, baixinho, desajeitado, sentou em um muro estreito, de lá caiu e não foi possível consertá-lo?” Assim, a idéia de que o personagem parecia-se com um ovo era plausível, embora não explicitada na letra da cantiga. O dicionário Collins define assim *humpty dumpty*:

humpty dumpty – subst., pl. **dumpies** *Principalmente Britânico*. **1.** pessoa baixa e gorda. **2.** pessoa ou coisa que uma vez quebrada não pode ser consertada [Séc. 18: da cantiga infantil *Humpty Dumpty*]¹⁵ (SINCLAIR, 1993, p. 551)

Em *Through the Looking-Glass*, Alice compra um ovo, o qual cresce e transforma-se em alguém de formato muito parecido com um ovo, conforme declarado por ela e confirmado pelas ilustrações, que ajudaram a fixar sua imagem

¹⁵ n., pl. **dumpies** *Chiefly Brit.* **1.** a short fat person. **2.** a person or thing that once broken cannot be mended [C18: from the nursery rhyme *Humpty Dumpty*] (Tradução nossa)

como um homem de formato ovoide, sentado sobre o muro, usando uma gravata que também poderia ser um cinto. Ao vê-lo, Alice, reconhece-o imediatamente, dizendo para si mesma que não pode ser outro que não ele, e que está tão certa como se ele tivesse seu nome escrito por todo o rosto¹⁶. Para os primeiros leitores da obra, familiarizados com a letra da cantiga, o reconhecimento do personagem também era imediato: quem mais poderia ser alguém com aquela aparência, sentado sobre um muro? Depois de Carroll, a expressão *Humpty-Dumpty* foi ampliada no léxico inglês, passando a designar também “personagem de *Através do Espelho*, de Lewis Carroll” e “pessoa que força ou cria arbitrariamente um significado para as palavras” (HOUAISS, 2000, p. 385) – o que é uma característica deste personagem e não de seu antecessor. Essa relação com significados das palavras é uma característica importante da obra de Carroll e de Humpty Dumpty. Por “entender” de significados, é ele o responsável por explicar a Alice as palavras-valise do *Jabberwocky*, além de ser capaz de exercer seu poder sobre os significados das palavras: quando usa uma palavra, pode fazer com que signifique exatamente o que quer.¹⁷

Esta nova acepção do nome do personagem altera a leitura da obra, mas não perturba seu entendimento, seja por leitores do original ou de traduções, ambos informados pelo texto sobre a letra da cantiga e que Alice o reconhece de um livro. O leitor adulto das traduções aqui analisadas ainda conta com o suporte de prefácios e notas, e pode ter acesso a informações de outros meios para entender sua origem. O leitor inexperiente poderá também já estar familiarizado com o personagem antes de ler a obra e, mesmo sem apoio além do fornecido pelo próprio texto, pode entender por que Alice o reconhece. O leitor de então reconhecia, juntamente com Alice, o Humpty Dumpty da cantiga; o leitor de hoje talvez já tenha ouvido falar dele ou visto sua imagem em outras versões da mesma história, em filmes ou outras representações, e pode também reconhecê-lo.

Há outro momento, contudo, em que o leitor de traduções não poderá ter o mesmo entendimento daquele que lê o original: o célebre diálogo em que Humpty Dumpty diz que seu nome significa a forma de seu corpo, ao contrário do nome Alice,

¹⁶ No original:

(...) and when she had come close to it, she saw clearly that it was *Humpty Dumpty* himself. 'It can't be anybody else!' she said to herself. 'I'm as certain of it, as if his name were written all over his face.' (CARROLL, 2000, p. 207)

¹⁷ No original:

'When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean-- neither more nor less.' (CARROLL, 2000, p. 213)

que, em sua opinião, por não significar nada, poderia significar praticamente qualquer coisa¹⁸. Para o leitor vitoriano, assim como para Alice, o estranhamento decorria do fato de nomes próprios, em geral, não seguirem a mesma regra, mas o nome do personagem realmente significava sua forma e poderia ser entendido como tal pelo leitor de língua inglesa. A frase “meu nome significa a forma que eu tenho”, quando proferida em inglês (*my name means the shape I am*), faz sentido; entretanto, a expressão lexical *humpty dumpty* não faz parte da língua portuguesa, e portanto, não pode significar a forma de um corpo para quem lê em português. Sem saber o que o nome significa, a relação entre nome e formato não pode ser compreendida, e a fala do personagem parecerá apenas excêntrica e sem sentido.

Excêntrico, talvez, mas Humpty Dumpty é um personagem preocupado com os sentidos da linguagem, exatamente como seu autor. Indagações lógico-semânticas percorrem todo o livro; por exemplo, quando mal-entendidos provocados por polissemia ou homonímia ocasionam discussões entre Alice e os outros personagens, notavelmente Humpty Dumpty. Há 48 ocorrências da palavra *mean* em *Through the Looking-Glass*, em seus múltiplos significados, entre eles os verbos (incluindo as variantes *means*, *meaning* e *meant*) “significar/ter o significado de”, “ter intenção de”, e, mais especificamente, “ter intenção de/querer dizer/querer que o que é dito seja entendido com um de seus possíveis significados”; o adjetivo (no livro, apenas “malvado” mas também “mesquinho/sovina”); e o substantivo *means* (“modos/maneiras/meios”). No capítulo de Humpty Dumpty, há 26 ocorrências. O tradutor precisa considerar essa evidência para que o diálogo sobre seu nome e a personalidade do personagem fiquem claros e para que se preservem as indagações semânticas da obra.

Tanto Borges (CARROLL, 2002) e Uchoa Leite (CARROLL, 1980), traduzindo para o público adulto, quanto Azancot (1978) e Lagos (CARROLL, 2006), para adultos e também para crianças, mantiveram o nome Humpty Dumpty, com resultados semelhantes. Os dois últimos tradutores não oferecem nem prefácio nem notas de rodapé, destinando seus trabalhos a leitores que venham a complementar a lacuna com informação de outras fontes. No diálogo sobre o nome e a forma do corpo, um leitor que não tenha informações sobre o nome do personagem terá dificuldade de entendê-lo, tanto maior se for uma criança. O direcionamento para

¹⁸ Para esse e os demais trechos aqui analisados, no original e nas traduções, ver Anexo 1.

ambos os públicos determina uma consideração: uma obra apreciada por uma criança poderá conter elementos que também agradem a um adulto (como é o caso de muitos desenhos animados infantis com atrativos para seus pais), mas o contrário não se verifica facilmente.

O trabalho de Uchoa Leite (CARROLL, 1980) é precedido de um longo e detalhado prefácio sobre as obras, e leitor adulto de sua tradução estará informado e poderá acessar a obra com profundidade. A edição comentada de Martin Gardner, traduzida por Maria Luiza X. de A. Borges (CARROLL, 2002), direciona-se, igualmente, antes para estudo que para entretenimento. Da mesma forma, ou ainda mais amplamente que o leitor de Uchoa Leite, o de Borges estará bem informado sobre os sentidos desse trecho. Quando Alice encontra Humpty Dumpty pela primeira vez, há uma nota de tradução explicando a expressão *Humpty Dumpty*¹⁹, e ao chegar ao diálogo, já está informado sobre o significado de seu nome.

Para quem lê *Through the Looking-Glass* como obra de estudo, o significado pode ser esclarecido através de notas; para crianças, talvez seja melhor substituir o nome por um equivalente na língua de chegada que também aluda à forma do corpo. O tradutor que optar pelo público infantil tem o desafio de ser fiel ao efeito que a narrativa original proporciona, mantendo as indagações sobre a linguagem e seu apelo infantil. Por isso, deverá ser econômico nos desvios do texto para explicações, e assim evitar perturbar a fluência da narrativa, reduzindo os sinais de sua intermediação ao texto.

Entre as traduções para crianças, Monteiro Lobato (CARROLL, 1973), Primavera das Neves [196-?] e Índigo (2010) mantiveram o nome original, sem esclarecimentos sobre seu significado, alterando a percepção da fala do personagem. A “tradução e adaptação” de Lobato (1973), originalmente publicada em 1931, juntamente com *Alice no País das Maravilhas*, foi a primeira versão brasileira da obra e é amplamente reconhecida como infantil, tanto pelo tom da narrativa quanto pela linguagem simplificada, e por relações entre Alice e Emília, personagem de sua série

¹⁹ Em inglês, a expressão “*Humpty-Dumpty*” é usada como termo ofensivo para alguém “baixinho e gordo”. Há várias versões sobre a origem da expressão, entre elas: a) dataria do final do século XVIII e viria do personagem da cantiga de crianças “*Humpty-Dumpty*”; b) seria um poderoso canhão usado na Guerra Civil inglesa (1642-49) para defender a Igreja de Colchester no cerco do verão de 1648 — o canhão foi atingido e os homens do rei não conseguiram consertá-lo; c) a sonoridade aludiria a Ricardo III, que era corcunda e manco. Cercado de tropas inimigas e atacado, seu corpo foi cortado em pedaços. (N.T.) (*ibid.*, p. 199)

de histórias infantis que se passam no universo ficcional Sítio do Picapau Amarelo. Em sua versão da cantiga, os acontecimentos são transpostos para o futuro: “*Humpty Dumpty não demora a cair / Todos os soldados e cavalos do rei / Não poderão de novo fazê-lo ao muro subir*” (*ibid.*, p. 47). Apesar de afastar-se dos eventos do original – ao final do capítulo, Humpty Dumpty apenas deixa de falar, e Alice despede-se e parte –, essa escolha sugere ao leitor que possivelmente a queda irá ocorrer, uma sutileza compatível com outros momentos do livro e com o estilo carrolliano, que prefere insinuar, deixando o leitor completar as lacunas.

Quanto ao diálogo sobre nome e forma, o leitor não tem como saber que o nome de Humpty Dumpty significa a forma que ele tem, e que essa não é apenas uma opinião sua, sem fundamento. Lobato ainda acrescenta um elemento, quando Humpty Dumpty diz a Alice que seu nome permite que ela tenha a “forma que quiser” (*ibid.*, p. 48): além do nome ter um significado, o nomeado poderia escolhê-lo e, assim, possivelmente determinar sua própria forma. Embora não sugerido pelo texto de partida, é coerente com o raciocínio de Humpty Dumpty sobre fazer as palavras significarem o que o falante quiser que signifiquem.

Na tradução de Primavera das Neves, quando o ovo cresce e adquire traços humanos, Alice reconhece-o por ser “protagonista de uma canção popular” (CARROLL, 196-?, p. 188) a qual, após conversar com ele por algum tempo, começa a cantar para si mesma. O diálogo continua com a conversa sobre o nome e a forma de Humpty Dumpty, de onde foi retirado o comentário sobre o nome de Alice e sua consequente forma livre, tornando menos destacada a oposição nome significativo/nome não-significativo (Humpty Dumpty/Alice), e focando em sua forma “distinta e original” (*ibid.*, p. 189). A escolha das qualidades “distinta e original” transfere o foco da conotação específica de “gordo e baixo” do nome para qualidades que podem designar tanto o nome quanto sua forma. Com esse recurso, contempla a associação nome e forma, sugerindo que o nome “significa a forma” por ambos serem “distintos e originais”, o que facilita a recepção infantil, apesar de haver um sutil afastamento do texto de partida. Aqui, ainda que o significado do nome Humpty Dumpty não seja entendido como obeso e de baixa estatura, o humor do texto é preservado e a relação linguística entre nome e forma é estabelecida por suas qualidades em comum. Apesar de os dois autores manterem o nome inexplicado, Neves preserva a personalidade do personagem mais próxima do original, enquanto

Lobato o faz parecer mais insensato, como se ele estivesse relacionando seu nome e forma equivocadamente, ou por critérios que Alice e o leitor não têm como alcançar.

O mesmo acontece com o leitor de *Índigo* (CARROLL, 2010), de maneira mais acentuada pela redução drástica do texto, das cantigas e poemas. Aqui, a narração informa ao leitor que ele “era o personagem Humpty Dumpty, dos livros infantis!” (*ibid.*, p. 32). A cantiga foi suprimida, tornando menos claros o fato de estar sentado sobre o muro, e a conversa subsequente, que menciona o Rei e sua promessa de que “mandaria todos os seus cavalos e todos os seus homens”. No diálogo sobre os nomes, pode parecer à criança leitora ou ouvinte que nenhum dos nomes próprios têm significado, e que tanto Alice quanto Humpty Dumpty poderiam ter qualquer formato, uma vez que o nome em inglês, sem informações acessórias, não pode ser diretamente associado à sua aparência. Assim, não é “óbvio” que “um nome tem de significar alguma coisa” (*ibid.*, p. 32), e perde-se a distorção semântica do raciocínio do personagem, tornando a cena e o personagem mais despropositados que no original.

Nas outras duas traduções para crianças, o nome de Humpty Dumpty foi substituído: em *Giacomo* (CARROLL, 1968) por (o) Gorducho e em *Furtado/Kugland* (CARROLL, 2012) por Ovaldo Rotundo. Na tradução de *Giacomo*, Alice não reconhece o personagem, mas adivinha seu nome por causa de seu formato – “Só pode chamar-se Gorducho!”, e julga sua testa “tão redonda que poderiam ter escrito nela a palavra ‘Gorducho’ uma dez vezes” (CARROLL, 1968, p. 71). Ainda que a palavra “Gorducho” não reproduza o efeito sonoro do nome original, com sua repetição “*umpty – umpty*”, a passagem fluirá mais naturalmente para o leitor que desconhece o significado do original, mantendo a relação nome/formato do corpo e evitando notas explicativas. Aqui, Alice está certa de sua identidade, não por reconhecê-lo, mas porque depreende seu nome do fato de ser gordo, com espaço suficiente para tê-lo muitas vezes escrito em seu rosto. Por um lado, esse é um raciocínio incongruente com a lógica do texto de Carroll, uma vez que é o Gorducho e não Alice que está certo de que um nome próprio têm de significar alguma coisa; por outro, preserva o sentido da afirmação do personagem.

Se for um apelido, ou se nomear um animal de estimação ou um personagem fictício, a afirmação de Humpty Dumpty é plausível nos dois sistemas linguísticos. Considere-se o nome da gata branca de Alice, *Snowdrop* (nome de uma flor de cor branca): seu nome alude a seu corpo, uma vez que o filhote compartilha com a flor (e foi, provavelmente, por essa razão assim nomeado) as características “branco” e

“delicado”. Assim, o substantivo comum *snowdrop* – derivado por sua vez das palavras, *snow* (“neve”) e *drop* (“gota”, ou os verbos “cair”, “derramar”, “pingar”, relacionados ao formato da corola, semelhante a uma gota e inclinada para baixo), ambas, bem como o substantivo derivado, sem relação motivada com seus referentes – passa a ser um nome próprio, relacionando o animal ao objeto ao qual se assemelha fisicamente, em uma ligação menos aleatória do que se fosse apenas um substantivo comum.

Em nossa tradução (Furtado/Kugland), a identificação visual do personagem foi solucionada com o acréscimo da informação “que ela já conhecia de um livro” (CARROLL, 2012, p. 105), antecipando a justificativa posterior de Alice, quando questionada pelo homem-ovo sobre como sabia de sua história. Nessa versão (como na maioria das demais estudadas), a cantiga da qual Alice conhece o personagem está presente no texto, corroborando, de certa forma, a razão do reconhecimento – o livro que ela recorda poderia ser um que reproduzisse a cantiga, como no texto de partida – e facilitando a compreensão da conversa entre os personagens. A relação entre o nome e a aparência do personagem foi mantida traduzindo-se o nome para Ovaldo Rotundo, que pode soar como um nome próprio e que guarda relações semânticas e fonéticas com o original: Humpty Dumpty e Ovaldo Rotundo têm significados próximos; ambos são nomes compostos de duas palavras paroxítonas; as duas palavras têm igual número de sílabas, da mesma forma que a versão original (duas sílabas em inglês, três em português), e sons consonantais finais semelhantes (/t/ em inglês, /d/ em português). Foi nossa intenção tornar plausível a afirmação que seu nome significasse a forma de seu corpo e, apesar de Ovaldo Rotundo não ser um personagem reconhecível pelo leitor por esse nome, que sua presença na letra da canção e a alusão a seu formato (ovoide e rotundo) mantivessem o raciocínio sobre a não-aleatoriedade dos nomes próprios no diálogo entre ele e Alice, restituindo o efeito cômico do texto-fonte.

Neste apanhado sobre Humpty Dumpty, verifica-se que a recepção das traduções por diferentes públicos diversifica a obra original, tornando-a, em alguns casos, objeto de estudos sobre a narrativa em si, seus elementos constitutivos, seu autor e contexto histórico; em outros, uma obra que pode manter características do original para crianças, atualizando-as, sem modificar seus sentidos profundos; e em outros ainda, uma obra que pretende dirigir-se ao público infantil, mas que retira

elementos que propiciariam sua leitura como entretenimento. Nos próximos itens, serão comparadas as escolhas envolvendo os nomes dos demais personagens.

4.3 Tweedledum e Tweedledee

Como Humpty Dumpty, Tweedledum e Tweedledee também são provenientes de versos infantis populares na época vitoriana. No capítulo IV de *Through the Looking-Glass*, intitulado com seus nomes, temos a dupla de irmãos que briga por causa de um chocalho quebrado, até que um monstruoso corvo os amedronta e faz esquecer o desentendimento²⁰.

*Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle.*

*Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel;
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel. (CARROLL, 2000, p. 181)*

Entre os personagens abordados neste estudo, os irmãos Tweedle são os primeiros a aparecer na história, dois capítulos antes de Humpty Dumpty. Antes ainda, no capítulo II, a Rainha Vermelha/Preta/Negra diz a Alice que a Quarta Casa pertence aos irmãos, e a Sexta a Humpty Dumpty, indicando uma correspondência entre o avanço da menina através do tabuleiro de xadrez e o desenvolvimento da narrativa.

Também presentes na cultura inglesa antes de *Through the Looking Glass* e, a partir de então, imortalizados e citados em outras obras literárias e musicais, seus nomes fazem parte do léxico inglês, transformados em substantivo composto significando duas coisas quase idênticas:

²⁰ Para todas as traduções dos trechos desse capítulo aqui discutidos, ver Anexo 2.

dois indivíduos ou grupos que são praticamente indistinguíveis

Origem: Do inglês *tweedle*: gorjear + *dum* (imitativo de uma nota musical baixa) & *dee* (imitativo de uma nota musical alta) Primeiro Uso Conhecido: 1725 (Tradução nossa)²¹

* * *

subst. quaisquer duas pessoas ou coisas que diferem minimamente entre si; dois indivíduos muito semelhantes ou compatíveis [Séc. 19: dos proverbiais nomes dos músicos rivais Handel e Buonocini. Os nomes foram popularizados por seu uso em *Through the Looking Glass* (1872), de Lewis Carroll (Tradução nossa)²²

Martin Gardner, em *The Annotated Alice* registra a rivalidade entre os musicistas, descrita em versos humorísticos do poeta inglês John Byrom, mas informa que não há evidências de que a cantiga dos irmãos Tweedle refira-se a esta controvérsia ou se haveria uma outra canção, mais antiga, da qual Byrom tenha tomado o último verso de sua composição (CARROLL, 2000, p.181). Seja qual for a origem dos nomes, os primeiros leitores de *Through the Looking Glass*, familiarizados com as cantigas e seus personagens, os reconheciam à primeira menção da Rainha e aguardavam o momento em que surgiriam na história. Quando chegavam à Quarta Casa, confirmavam seu surgimento e acompanhavam o enredo conhecido, podendo prever os acontecimentos, como Alice. Os leitores de hoje, mesmo os de traduções, podem fazer o mesmo, embora provavelmente não os identifiquem através de uma canção, mas como personagens de Carroll. O leitor que os encontra pela primeira vez será igualmente informado pelas palavras da Rainha sobre sua aparição posterior, mas não terá como saber de quem se tratam até que surjam na narrativa, a não ser que recebam informação acessória.

²¹ No original:

two individuals or groups that are practically indistinguishable

Origin: English *tweedle* to chirp + *dum* (imitative of a low musical note) & *dee* (imitative of a high musical note)

First Known Use: 1725 (In: Dicionário Merriam-Webster *On Line*. Disponível em <<http://www.merriamwebster.com/dictionary/tweedledum+tweedledee?show=0&t=1373132987>>. Acesso em 23.05.13

²² No original:

n. any two persons or things that differ only slightly from each other; two of a kind [C19: from the proverbial names of Handel and the rival musician Buonocini. The names were popularized by Lewis Carroll's use of them in *Through the Looking-Glass* (1872) (SINCLAIR, 1993, p. 1251)

Além de sua origem, há outros pontos a ser considerados pelo tradutor a respeito desses personagens: sobretudo, o fato de serem quase idênticos, característica sublinhada por seus nomes e vestimentas; e os aspectos musicais do capítulo, evidenciadas por seus nomes (com as terminações *dum* e *dee*), pela cantiga guiando os eventos, pelo chocalho, que é um instrumento sonoro, pela dança de roda entre Alice e os irmãos, ao som de uma música tocada pelo galhos de uma árvore, e pela própria introdução dos personagens, a partir da última frase do capítulo anterior, interrompida para ser completada pelo título deste – “(...) *in another moment she recovered herself, feeling sure that they must be / Tweedledum and Tweedledee.*”²³

Outro elemento explorado é a ligação entre as palavras “chocalho” (*rattle*) e “cascavel” (*rattlesnake*, ou “uma cobra de chocalho”), as quais, em português, não guardam identidade semântica ou sonora, mas, em inglês, sim, o que ocasiona um comentário de Alice, relacionando-as. Quando Tweedledum encontra o chocalho quebrado e reage furiosamente, Alice, julgando que estivesse com medo, lhe diz que não há motivo para tanto, pois é apenas um chocalho, e não uma cascavel²⁴. Como vimos, os jogos de palavras são elementos fundamentais na narrativa carrolliana e não devem ser negligenciados na tradução.

Tendo a cantiga como fio condutor da narrativa, deve-se ainda considerar a trivialidade do motivo e o fator de interrupção da briga: no original, um corvo que, por ser muito grande, escurece o céu, amedrontando os irmãos, que fogem e saem da história, e Alice, que corre para dentro da floresta e esconde-se atrás de uma árvore. Trazido pelo vento gerado pela batida das asas do imenso corvo, o xale da Rainha Branca chega até Alice, que o retém na primeira frase do capítulo seguinte, ocasionando o encontro das duas personagens e o desenrolar de novos acontecimentos. Para que haja uma transição entre os capítulos similar à do texto-fonte, a ventania deve ser preservada no texto de chegada, mesmo que seu fator desencadeante seja modificado, como foi em nossa tradução (Furtado/Kugland), descrita ao final deste item.

Segundo Paulo Rónai, a palavra “traduzir”, do latim *traducere*, significa conduzir alguém a outro lugar, levando-o pela mão, podendo esse “alguém” ser tanto o leitor quanto o texto. O tradutor é o guia, que ou conduz o texto de um universo

²³ As soluções de cada tradutor serão discutidas ao longo desta seção e aparecem na íntegra no Anexo 2.

²⁴ Ver Anexo 2: originais

sociolinguístico para outro – ou seja, para o domínio de outra língua, em outro tempo e lugar –, ou transporta o leitor ao universo do texto (RÓNAI, 1981 apud SCARPIN, 2010). O primeiro método foca no receptor como um intérprete da obra em um novo tempo, e o tradutor precisa levar em consideração o caminho histórico que a obra percorreu desde seu contexto original até o contexto do leitor.

No caso de *Through the Looking-Glass*, o tradutor pode conduzir o leitor ao universo vitoriano de Carroll e de Alice, revelando-lhe os irmãos Tweedle originais e contando com o próprio texto, acompanhado de notas, para esclarecer sua origem na cantiga, e com os próprios versos para permitir que o leitor antecipe os eventos da história. Ou pode tentar recriar para o leitor do texto de chegada a oportunidade que o leitor original teve de reconhecer os personagens e relacioná-los com uma cantiga infantil de sua cultura, tomando, assim, o caminho inverso, isto é, trazendo o texto até seu leitor.

Os dois tradutores para adultos – Uchoa Leite (CARROLL, 1980) e Borges (CARROLL, 2002) – e os dois para adultos e crianças, que, como se quer demonstrar, também apelam principalmente a adultos – Azancot (CARROLL, 1978) e Lagos (CARROLL, 2006) – tomaram o primeiro caminho; os primeiros acrescentando notas informativas, os últimos valendo-se apenas do texto. Entre as traduções para crianças, duas delas também mantiveram os nomes – Lobato (CARROLL, 1973) e Índigo (CARROLL, 2010) –, duas modificaram os nomes, mantendo suas características musicais e traduzindo a cantiga diretamente – Neves (CARROLL, 1960-?) e Giacomo (CARROLL, 1968) –, e nós (CARROLL, 2012) optamos por traduzir os nomes e trocar a cantiga por uma brasileira, acrescentando outras relacionadas ao enredo. Essa escolha deveu-se à decisão de conduzir o texto ao leitor infantil de hoje, conforme declarado anteriormente. A seguir, serão analisadas as soluções de cada tradução para os nomes e suas implicações em outros pontos do capítulo, começando pelos autores que traduziram para adultos (todos os quatro mantendo os nomes originais); depois, veremos os tradutores para crianças, primeiramente aqueles que mantiveram os nomes e, por fim, os que os modificaram.²⁵

Os tradutores para adultos e para ambos os públicos (que, como pretende-se aqui demonstrar, acabam por direcionar suas obras mais para o público adulto)

²⁵ Ver Anexo 2 para as traduções de cada autor.

mantiveram os nomes originais, traduziram a *nursery rhyme* e preservaram o jogo de palavras *rattle/rattlesnake*, com estratégias variadas.

Traduzindo para adultos interessados em estudar a obra de Carroll, com o suporte das notas de Gardner, a tradução de Borges (CARROLL, 2002) da cantiga dos irmãos Tweedle mantém inclusive o aspecto visual dos versos originais, bem como as rimas no formato *abab* na primeira estrofe e *cdcd* na segunda. *Rattle* é traduzido por “chocalho” e o jogo de palavras com cascavel (*rattlesnake*) é solucionado através do foco na relação entre o objeto e a extremidade da cauda do animal – “E não está na ponta do rabo de nenhuma *cascavel*, sabe?” (*ibid.*, p. 183) –, ambos chamados de mesmo nome também em português, o que torna o texto natural e de fácil compreensão.

Uchoa Leite (CARROLL, 1980) igualmente optou por manter a canção, traduzindo-a diretamente para o português, mantendo, como Borges, as rimas *abab* e *cdcd*, respectivamente para cada uma das duas estrofes, e os nomes originais. Ele escolheu a palavra “matraca” em vez de “chocalho” para os versos, aproximando-se do objeto ilustrado por Tenniel, mais adulto por tratar-se de instrumento utilizado por vigias noturnos, e não de um brinquedo. E, adiante, para o trocadilho, vale-se de ambas as palavras, “chocalho” e “matraca”, na fala de Alice, substituindo cascavel por “cobra-de-chocalho”.

Lagos (CARROLL, 2006) também mantém os nomes dos irmãos no original e traduz a canção diretamente, seguindo o enredo descrito na letra. Assim como Borges, conserva o aspecto visual dos versos originais, reproduz as rimas em *abab* e *cdcd*, usa o termo “chocalho” e o associa à cobra cascavel no diálogo posterior, com uma pequena alteração: refere-se inicialmente à cascavel como “cobra-chocalho” para logo explicar que trata-se de uma cascavel.

Soluções semelhantes foram adotadas por Azancot (CARROLL, 1978), que mantém os nomes e baseia o enredo do capítulo na letra da cantiga, a qual traduz diretamente para o português, utilizando a palavra “matraca” para *rattle* e “cascavel” para *rattlesnake*, valendo-se de uma nota de pé-de-página para explicar o trocadilho no diálogo. O alinhamento dos versos da canção também é o mesmo adotado por Carroll e, como Lagos, rima “alcatrão” com “discussão”, e “Tweedledee” com “Tweedledee”, diferindo sutilmente de Uchoa Leite que opta pelas rimas “alcatrão/confusão” e “Tweedledee/Dee”. Entretanto, não rima os demais versos, preferindo reproduzir o enredo em detrimento da sonoridade. Mesmo nas que não

oferecem suporte além do texto, apenas pela manutenção do jogo de palavras e do aspecto musical do capítulo, observa-se uma maior aproximação do humor carrolliano nessas quatro traduções voltadas (principalmente) para adultos do que em algumas das traduções para o público infantil, como veremos a seguir.

Os tradutores para crianças que mantiveram os nomes próprios no original, Lobato (CARROLL, 1973) e Índigo (CARROLL, 2010), tomaram decisões diversas quanto ao restante do capítulo: o primeiro proporcionando mais pontos de contato com o humor do texto-fonte; a segunda, conforme o restante de suas escolhas, retirando da obra muitos elementos que a caracterizam.

A letra da canção foi suprimida por Índigo, que a substituiu por sua descrição, e o restante do capítulo segue o enredo descrito, sendo um chocalho o motivo da briga, mas sem o jogo de palavras com *rattlesnake* ou qualquer outro. Os nomes não são o maior obstáculo para a leitura infantil, os quais, se lidos em voz alta, podem ter suas características sonoras percebidas. Entretanto, suprimindo-se as canções, as rimas e os trocadilhos, elementos fundamentais na obra de Carroll, retira-se do texto um importante apelo para o público infantil. Por tratar-se de uma história muito resumida e recontada, o estilo do autor desaparece, e o foco está antes nos acontecimentos, que podem ser acompanhados pela criança de menor idade, mas parecem fragmentados e confusos, como se a ausência de sentido fosse proposital.

Lobato traduz a *nursery rhyme* com algumas substituições. Ao encontrar os dois irmãos, Alice lembra dos “versos duma velha canção popular” que lhe faziam “cócegas na memória”, os quais ela declama “em voz alta” (CARROLL, 1973, p. 30):

Tweedledum e Tweedledee
 Combinaram uma batalha
 Porque Dum furtara a Dee
 Uma barulhenta gralha;

Mas nesse instante surgindo
 Dum policial a barriga
 Os dois temíveis heróis
 Esqueceram logo a briga. (*ibid.*)

As rimas obedecem ao esquema *abab* na primeira estrofe, mas na segunda o primeiro e o terceiro verso não rimam, num esquema *cded*. O policial, que aparece na

tradução no lugar do corvo na canção original, não volta a ser mencionado, sendo a briga interrompida ao final do capítulo por um corvo, conforme a cantiga original, introduzindo um elemento que funciona como um *deus ex machina*, uma vez que sua aparição inesperada, tanto para Alice quanto para os leitores, é o que precipita o final da ação. O mesmo ocorre com o motivo do desentendimento, que na canção é “uma barulhenta gralha”, e posteriormente, quando o objeto é encontrado, passa a ser “uma bandeira”. A escolha dá lugar ao trocadilho com “bandeira” e “tamanduá-bandeira”, mas perturba a narrativa, quebrando a relação entre o enredo da canção e da história vivida pelos personagens, chave desse e de outros capítulos do livro.

- Sim, uma bandeira, respondeu Alice depois de rápido exame. Não um tamanduá-bandeira, acrescentou, julgando que Dum estivesse apavorado, mas uma simples bandeira velha, um trapo. (p. 35)

Para a criança que acompanha o desenrolar dos acontecimentos como se estivesse no lugar da protagonista, fazendo previsões e as confirmando ao longo da leitura, a troca do policial pelo corvo e da gralha pela bandeira não fazem sentido, contrariando o humor característico do autor, que, como vimos, não apenas faz sentido, como é, muitas vezes, a respeito dos sentidos da linguagem, suas possibilidades e limites.

Primavera das Neves (CARROLL, 196-?) optou por transcrever a pronúncia aproximada dos nomes para o português, batizando-os Tuideldun e Tuideldin, justificável por ser uma tradução da década de 1960, quando menos brasileiros estavam familiarizadas com a pronúncia de palavras inglesas do que nos dias de hoje. Entretanto, a mesma autora manteve a maioria dos nomes no original, como Humpty Dumpty, por exemplo.

No início do capítulo (nesta versão, número VI, sem título), ao encontrar os dois irmãos, “os versos de uma velha canção dançavam-lhe na cabeça” (p. 160), e Alice começa a recitá-los em voz baixa. São duas estrofes de seis versos; na segunda, a palavra “enfim” no quarto verso rima com “Tuideldin” no verso final, e esta é a única rima. A letra da canção guia os eventos deste e do próximo capítulo (a divisão não obedece à do texto original), sendo um guizo o motivo da briga, da qual desistem com a aproximação do “grande corvo de que fala a canção popular” (p. 173). As características musicais estão preservadas nos nomes e no objeto, embora perca-se o

jogo de palavras *rattle/rattlesnake*, assim como são evitados pela tradutora a maior parte dos trocadilhos.

Giacomo (CARROLL, 1968) traduz os nomes dos irmãos para Dlindindum e Dlindindim, preservando os aspectos sonoro e semântico do original: os nomes em português também remetem a música, remetendo ao som de sinos; também têm três sílabas, sendo as duas primeiras idênticas entre os dois nomes, e a última sutilmente diversa. A autora ainda preserva a última sílaba de um dos nomes originais (*-dum*), enquanto a outra é muito aproximada (*dee/ dim*), o que o reforça a semelhança quase total entre os irmãos e seus nomes, e possibilita uma recriação muito semelhante da frase de abertura do capítulo, que introduz os personagens:

Estavam abraçados debaixo de uma árvore e era fácil distingui-los, pois na ponta do colarinho de um haviam bordado a palavra Dum e na ponta do colarinho do outro a palavra Dim. (*ibid.*, p. 44) ²⁶

A canção é também traduzida com as rimas em *abab* e *cdcd*, e o restante do capítulo segue o enredo narrado na letra, mas não há menção ao chocalho nem ao motivo da briga, que é também interrompida pela chegada do corvo. Apenas mais adiante o motivo da briga (uma espada) é mencionado, suprimindo-se o trocadilho. A inclusão de uma espada no enredo não relaciona-se ao objeto original por uma característica sonora, nem justifica-se por possibilitar um jogo de palavras, o que não verifica-se aqui como em Lobato (bandeira/tamanduá-bandeira). A única característica do objeto original preservada é o fato de ser um motivo insignificante, por ser uma espada “velha”, “quebrada e sem ponta” (*ibid.*, p. 54) e, portanto, inútil. Mais tarde, no entanto, quando os irmãos preparam-se para brigar, Alice os ajuda a paramentarem-se com objetos como almofadas, panelas e toalhas de mesa; o único objeto que pode ser considerado uma arma é uma espada, que está presente no original e, como há apenas uma, um dos irmãos tem de usar um guarda-chuva. Provavelmente, a introdução da espada como motivo do desentendimento pela tradutora tenha sido para estabelecer uma ligação com esse momento, no qual

²⁶ No original:

They were standing under a tree, each with an arm round the other's neck, and Alice knew which was which in a moment, because one of them had “DUM” embroidered on his collar, and the other “DEE.” (CARROLL, 2000, p. 180)

modifica o comentário original de Dindindum: “Ainda se tivesse outra, não ficaria tão furioso”²⁷ (*ibid.*, p. 57), para logo acrescentar que o irmão, que ficaria com o guarda-chuva, levaria vantagem, “pois o guarda-chuva ao menos tem ponta” (*ibid.*, p. 57). Mesmo com a perda do jogo de palavras, nota-se uma tentativa da autora de compensá-la em outros trechos por meio de outros elementos da narrativa, o que evidencia sua intenção de tornar a história compreensível e preservar sua comicidade para o leitor infantil. Aqui, a espada afasta-se do aspecto sonoro mas serve ao tema da luta, não sobressaindo como elemento estranho à trama.

Nossa (Furtado/Kugland) intenção de escrever para o público infantil nos levou a substituir os nomes por Tindolelê e Tindolalá, mantendo a relação com uma cantiga reconhecível por esse público e preservando aspectos sonoros, como os fonemas /t/, /d/ e /l/ e a relação entre música e a partícula “lalá”. Da mesma forma que a canção original de Humpty Dumpty, a dos irmãos Tweedle não tem uma tradução popular em língua portuguesa, nem faz parte da cultura brasileira. Apesar de termos mantido a cantiga e conseqüentemente o enredo do capítulo de Humpty Dumpty, traduzindo seu nome, decidimos recorrer a estratégia diversa e modificar este capítulo mais amplamente, considerando que são os primeiros personagens de uma cantiga a aparecerem na narrativa, o que poderia ficar obscuro para o leitor inexperiente. Por esse critério, ao chegar ao capítulo VI, o mesmo leitor já estaria de alguma forma preparado para perceber que a cantiga de Humpty Dumpty era conhecida por Alice, ainda que não o fosse pelo leitor.

Na falta de uma cantiga brasileira similar que pudesse substituí-la, optamos por uma que introduzisse os personagens – e assim Alice os pudesse reconhecer –, e contemplasse alguns elementos da trama: *Meu Limão, meu Limoeiro*, de José Carlos Burle, onde estão as palavras “Tindolelelê e Tindolalá”. Os nomes escolhidos para substituir os originais não são propriamente de personagens, e tampouco podem ser considerados substantivos, mas sim recursos sonoros da letra, em algumas versões substituídos por “Skindolelê e Skindolalá”. Todavia, suas características sonoras foram mais significativas para a recriação que pretendíamos do que o fato de serem personagens conhecidos.

A canção escolhida nos levou a substituir o motivo da contenda entre os irmãos por uma “casca de árvore” (limoeiro), um elemento tão insignificante quanto o

²⁷ No original:

“I shouldn’t have minded it so much,” said Tweedledum, “if it hadn’t been a new one.”

brinquedo. Assim, a conotação musical de “chocalho” foi perdida, em troca de preservar-se o posterior jogo de palavras do original *rattle/rattlesnake* (casca/cascavel). Para que a história fluísse da maneira mais próxima possível do texto de partida, relacionando-se com o enredo da canção, optamos por introduzir segmentos de outras cantigas de roda, como *Escravos de Jó*²⁸, cujos versos finais são mencionados novamente em outro diálogo no mesmo capítulo, quando Alice ajuda os irmãos a se vestirem para a batalha:

E aí os dois irmãos foram de mãos dadas até a floresta e voltaram com os braços carregados de coisas, almofadas, cobertores, capachos, toalhas, tampas de panelas, baldes e um pirulito.

– Eu espero que você tenha a mão boa para prender alfinetes e amarrar barbantes, fazer zig, zig, zá – observou Tindolelê –, estas coisas que todos os guerreiros fazem, de um jeito ou de outro.

– Para que serve um pirulito num duelo? – perguntou Alice.

– Você sabe: pirulito que bate, bate... – disse Tindolelê. (CARROLL, 2012, p. 81)²⁹

O pirulito mencionado acima vem de uma outra cantiga de roda (*Pirulito que bate bate/ Pirulito que já bateu/ Quem gosta de mim é ela /Quem gosta dela sou eu*), e a explicação está no próprio diálogo, da mesma forma que a menção a Sambalelê, personagem de outra cantiga aludindo a uma luta (*Samba Lelê está doente/ Está com a cabeça quebrada/ Samba Lelê precisava/É de uma boa lambada*), e ao Cravo e à Rosa, que brigam em outra canção infantil popular e que serão os personagens principais do capítulo VII, substituindo o Leão e o Unicórnio, os quais também lutam entre si:

²⁸ Escravos de Jó, jogavam caxangá / Escravos de Jó jogavam caxangá. / Tira, bota, deixa o Zé Pereira ficar... / Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá /Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá.

²⁹ No original:

So the two brothers went off hand-in-hand into the wood, and returned in a minute with their arms full of things – such as bolsters, blankets, hearth-rugs, table-cloths, dish-covers and coal-scuttles. 'I hope you're a good hand at pinning and tying strings?' Tweedledum remarked. 'Every one of these things has got to go on, somehow or other.' (CARROLL, 2000, p.191)

– Já EU estou com dor de dente! – disse Tindolalá. – Estou muito pior que você! O cravo brigou com a rosa e você viu o que aconteceu com ele.

– Acabou com a cabeça quebrada – disse Tindolelé.

– Que eu lembre, isso aconteceu foi com o SAMBALELÊ – disse Alice. – Talvez seja melhor vocês não lutarem hoje – continuou, achando que era uma boa chance de fazerem as pazes. (*ibid.*, p.82)³⁰

De acordo, com Gardner, o corvo, cuja aproximação precipita a desistência da briga, poderia representar um eclipse ocorrido em 585 a.C., o qual teria interrompido uma batalha entre os reis da Lídia e da Média (CARROLL, 2000, p. 193). Em nossa versão, o substituímos por um personagem equivalente, dessa vez de uma canção de ninar: o Boi da Cara Preta, igualmente escuro e ameaçador, reconhecível pelo leitor infantil. Não é uma ave, mas Alice não afirma que tenha asas, apenas acha que sim, e, se estivesse em forma de nuvem, conforme o original, poderia vir pelo céu:

Estava escurecendo tão rapidamente que Alice pensou que estava vindo uma tempestade.

– Que cara mais preta tem aquela nuvem! – ela disse. – E que rápido ela vem! Poderia jurar que tem asas!

– É o Boi da Cara Preta! – gritou Tindolelé com uma voz apavorada. E os dois irmãos deram no pé e sumiram num instante.³¹ (*ibid.*, p. 84 – 85)

O único elemento que passou despercebido por quase todos os autores, independentemente do público-alvo, foi a rima formada pela frase final do capítulo anterior (“*feeling sure they must be*”) e pelo título deste. A apresentação dos

³⁰ No original:

'And I've got a toothache!' said Tweedledee, who had overheard the remark. 'I'm far worse off than you!' 'Then you'd better not fight to-day,' said Alice, thinking it a good opportunity to make peace. (*ibid.*, p. 192)

³¹ No original:

It was getting dark so suddenly that Alice thought there must be a thunderstorm coming on. 'What a thick black cloud that is!' she said. 'And how fast it comes! Why, I do believe it's got wings!'

'It's the crow!' Tweedledum cried out in a shrill voice of alarm: and the two brothers took to their heels and were out of sight in a moment. (CARROLL, 2000, p. 193)

personagens em forma de verso, que faz parte das características musicais dessa parte da história, foi observada apenas em nossa tradução: “Quem era quem naquele par, fácil saber, sem perguntar./ Tindolelê e Tindolalá” (CARROLL, 2012, p. 63 – 64).

O público adulto só percebe a rima na tradução de Borges (CARROLL, 2002, p. 171 – 172), que, apesar de não versá-la para o português, traduziu a nota de Gardner esclarecendo a presença do dístico rimado; Uchoa manteve a frase inacabada, mas traduziu-a literalmente, sem rima – “(...) com certeza, eles só podiam ser...” (CARROLL, 1980, p. 167) –, escolha semelhante à de Azancot – “(...) ao ter a certeza de que eram eles...” (CARROLL, 1978, p. 49) –, e de Lagos, que optou por não interromper a frase – “(...) tendo plena certeza de quem eles deviam ser.”

Entre os demais tradutores para crianças, Neves (CARROLL, 196-?) não obedece à mesma divisão de capítulos, os quais também não são intitulados, portanto não há essa ocorrência em seu trabalho; Índigo atém-se à superfície do texto, sem rima – “Só podiam ser” (CARROLL, 2010, p. 19) –, em uma solução próxima à dos tradutores par adultos, a mesma adotada por Giacomo – “Devem ser...” (CARROLL, 1968, p. 43) – frase que não rima com os nomes escolhidos por ela, Dlindindum e Dlindindim. A mais antiga das traduções, de Lobato, preserva apenas a frase inconclusa do final do capítulo III, mas não parece haver sugestão de que será completada pelos nomes dos irmãos, aqui mantidos no original, também não havendo a rima e tampouco seguindo literalmente o texto-fonte: “Eram uns homenzinhos muito gordos e” (CARROLL, 1973, p. 29).

Entre as soluções adotadas para esses personagens e para esse capítulo, verifica-se uma aproximação maior da narrativa carrolliana pelos tradutores para adultos ou para ambos os públicos do que por alguns dos tradutores para crianças. Enquanto os primeiros, coerentes com sua proposta, lançaram mão de informações de apoio, mantendo-se fieis à superfície textual – o que possibilitou, como sugeriu Rónai, conduzirem o leitor ao universo de partida –, os últimos, mantendo alguns elementos superficiais, como os nomes originais, e retirando outros mais importantes, como a cantiga, sua relação com o enredo e o jogo de palavras, acabaram por sonegar informações e, assim, afastar seu leitor do texto mais profundo.

Índigo (CARROLL, 2010), com o excessivo resumo da narrativa, torna essa parte e a história como um todo de difícil compreensão pelo público infantil, especialmente se considerarmos que a edição apresenta um apelo visual a crianças menores. Neves (CARROLL, 196-?) mantém-se próxima ao texto original, mantendo

a cantiga e alterando os nomes para facilitar sua pronúncia, mas retira-lhe os trocadilhos característicos do autor, não tornando a obra totalmente incompreensível, mas empobrecida e, assim, de pouco interesse para o leitor em busca de entretenimento. A tradução de Lobato (CARROLL, 1973), por ser a primeira no Brasil, pode ter influenciado as subsequentes, contribuindo para fixar a impressão de narrativa incompreensível, a qual, talvez por acontecer em um cenário de sonho, apresentaria acontecimentos desconexos, sem uma lógica detectável – o que não se verifica no texto de Carroll. A alteração do motivo da briga (gralha/bandeira) e de sua interrupção (policia/corvo) no decorrer do capítulo é um exemplo que contraria a lógica original. Para leitores adultos, com uma recepção intermediada por notas de apoio, esse hermetismo ou estranhamento é amenizado.

As outras duas traduções para crianças, a nossa (CARROLL, 2012) e a de Giacomo (CARROLL, 1968), apesar das soluções bastante distintas e da distância entre as datas, têm em comum o direcionamento para o público pretendido. Ambas traduzem os nomes, preservam a relação entre personagens, cantiga e eventos, mantendo o tom infantil e as características musicais. Giacomo compensa o trocadilho perdido utilizando um elemento presente no original, e atém-se mais à letra do texto de partida; nós optamos por um afastamento da letra do original para ressaltar a relação entre personagens e música, e entre a cantiga e o enredo do capítulo. Dessa forma, pretendemos conduzir o texto até o leitor, para que sua experiência de relacionar os personagens com a canção e com a história fosse similar à dos leitores de Carroll.

4.4 O Leão e o Unicórnio

A palavra “nome”, em português, assim como *name*, em inglês, indicam tanto substantivos comuns como nomes próprios; pode-se falar do nome de um objeto ou de um sentimento, e também do nome de um pessoa, por exemplo. No capítulo III de *Through the Looking Glass*, “Looking-Glass Insects”, Alice conversa com o Mosquito (*the Gnat*) sobre a utilidade dos nomes. Ela diz que sabe os nomes de alguns insetos e o Mosquito argumenta que se os insetos não respondem quando são chamados, não haveria razão para que tivessem nomes. Alice responde que os nomes não têm utilidade para os insetos, mas sim para quem os nomeia, e completa seu

raciocínio com uma pergunta: “Se não, por que as coisas têm nomes?” (CARROLL, 2012, p. 55)³². Logo adiante, a menina entra na floresta onde as coisas não têm nomes e esquece o nome de tudo, inclusive o seu próprio. Ali, encontra-se com um veado³³ (*the Fawn*), que também não consegue lembrar de nome algum. Assim que saem da floresta, o animal lembra do nome pelo qual é chamado e, ao dar-se conta de que Alice é uma “criança humana” (*ibid.*, p. 61), foge assustado³⁴.

Essas conversas são também exemplos do raciocínio e do humor carrolliano sobre linguagem, especificamente sobre nomes, como no diálogo entre Alice e Humpty Dumpty. Novamente, os nomes e seu uso são objeto de discussão. Aqui, observa-se ainda um detalhe significativo: Alice esquece tanto de seu nome próprio quanto do nome, ou substantivo comum, que a define como uma menina, ou “uma criança humana”; o animal, quando recorda como ambos são chamados, refere-se a si mesmo como “um Veado”, com inicial maiúscula, transformando o substantivo comum em seu nome próprio.

Antes disso, o personagem já é referido no texto com a inicial maiúscula, da mesma forma que todos os personagens em *Through the Looking Glass*. Todos são designados por nomes com iniciais maiúsculas, não apenas os nomes próprios, como Alice ou Dinah, mas também os substantivos comuns, que designam, por exemplo, um animal ou flor, os quais falam e agem como humanos e são, portanto, também personagens. Por esse critério que já existe em *Wonderland*, um mosquito/pernilongo (*a gnat*) é chamado “o Mosquito/Pernilongo” (*the Gnat*) (CARROLL, 2000, p. 172 – 176) e uma margarida (*a daisy*) é denominada “a Margarida” (*the Daisy*), havendo também ocorrências de “outra Margarida” (*another Daisy*) e “as margaridas” (*the daisies*) (*ibid.*, p. 158 – 159). Observa-se que o artigo definido *the* (a/o/as/os) e os indefinidos *a/an* (um/uma) estão preservados tanto para os substantivos comuns quanto para os nomes próprios, o que não costuma acontecer na língua inglesa, a não ser em casos específicos, como, por exemplo, para denotar ênfase.

³² No original:

“(…) But I can tell you the names of some of them.”

“Of course they answer to their names?” the Gnat remarked carelessly.

“I never knew them do it.”

“What’s the use of their having names,” the Gnat said, “if they wo’n’t answer to them?”

“No use to *them*,” said Alice; “but it’s useful to the people that name them, I suppose. If not, why do things have names at all?” (CARROLL, 2000, p. 173)

³³ As traduções variam: Veado, Veadinho, Cervo, Corça, Corço.

³⁴ No original:

“I’m a Fawn!” It cried out in a voice of delight. “And, dear me! you’re a human child!” (*ibid.*, p. 177

– 178)

Nesse grupo de personagens denominados por substantivos comuns convertidos em nomes próprios, incluem-se as peças do jogo e também o Leão e o Unicórnio (*the Lion and the Unicorn*). No capítulo VII, esses animais, que aparecem juntos no brasão de armas do Reino Unido, representando respectivamente a Inglaterra e a Escócia, estão envolvidos em uma briga pela coroa, até que recebem pães e bolos e são expulsos da cidade a toque de tambores³⁵.

*The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.
Some gave them white bread, some gave them brown;
Some gave them plum-cake and drummed them out of town.* (CARROLL, 2000, p. 226)

O enredo desenvolve-se a partir da letra da canção e o capítulo termina com a interrupção do banquete por um ruído ensurdecedor, o qual Alice associa à letra da canção, adivinhando que aquela parte da narrativa está por terminar. Aqui o desafio para a tradução não reside exatamente nos nomes dos animais, mas no fato de fazerem parte da história britânica, relacionando-se aos Reis e Rainhas do Espelho (pois brigam pela coroa), além de, como Humpty Dumpty e os irmãos Tweedle, serem personagens de uma cantiga imediatamente identificável pelo leitor britânico, mas não por leitores de outras culturas.

Todos os que mantiveram os personagens traduziram diretamente a canção, sem notas de pé-de-página, com exceção de Borges (CARROLL, 1980) – que reproduz em português todas as informações de Gardner –, e Azancot (CARROLL, 1978) – que explica em nota que o Leão e o Unicórnio representam a Inglaterra e a Escócia, bem como possivelmente dois políticos rivais, William Ewan Gladstone e Benjamin Disraeli, respectivamente. O leitor de Uchoa Leite (CARROLL, 1980) igualmente poderá saber sobre o que lê, consultando o prefácio; o de William Lagos (CARROLL, 2004) precisará munir-se de informação alheia ao volume que tem em mãos. Nessas quatro versões, duas para adultos e duas para adultos e crianças, a canção traduzida informa o leitor sobre o enredo do capítulo, e oferece a oportunidade para que ele “adivinhe” o que está por vir, tal qual ocorre com Alice.

³⁵ Para todas as traduções, ver Anexo 3.

Entretanto, se o leitor for uma criança, não identifica-se com os personagens, que nada significam em sua cultura, o que possivelmente torne as traduções de Lagos e Azancot também mais atraentes para o público adulto. Além disso, na versão portuguesa, a cantiga não menciona os tambores, mas eles aparecem ao final do capítulo, de fato expulsando os personagens com seu barulho, o que desconecta a canção do enredo. Similarmente, Lagos menciona os tambores, mas não os relaciona à expulsão, o que, no entanto, acontece ao final do capítulo. Novamente, o leitor adulto, com acesso a informações acessórias, poderá compreender e desfrutar a história mais do que o leitor infantil, em mais uma confirmação de que a tradução para crianças deve ser mais clara ou mais explícita do que aquela para adultos.

Lobato (CARROLL, 1973), Neves (CARROLL, 1960-?) e Índigo (CARROLL, 2010), com suas traduções voltadas ao público infantil, também mantêm os personagens e a cantiga do Leão e do Unicórnio, mas Índigo limita-se a descrevê-la resumidamente, suprimindo o bolo e os pães, os quais, no entanto, mantêm na história. Lobato a traduz diretamente, e o capítulo obedece a história narrada na letra, ainda que sem rimas ou métrica, mas preservando a relação original entre a canção e a história, e permitindo que o leitor criança identifique-se com a experiência de Alice. Primavera das Neves traduz a letra da canção de maneira mais livre – acrescentando um alimento aos outros dois, modificando a métrica e as rimas –, mas utilizando-a como guia para a narrativa. Da mesma forma que o leitor de Lobato, ainda que seja confusa a presença desses animais fora de seu contexto histórico e simbólico, o leitor de Neves consegue perceber a relação entre a canção conhecida por Alice e o desenrolar dos acontecimentos.

Giacomo (CARROLL, 1968), que também traduziu para crianças, igualmente preserva a canção do Leão e do Unicórnio, mas resumida e sem explicações sobre a história britânica, o que é coerente com sua opção de público, pois seria de menor interesse para crianças brasileiras. Por outro lado, só o que resta para relacionar os personagens com o enredo do capítulo é a cantiga, que, com a letra resumida, não proporciona ao leitor a oportunidade de prever o que vai acontecer com os personagens. Há ainda informações divergentes entre letra e eventos da narrativa: nos versos traduzidos, estão ausentes o bolo e o barulho ensurdecedor que dá fim à briga e encerra o capítulo, presentes mesmo assim na história, o que perturba a lógica e a verossimilhança interna.

Em nossa versão (CARROLL, 2012), os personagens britânicos foram substituídos por outros personagens de uma cantiga de roda que também narra uma briga, com a intenção de que despertassem o reconhecimento imediato da criança brasileira de hoje, o que levou também à mudança do título do capítulo: “o Cravo e a Rosa”. A partir dos versos, foi desenvolvida a narrativa do capítulo, que foi recriado para contemplar tanto o enredo original quanto a canção escolhida e seus personagens, preservando seu humor. Para substituir o motivo da expulsão dos personagens no encerramento do capítulo, em “O Cravo e a Rosa”, há uma reconciliação entre os personagens, que acabam se casando na estrofe final. Aqui, a festa de casamento passa a ser a explicação para o barulho: “Se esse barulho não for a festa de casamento”, pensou consigo mesma, “não sei o que pode ser.” (*ibid.*, p. 139)³⁶

A substituição de animais por flores, apesar de tanto estas quanto aqueles serem criaturas humanizadas, acarretou problemas específicos, como, por exemplo, o fato de, em certo momento, o Unicórnio pôr as mãos nos bolsos. Embora nenhum dos dois animais esteja vestido no brasão do Reino Unido, é assim que o Unicórnio foi retratado na única gravura de Tenniel em que aparece, de perfil, com a mão direita no bolso da calça (CARROLL, 2000, p. 229). Em nossa versão, os personagens Cravo e Rosa foram ilustrados com corpos humanos, com os rostos emoldurados pelas flores respectivas, como se fossem adornos de cabeça, e vestidos com uniformes semelhantes aos de lutadores, o que propiciou à Rosa colocar as mãos nos bolsos (CARROLL, 2012, p. 130).

Outros paralelos foram possíveis: enquanto Alice consegue distinguir o Unicórnio por seu chifre, em meio a uma nuvem de poeira formada durante a luta, a Rosa é reconhecida por seus espinhos; e o maior número de estrofes da cantiga brasileira acabou por facilitar as modificações na trama, ao invés de dificultá-la, uma vez que houve oportunidades para inserirem-se alusões ao enredo de “O Cravo e a Rosa” nos mesmos diálogos que aludiam à letra da canção original:

– Você não vai falar? – gritou o Rei. – Como eles estão se saindo na luta?

Léo fez um esforço tremendo e engoliu um pedaço enorme de pão com manteiga.

³⁶ No original: “If *that* doesn't ‘drum them out of town,’” she thought to herself, “nothing ever will!” (*ibid.*, p. 232)

– Eles estão se saindo muito bem – disse ele, meio engasgado. – Cada um deles foi ao chão mais ou menos oitenta e sete vezes.

– Então eu suponho que logo ele vai estar ferido e ela, despedaçada – Alice arriscou um palpite.

– Sim, ele vai ficar doente – disse Léo – e ela vai visitá-lo, levando este pão com manteiga que eu estou comendo. (p. 133 – 134)³⁷

* * *

– Eu ganharia fácil – disse o Cravo.

– Eu não tenho tanta certeza – disse a Rosa.

– Ora, você vai acabar chorando, sua covarde! – respondeu o Cravo, furioso, erguendo-se enquanto falava.

– E você, que desmaia por qualquer bobagem? – replicou a Rosa.

Aqui o Rei interrompeu, para evitar que a discussão continuasse. Ele estava muito nervoso, a voz trêmula:

– Você foi visitá-lo quando ele ficou doente? Que gentileza! É uma longa viagem. Você foi pela ponte velha ou pela praça do mercado? A vista é melhor pela ponte velha. (*ibid.*, p. 137)³⁸

Analisando-se esses personagens no contexto da obra e relacionando-os com os demais, *the Lion and the Unicorn* são oriundos de cantigas, bem como Humpty

³⁷ No original:

'Speak, won't you!' cried the King. 'How are they getting on with the fight?'

Hatta made a desperate effort, and swallowed a large piece of bread-and-butter. 'They're getting on very well,' he said in a choking voice: 'each of them has been down about eighty-seven times.'

'Then I suppose they'll soon bring the white bread and the brown?' Alice ventured to remark.

'It's waiting for 'em now,' said Hatta: 'this is a bit of it as I'm eating.' (CARROLL, 2000, p. 227)

³⁸ No original:

'I should win easy,' said the Lion.

'I'm not so sure of that,' said the Unicorn.

'Why, I beat you all round the town, you chicken!' the Lion replied angrily, half getting up as he spoke.

Here the King interrupted, to prevent the quarrel going on: he was very nervous, and his voice quite quivered. 'All round the town?' he said. 'That's a good long way. Did you go by the old bridge, or the market-place? You get the best view by the old bridge.' (*ibid.*, p. 230)

Dumpty e os irmãos Tweedle. O leitor encontra primeiramente Humpty Dumpty, depois os irmãos e os últimos são os animais-símbolo. Para o público adulto, como discutido anteriormente, a presença dos versos no texto, e o auxílio das notas são suficientes para que possa receber a obra de maneira bastante aproximada da original. O público infantil, pode-se argumentar, pode igualmente buscar informações complementares, ou recorrer a um adulto para tal. Entretanto, a leitura como fruição literária é perturbada por essas interrupções, ainda que menos extremamente do que no trecho de Humpty Dumpty.

Ao chegar ao capítulo VII, o leitor já passou por outros dois momentos em que cantigas infantis populares guiam a história e seus personagens intitulam o capítulo, podendo perceber um padrão narrativo. Se esse leitor pudesse identificar esse padrão por si próprio, de maneira análoga à de seus primeiros leitores, ocorreria, em nossa concepção, uma proximidade maior entre obra e leitor, preservando-se aquilo que Umberto Eco chama de “a impressão que o texto original queria produzir sobre o leitor” (ECO, 2007, p. 169). Uma vez que o reconhecimento pelo leitor infantil dos paralelos entre a história e a cantiga era mais relevante que a superfície textual e seu significado imediato, a decisão por recriar todo o capítulo a partir da modificação dos personagens-título foi imperativa.

4.5 Haigha e Hatta

No mesmo capítulo, interagindo com o Leão e o Unicórnio/o Cravo e a Rosa surgem os mensageiros Haigha e Hatta, versões (segundo o texto, anglo-saxônicas) dos personagens do País das Maravilhas, a Lebre de Março (March Hare) e o Chapeleiro (Hatter), o que se sabe não apenas pela semelhança ortográfica e fonética entre os nomes (Haigha/Hare – Hatta/Hatter), mas também pelas ilustrações de John Tenniel, que retratam os mensageiros como uma lebre e um chapeleiro. Reforçando essa informação, a Rainha Branca, no capítulo V, exemplificando formas de o tempo andar ao contrário, diz a Alice que o mensageiro do Rei está na prisão aguardando seu julgamento, o qual precederá o crime que virá a cometer. O leitor de O País das Maravilhas sabe que o Chapeleiro foi uma das pessoas interrogadas no julgamento para saber quem roubara as tortas, ao final do primeiro livro.

Eles não são personagens de canções, mas levam Alice a lembrar-se de uma brincadeira de salão popular à época, por causa da letra H, inicial de seus nomes, o

que enseja diversas jogos de palavras com essa letra ao longo do capítulo, misturando-se com a canção do Leão e do Unicórnio. A brincadeira, conhecida por sua frase inicial “Eu amo meu amor com A” (*I love my love with an A*) consistia em completar todas as frases com uma palavra iniciando com a primeira letra do alfabeto; o próximo a “jogar” utilizaria a letra B e assim sucessivamente até que alguém não conseguisse encontrar palavras para completar todas as frases:

I love my love with an A because he's _____
I hate him because he's _____
He took me to the Sign of _____
And treated me with _____
His name's _____
*And he lives at _____*³⁹ (CARROLL, 2000, p. 224)

Segundo Gardner (*ibid.*, p. 225), Alice provavelmente começa a brincadeira pela letra H por ser esta a inicial de Haigha, mas também por ser um fonema não pronunciado pelos anglo-saxões, o que faria seu nome soar como se iniciasse com A (“Aigha”, que segundo o texto, “rima com *mayor*”, e soaria como um anglo-saxão proferindo a palavra “*hare*”), da mesma forma que tanto Hatta como Hatter soariam como “Atta”.

A razão da referência à origem anglo-saxônica dos personagens não é totalmente clara. Segundo Gardner (*ibid.*, p. 223), Carroll estaria zombando das maneiras afetadas dos anglo-saxões (embora não especifique quais) e, talvez, referindo-se a Daniel Henry Haigh, erudito especialista em runas e autor de dois livros sobre os povos anglo-saxões, e cujo sobrenome assemelha-se ao nome do personagem. Ainda há suspeitas sobre uma brincadeira com sua maneira de vestir, mas o próprio Gardner cita outros estudiosos, como Robert Sutherland e Roger Green, que reafirmam a dúvida: conforme o primeiro, poderia ser um interesse pessoal do autor nos britânicos antigos, ou Alice estaria estudando história anglo-saxônica; de acordo com Green, Carroll teria assistido uma peça teatral em companhia das meninas Liddell, na qual os cenários e o figurino poderiam ter-lhe inspirado converter a Lebre e o Chapeleiro em Mensageiros Anglo-Saxões (*ibid.*, p. 224). Uma outra

³⁹ *Eu amo meu amor com um A porque ele é _____ / Eu o detesto porque é _____ / Ele me levou para o signo de _____ / E me tratou com _____ / O nome dele é _____ E mora em _____* (Trad. de Maria Luisa X. de A. Borges, em CARROLL, 2002, p. 216)

possibilidade, considerando-se o gosto do autor por jogos de palavras, seria uma alusão aos lendários personagens anglo-saxões Hengest e Hors, irmãos germânicos que teriam liderado os exércitos Anglo, Saxão e Juto na conquista dos primeiros territórios britânicos no século V (GOLOMB, 2002, p. 11). Em artigo da *wikipedia*⁴⁰ sobre o livro de Angus Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes*, afirma-se que Lewis Carroll está descrevendo as iluminuras anglo-saxônicas dos séculos IX ao XI, com suas figuras desenhadas em posições exageradas, com as mãos estendidas. Seja qual for o motivo de suas “atitudes anglo-saxãs”, a relação com a Lebre e o Chapeleiro são claras e determinantes para as escolhas de tradução.

Os personagens do País das Maravilhas March Hare e Hatter são comumente traduzidos para Lebre de Março e Chapeleiro, uma vez que incluem-se no grupo de nomes que correspondem a substantivos comuns, como o Leão e o Unicórnio, por exemplo. O Chapeleiro (Hatter) é de fato um indivíduo que fabrica e vende chapéus, e, de acordo com o Cheshire Cat (Gato de Cheshire, para muitos tradutores), também é louco o que o tornou conhecido como o Chapeleiro Louco (*the Mad Hatter*), apesar de não ser este seu nome na história⁴¹; a Lebre de Março (*the March Hare*), como o artigo demonstra, é também uma expressão derivada de dois substantivos comuns, “março” (*march*) e “lebre” (*hare*), e é apenas o uso de iniciais maiúsculas que os transforma em um nome próprio. Ou seja, a Lebre é uma lebre, chamada de March porque, também segundo o Cheshire Cat, é louca, e março seria o mês de acasalamento, em que esses animais comportam-se de maneira aparentemente anormal⁴².

Em *Through the Looking Glass*, entretanto, as palavras que dão nome aos Mensageiros do Rei não correspondem a substantivos comuns. Ainda que sejam considerados alterações dos substantivos *hare* e *hatter*, não são dicionarizados como tal, e, além dos personagens propriamente ditos, não há, no léxico inglês, outros objetos referidos como *haigha* ou *hatta*. A semelhança entre os pares *hare/haigha* e *hatter/hatta* é identificável pelos falantes da língua inglesa, que ainda têm a pronúncia explicitada pelo autor; na tradução, contudo, essa semelhança precisa ser construída,

⁴⁰ Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxon-Attitudes#cite_note-4>. Acesso em 20 junho 13

⁴¹ A expressão “louco como um chapeleiro” (*mad as a hatter*) já era então conhecida, possivelmente pelo uso de mercúrio, substância que causava tremores ou alucinações e que era usada na fabricação de chapéus. (UCHOA LEITE In CARROLL, 198, p. 15)

⁴² Daí advindo a expressão, também corrente à época de Carroll, “louca como uma lebre de março” (*mad as a march hare*)

uma vez que não há proximidade fonética nem semântica entre os pares Chapeleiro/Hatta e Lebre/Haigha.

Diferentemente de March Hare e Hatter, que, em sua tradução de *Alice in Wonderland* para a edição comentada de Gardner (CARROLL, 2002), traduzira por Lebre de Março e Chapeleiro, Borges manteve os nomes de Haigha e Hatta na língua de partida.⁴³ Com o apoio das notas de Gardner, a relação entre os personagens dos dois livros é esclarecida e a diferença dos nomes não torna-se um obstáculo ao entendimento da história pelo leitor adulto. Mantendo os nomes com as iniciais H, Borges preservou o jogo de palavras com a mesma letra e os diálogos subsequentes envolveram as comidas mencionadas nos versos. Justifica-se pela mesma razão sua opção em manter a palavra *mayor* em inglês, a qual, se traduzida, deixaria de rimar. No texto-fonte, os alimentos são sanduíche de presunto (*ham sandwich*) e feno (*hay*), o que leva à relação com o Leão e o Unicórnio, a quem é oferecido pão. Para resolver esse problema, Borges acrescentou “pão” a seu “hadoque”, preservando a letra H, a relação entre os personagens e, conseqüentemente, a narrativa para o leitor adulto que pode recorrer a informações adjacentes ao texto.

Uchoa Leite (CARROL, 1980) o outro autor para adultos, optou por manter Hatta e transformar Haigha em Hagar, uma palavra foneticamente semelhante ao nome da letra H, o que torna natural para o leitor a associação que Alice faz entre o nome da personagem e a letra. Uma das palavras escolhidas é “Horível”, que relaciona-se com Hagar, por causa de Hagar, o Horível, personagem dos quadrinhos americanos criado por Dik Browne na década de 1970, pouco antes da tradução de Uchoa (1977). Quanto à relação entre os mensageiros e os personagens do País das Maravilhas, esclarece no prólogo que tratam-se dos mesmos personagens com novo sotaque, enquanto os demais tradutores (com exceção de Borges, traduzindo as notas de Gardner, e Lagos, como veremos a seguir, através de anotações na lista de personagens) silenciam a respeito, dependendo das ilustrações para esclarecer a relação entre eles.

A solução do tradutor também considera a continuação da narrativa, e todos as palavras do jogo começam com essa letra, inclusive “humor”, na fala anterior do Rei, que é a justificativa para o comportamento do mensageiro, substituindo a original *happy*, que será repetida nos versos, paralelo não observado por Borges (CARROLL,

⁴³ Para o original e as traduções dos trechos discutidos neste item, ver Anexo 4.

2002) em sua tradução mais literal – *happy* passou a ser, na fala do Rei, “feliz”, e nos versos, “Habilidoso”. Apenas um dos dois alimentos é mencionado no jogo, mas, adiante, após pedir um hambúrguer e ganhar um sanduíche (que, conceda-se, poderia ser um hambúrguer), o Rei continua sentindo-se fraco, e o Mensageiro lhe oferece hortelã, outra palavra iniciando com H, que, nos versos, poderia ter substituído *hay* (feno).

Os dois tradutores para ambos os públicos mantêm os nomes originais, sem referência ao País das Maravilhas. William Lagos (CARROLL, 2004) utiliza a letra H para os versos; porém, há uma interrupção entre estes e o diálogo, já que substitui *ham sandwich* por “hambúrguer” no verso e, mais adiante, faz o Rei pedir “um sanduíche de presunto”, para logo corrigir o pedido, trocando-o por um “hambúrguer”, em uma solução que refere-se ao original, oculto para o leitor. Mesmo assim, o que o Rei ganha é um sanduíche de presunto, que não apareceu antes na fala de Alice. O “sanduíche de presunto” funciona como uma nota explicativa dentro do texto, mas nada esclarece, a não ser que o leitor conheça o texto de partida.

Da mesma forma que Borges e diferentemente de Uchoa Leite, Lagos desconsidera a relação entre a primeira fala do Rei sobre o Mensageiro estar feliz (*happy*) e o primeiro adjetivo que o define no jogo de palavras, que aqui, passa a ser “Honesto”. Adiante, ao pedir outro sanduíche, o Rei tem de se contentar com feno (*hay*), opção que volta a criar um estranhamento, uma vez que não estava presente no jogo de palavras de Alice, criando uma situação que não obedece à lógica do texto-fonte, em que as ações dos personagens são desencadeadas pela brincadeira com a inicial de seus nomes.

A relação entre os mensageiros do Espelho e os personagens do País das Maravilhas só aparece no início do livro, após a descrição da partida de xadrez, e antes do poema de abertura, do prefácio e do índice, na lista de personagens (*DRAMATIS PERSONAE*), “conforme as peças dispostas no tabuleiro no início do jogo” (*ibid.*, p. 6). Ali, são descritos como “Haigha, a Lebre” e “Hatta, o Chapeleiro Maluco”, da mesma maneira que outros personagens são descritos com seus nomes originais seguidos pela tradução para a língua de chegada – Daisy, a Margarida; Oyster, a Ostra; Lily, o Lírio; Fawn, o Corço; Messenger, o Mensageiro; Tiger-lily, o Lírio-tigrino ou Tigrídia; Rose, a Rosa; Frog, o Sapo –, tratando-se possivelmente de anotações particulares do tradutor, que poderiam indicar uma primeira opção de manter os nomes no original, como nomes próprios, depois parcialmente alterada.

Vera Azancot (CARROLL, 1978) também deixa de relacionar Haigha e Hatta aos personagens do livro anterior, a não ser através das ilustrações de Tenniel, e também mantém a inicial H na fala de Alice. Apesar de suprimir o *ham sandwich*, e mencionar apenas um dos alimentos nos versos (“hortaliça”), posteriormente o Rei pede “uma sande”. O alimento alternativo, seguindo a lógica da brincadeira, teria de ser “hortaliça”, mas ao Rei é oferecido “feno”, palavra presente no original, mas, até esse momento, não na tradução, que, assim, surge no diálogo sem conexão com as demais palavras de inicial H e sem servir ao jogo pretendido pelo autor. Sem notas explicativas, sua inclusão apenas será percebida pelo leitor que souber que corresponde à palavra inglesa *hay*, embora continue incongruente na narrativa; para o leitor “miúdo”, pode tornar-se ininteligível.

Mais uma vez, as traduções para ambos os públicos mostram-se muito semelhantes às para adultos, e, neste caso, a de Uchoa Leite, declarada e justificadamente para este público, é a que mais conserva elementos do texto de partida, valorizando a característica do autor de lidar com a linguagem de forma cômica. Conforme demonstrado a seguir, nem todas as traduções para crianças seguiram a mesma diretriz.

Em sua versão resumida, Índigo (CARROLL, 2010) mantém Haigha e Hatta, mas não inclui a brincadeira com a letra H nem os diálogos que suscitaria. Os personagens aparecem como coadjuvantes menores em um capítulo que foca na história do Leão e do Unicórnio. A relação de Haigha com a Lebre não existe, e a de Hatta com o Chapeleiro é sugerida por uma breve alusão ao fato de aquele segurar uma xícara de chá com uma das mãos, e um pedaço de pão com manteiga com a outra (*ibid.*, p. 38), tal qual o Chapeleiro na cena do julgamento no País das Maravilhas. Tal relação só poderia ser esclarecida se o leitor tivesse acesso à outra obra, que não faz parte do mesmo volume. Com esse resultado, que, mais uma vez, eliminou o componente de interesse infantil, essa tradução afasta-se de Carroll e de seu leitor, mostrando apenas lampejos da obra.

Primavera das Neves (CARROLL, 196-?), mantém os nomes, abrindo mão de referências aos personagens da história anterior de Alice – em sua versão, a Lebre Telhuda e o Chapeleiro –, contida no mesmo volume e disponível ao mesmo leitor. No País das Maravilhas, a Lebre é do gênero feminino, enquanto Haigha é do masculino, em mais uma divergência que não permite ao leitor associá-los. Apesar de haver a referência pela Rainha ao mensageiro do Rei, aguardando julgamento na

prisão antes de cometer um crime (*ibid.*, p. 177), seu nome não é mencionado e a relação entre eles não é automática. Também não há justificativa cultural/geográfica no texto para as maneiras peculiares de Haigha, além do fato de sentir-se feliz, mas a palavra “feliz” aqui não faz parte do jogo de palavras com a inicial do nome da personagem, ausente desta tradução.

O capítulo (aqui, XII) é muito curto e, por não incluir o jogo com a letra H entre a chegada de Haigha e o pedido do Rei, os diálogos sobre os alimentos não têm sustentação prévia para o leitor, que dificilmente entenderá o motivo da conversa sobre sanduíches e ovos cozidos, mas talvez possa relacionar o cogumelo àquele sobre o qual sentava uma Lagarta a fumar seu narguilé no País das Maravilhas, e do qual Alice deveria comer pedaços diferentes, caso quisesse aumentar ou diminuir de tamanho.⁴⁴ O ovo cozido pode referir-se a Humpty Dumpty, personagem do capítulo anterior. Assim, a tradutora vale-se de um mecanismo de compensação, substituindo a relação entre os personagens das duas histórias por um elemento presente em ambas (cogumelo), ou presente em dois momentos da mesma história (ovo).

Monteiro Lobato (CARROLL, 1973) transforma Haigha e Hatta em Ciro e Cairo, e adota a letra C no que ele define como um “versinho muito popular sobre a letra C”, explicando que “era a primeira do nome desse mensageiro” (*ibid.*, p. 57), escolhendo dois alimentos com a mesma inicial para os diálogos subsequentes. Essa reelaboração permite que o leitor infantil da língua portuguesa acompanhe o enredo de forma análoga ao do leitor do texto fonte, sem necessidade de explicações de apoio. Lobato não apenas substitui os alimentos por outros com a mesma inicial dos nomes dos Mensageiros, mas ainda oferece opções tipicamente brasileiras: um dos alimentos passa do popular sanduíche inglês de presunto à cocada, popular doce brasileiro; o outro, que, no texto de partida, não é alimento para consumo humano, o feno, passa a ser o capim, que é justamente o que é processado para alimentar animais como vacas, ovelhas e cavalos, transformando-se em feno. A domesticação elaborada pelo tradutor permite uma experiência de leitura muito próxima à do original, afastando-se da superfície do texto (letra H, *ham sandwich*, *hay*) para aproximar-se de seu sentido mais profundo (inicial do nome que desencadeia a lembrança de Alice, o jogo de palavras, o alimento típico e desejável, o alimento para animais e indesejável

⁴⁴ Para esta tradução, ver Anexo 4.

para humanos). A partir dessa opção, o restante do capítulo segue naturalmente próximo ao original, preservando a coerência da tradução.

Na tradução de Maria Thereza Cunha de Giacomo (CARROLL, 1968) também percebe-se essa preocupação com a transmissão da linguagem do autor para o público infantil. Haigha passa a chamar-se Fiel-cabeça-de-papel, e Hatta, Leal. O jogo de palavras, por causa de Fiel-cabeça-de-papel, é com a letra F, e a identidade sonora entre os nomes se dá pelas terminações em *-el* e *-al*. Todavia, não há ponto de contato com os personagens da Lebre e do Chapeleiro, mesmo porque Fiel corresponde à Lebre e Leal (palavra mais semelhante a Lebre) corresponde ao Chapeleiro. O adjetivo usado pelo Rei (*happy*) é traduzido diretamente para “contente”, de mesmo sentido, mas de inicial diversa da escolhida para o jogo de palavras, onde será substituído por “feliz”. Aqui, tratando-se de sinônimos, a tradutora poderia ter utilizado a mesma palavra nas duas frases, preparando o leitor para o jogo, sem afastar-se semanticamente do termo original.

Apesar de ter optado pela letra F para a brincadeira, posteriormente o Rei pede um sanduíche de presunto (*ham sandwich*), que não havia sido mencionado por Alice. Quando pede para repetir, é informado que há apenas “feno”, e aqui o F da tradução e o *hay* do original voltam a se encontrar, mas, para o leitor da língua-alvo, o sanduíche de presunto não relaciona-se às demais palavras de mesma inicial nem ao nome do mensageiro, tornando-se apenas uma escolha aleatória do Rei e desfazendo a ligação entre versos e diálogos.

Domesticação próxima à lobatiana foi o que buscamos em nossa tradução (CARROLL, 2012), sem contudo torná-la explicitamente brasileira, e sim, compreensível e desfrutável por crianças brasileiras contemporâneas. Diferentemente de Lobato e Giacomo, optamos por substituir a letra H do jogo por uma sílaba: Alice não lembra dos versos por causa da inicial do nome da Mensageira⁴⁵, mas por causa da palavra “alegre”, cuja sílaba “le” é a sílaba inicial de seu nome, Letícia, e também da palavra “lebre”. A palavra *happy* pôde ser traduzida por “alegre” tanto na fala do Rei quanto na de Alice, conservando o gatilho que leva Alice a lembrar-se da brincadeira. A relação com os nomes dos personagens do País das Maravilhas também se dá através dessa sílaba, inicial de “Lebre” e componente da palavra “Chapeleiro”, e é explicitada no texto: “ela é uma lebre”, a sílaba “le” de Letícia é

⁴⁵ Do sexo feminino para manter-se a relação com a Lebre de Março, também do sexo feminino em nossa tradução de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2007).

pronunciada aberta como na palavra “lebre” e Léo é um chapeleiro. Os dois alimentos, um mais e outro menos desejável, foram traduzidos para “picolé” e “legumes” e o diálogo seguinte – que marca a transição para a próxima ação da narrativa, com a entrada do Cravo e da Rosa – pôde ser mantido de forma próxima ao original.

Assim como outros aspectos que ressaltam a cultura britânica – como as cores vermelha e branca para as peças de xadrez, ou o Leão e o Unicórnio –, o fato dos Mensageiros serem anglo-saxões foi apagado na tradução, desprendendo-se de seu significado no original, embora a menção a suas atitudes singulares tenha sido mantida. Fossem uma referência à arte anglo-saxã e suas figuras de braços abertos, em posições exageradas, ou uma opinião de Carroll sobre as maneiras de vestir-se e movimentar-se ou falar desse povo, ou ainda uma referência a uma pessoa real, ou uma piada interna entre o autor e as meninas Liddell, o significado de tal comentário na obra não está claro. Tampouco em nossa tradução, na qual mantivemos apenas a peculiaridade de suas atitudes, justificada por serem “estrangeiros”: além de ser uma lebre (e “louca” como a Lebre de Março), Leticia vem do norte, o que não necessariamente significa a região norte do Brasil, mas qualquer lugar ao norte de onde o leitor viva, enquanto Léo vem do leste pela mesma razão (além de acrescentar mais uma palavra de mesma sílaba ao diálogo). Dessa forma, mantém-se a relação com os personagens da outra histórias e o estranhamento em relação a outras culturas (afinal, eles vêm de outro lugar, o País das Maravilhas), sugerindo um sotaque pela ênfase nas sílabas “lé”, sem precisar sublinhar detalhes geográfico-temporais, o que atualmente poderia ter conotações ofensivas.

Os personagens principais desse capítulo, cuja cantiga orienta os eventos, são Lion e Unicorn, e os Mensageiros são coadjuvantes que exemplificam algumas características recorrentes em *Through the Looking-Glass*. Como Lion e Unicorn, os irmãos Tweedle, e os pares de peças do jogo – duas Rainhas, dois Reis, dois Cavaleiros –, Haigha e Hatta são uma dupla (“Um para ir, outro para vir.”⁴⁶); sua origem também é anterior ao livro (do País das Maravilhas); e não há uma cantiga com seus nomes, mas há os versos cuja lembrança é desencadeada por eles. A linguagem novamente é abordada, e os significados possíveis de seus nomes, aqui,

⁴⁶ No original: “One to come, one to go.” (CARROLL, 2000, p. 223)

estão ocultos, ou, pelo menos, mais difíceis de ser detectados, seja no texto de partida ou nos de chegada.

Os elementos principais a ser considerados sobre esses personagens é sua relação com os personagens do País das Maravilhas e os versos de que Alice lembra ao ouvir o nome Haigha, os quais, por sua vez, desencadeiam o diálogo entre o Rei e o Mensageiro sobre os alimentos. Talvez por essa razão, três das cinco traduções infantis e (parcialmente), uma das traduções para adultos, apresentam substituições dos nomes. Com exceção de Índigo (CARROLL, 2010), mesmo os autores que os mantiveram no original recriaram o jogo de palavras, com maior ou menor aproximação do original, como vimos, mas, de qualquer forma, preservando essa característica essencial do texto.

5 Considerações finais

Assim como os irmãos Tweedle, um texto de partida e um de chegada podem ser quase idênticos e ainda assim, “brigarem” por uma razão aparentemente insignificante. Segundo Umberto Eco, qualquer tradução poderá no máximo aproximar-se da obra de partida, e quanto mais afastados estiverem no tempo e no espaço, mais improvável tornam-se suas coincidências. Fundamental é “não trair as intenções do texto-fonte”, na tentativa de preservar conteúdo e expressão (ECO, 2007, p. 128). Toda tradução é um jogo, baseado em identidades lexicais e culturais por vezes conflitantes, lidando com sentidos superficiais e profundos, o qual será completado apenas durante a leitura. Se o texto de partida contiver humor, particularmente na forma de trocadilhos, maiores serão seus obstáculos, porque lidam com muitas camadas de significação de uma língua específica e raramente possuem equivalentes em outras línguas. Trocadilhos, como de resto, piadas, não podem ser explicados, ou perdem a comicidade; pode-se entendê-los, mas não rir deles, o que, para o público adulto pode ser satisfatório, mas não para o público infantil. E o humor, com seus trocadilhos e outros jogos de linguagem são inescapáveis em Lewis Carroll.

Embora as definições de seu estilo *nonsense* variem, pode-se afirmar que a linguagem é uma discussão pulsante em sua obra, e nessa em especial, permeada de indagações sobre a língua, suas possibilidades e limitações como ferramenta comunicativa, seus sentidos múltiplos, que tanto podem levar a trocadilhos, a charadas e poemas, como a mal-entendidos. O *nonsense* carrolliano trata de linguagem e entre os vários ingredientes linguísticos de seu texto estão os nomes próprios. A tradução que não leve isso ao leitor, seja dentro do texto ou com informações adjacentes, pode levar a uma interpretação equivocada de suas características.

As histórias de Alice são, diferentemente dos contos infantis tradicionais, desprovidas de moral; elas não foram escritas para ser usadas por adultos para ensinar lições às crianças, mas para se comunicarem diretamente com elas. A recepção infantil não necessariamente exige uma reflexão sobre o contexto da obra. Pode lhe bastar a obra em si, e como esta se relaciona com seu universo conhecido, com suas referências de leitor. Crianças buscam divertir-se com um livro, brincar com ele, e, ainda hoje, e mesmo transposto para outra cultura, *Through the Looking Glass*

conserva-se uma leitura interessante para o público infantil, com sua heroína inteligente e questionadora, com seus animais e flores falantes, seres imaginários, cantigas, poesia, paródias, jogos de palavras e piadas, entremeados com passagens mais reflexivas e melancólicas – como o poema final, que trata da despedida da infância.

Nos dois livros de *Alice*, há elementos suficientes para que, ao longo de seu trajeto a partir da Inglaterra vitoriana até outros lugares de nossos dias, tenham adquirido um status de obras universais e não restritas ao entretenimento de crianças. Isso não significa que a literatura infantil seja algo menor, mas que há aspectos em tais obras que poderão ser mais facilmente apreendidos e desfrutados por leitores mais experientes, que já tenham adquirido informações necessárias para a compreensão ampla do texto. Em parte por causa desse número elevado de elementos “difíceis”, os livros de *Alice* têm sido considerados por muitos como literatura adulta, apesar de continuarem a ser encontrados nas prateleiras das livrarias dedicadas a obras infantis.

Do conjunto de traduções aqui analisadas, que compõem um conjunto maior de suas possíveis interpretações, percebe-se duas correntes principais, conforme o público a que se destinam: uma para o público adulto (incluindo-se, por suas características em comum, as que declaram-se para ambos os públicos) e outra para o público infantil. A primeira recria a obra como objeto de estudo, oferecendo farta informação acessória, mas, em muitas ocasiões, retirando do texto a linguagem e o humor autorais; a segunda recria a obra para mantê-la como livro infantil, preservando o estilo do texto, por vezes em detrimento de informações sobre o autor e o contexto histórico e cultural da obra. Em qualquer dos caminhos tomados, há espaço para negociações, e em todos, há o complemento feito pela recepção do leitor, a partir do efeito que cada tradução pode proporcionar. Em cada um dos resultados, temos novas obras, sem deixar de ser a obra original.

As duas traduções para ambos os públicos, por não fornecerem tantas informações quanto aquelas para adultos, acabam por ocultar alguns elementos do texto e do estilo de Carroll, alterando a percepção de alguns trechos, como foi aqui discutido, e tornando-os herméticos, ou mesmo sugerindo que o fato de Alice estar em um sonho justificaria eventos desencadeados ou uma ausência de sentidos proposital.

Entre as obras destinadas a crianças, há a primeira tradução brasileira (1931), de Lobato (CARROLL, 1973), que, mantendo a maioria dos nomes originais e suprimindo parte dos trocadilhos e alguns trechos, contribui para essa percepção de

hermetismo, dificultando seu entendimento por leitores inexperientes. Ainda assim, como foi observado, em diversas ocasiões, percebe-se a tentativa do tradutor de recuperar o humor original e suas brincadeiras linguísticas. Entre as duas traduções da década de 1960, a de Neves (sem data exata apurada) e a de Giacomo (1968), a segunda, substituindo todos os nomes e recriando a maioria dos trocadilhos, poemas e cantigas, demonstra uma intenção de transpor o estilo autoral para a tradução, de forma que pudesse ser recebido por crianças; a primeira ora caminha nessa mesma direção, ora atém-se à superfície do texto, e sua reordenação dos capítulos quebra uma característica importante de Carroll (a atenção aos números, dificilmente aleatórios) e da obra (que tem o mesmo número de capítulos que *Alice's Adventures in Wonderland*, em mais um elemento especular). Entre essas três traduções mais antigas, a de Giacomo parece ser a mais adequada ao público infantil.

Entre as mais recentes, a de Índigo (2010) e a nossa (Furtado/Kugland, 2012), a primeira, apresentando seus personagens com os nomes originais e a história bastante resumida, destina-se a crianças menores, mas, com quase todos os poemas, canções, trocadilhos e jogos de linguagem excluídos, pouco resta de infantil além das ilustrações. De qualquer forma, funciona como uma introdução à obra, ou mesmo como material paradidático, como parece ser a intenção da editora ao anexar ao livro um caderno de exercícios de compreensão. Nossa tradução assemelha-se mais à de Giacomo na busca de transcriar o texto-fonte para que continuasse a ser recebido por crianças, preservando o que julgamos ser ainda de interesse desse público, por exemplo, o que pode haver de divertido na linguagem.

Durante o processo de tradução, percebemos que, se os nomes próprios fossem mantidos no original, o humor do restante da cena – às vezes de capítulos inteiros – estaria perdido para o leitor que, sem o auxílio de informações adjacentes, não teria como compreender certas passagens, transformando o estilo de Carroll em algo sem sentido, ou simplesmente desinteressante. O leitor adulto poderia ser levado pela mão àquele universo, com o auxílio de informações de apoio, assim podendo compreender e desfrutar a obra em seu contexto original; o leitor criança não receberia a obra da mesma forma porque, para entender tais informações externas, necessitaria de outras informações prévias, que dependem de tempo e de vivências que ainda não adquiriu. Assim, o texto precisaria ser trazido até ele, e uma tradução literal, focada na superfície da língua, não teria como cumprir tal demanda.

Para que continuasse a ser desfrutado por crianças, como livro infantil que foi em sua origem, julgamos necessário o afastamento da letra do texto para alcançar sua intenção, recriando em português o efeito que o texto quis obter, conforme a própria ideia do autor: a comicidade do texto original, como Carroll escreveu a seu tradutor francês, só é preservada através de substituições ou reposições. Sem a tradução ou substituição desses nomes, o *nonsense* carrolliano poderia transformar-se em uma ausência de sentidos, uma atmosfera de pesadelo, de eventos desencadeados, mais confusa do que cômica ou curiosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARROLL, Lewis. **Alice Através do Espelho**. Tradução de Índigo. Ilustrações de Laura Michel. São Paulo: Scipione, 2010.

_____. **Alice Através do Espelho (e o que ela encontrou do outro lado)**. Tradução de Jorge Furtado e Liziane Kugland. Ilustrações de Eduardo Oliveira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Alice do Outro Lado do Espelho**. Tradução de Vera Azancot. Ilustrações de John Tenniel. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

_____. **Alice no País do Espelho**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1973.

_____. **Alice no País do Espelho**. Tradução de Primavera das Neves. Ilustrações de M. Barrera. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, [196-?].

_____. **Alice no País do Espelho**. Tradução de William Lagos. Ilustrações de John Tenniel. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **Alice no Reino do Espelho**. Tradução de Maria Thereza Cunha de Giacomo. Ilustrações de Oswaldo Storni. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1968.

_____. **Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass In: The Annotated Alice: the Definitive Edition**. Introdução e notas de Martin Gardner. Ilustrações de John Tenniel. Nova York, W.W. Norton Company, 2000.

_____. **Através do Espelho e o que Alice Encontrou Lá**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: Fontana-Summus, 1980

_____. **Através do Espelho e o Que Alice Encontrou Por Lá**. Tradução de

Maria Luiza X. de A. Borges. Ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.

_____. **Aventuras de Alice no País da Maravilhas**. Tradução de Jorge Furtado e Liziane Kugland. Ilustrações de Mariana Newlands. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. **Aventures d’Alice au pays des merveilles**. Tradução de Henri Bué. Ilustrações de John Tenniel. Nova York: Dover, 1972.

_____. **The Game of Logic**. Lexington: Hard Press, 2010

CARVALHAL, Tânia Franco. A Tradução Literária In: **Organon** (20): 47 – 52, Porto Alegre: Instituto de Letras/ UFRGS, 1993.

CONAN DOYLE, Arthur. **Contos de Piratas**. Tradução e organização de Eduardo San Martin. São Paulo: Hedra, 2011.

COSTA, Ligia Militz da. **Representação e Teoria da Literatura**. Cruz Alta: Ed. Unicruz, 2001.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Millôr. Posfácio In: SHAKESPEARE, William. **A Megera Domada**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

FROMKIN, Victoria; RODMAN, Robert; HYAMS, Nina. **An Introduction to Language**. Boston: Wadsworth, 2009.

FURTADO, Jorge. **Primavera das Neves**. Site Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/encontrei-primavera-das-neves>>. Acesso em 26 maio 2012

GOLOMB, Solomon W. A Letter to Martin. **Word Ways**, v. 43, n. 3, p. 11, 2010.

HEATH, Peter. **The Philosopher's Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass**. New York: St. Martin's Press, 1974.

HOLQUIST, Michael. What is Boojum? Nonsense and Modernism, Yale French Studies, Vol. 43 (1969) In: UCHOA LEITE, S. Prefácio à tradução de CARROLL, L. **Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá**. Rio de Janeiro: Fontana-Summus, 1980.

HOUAISS, A. **Webster's Dicionário Inglês-Português**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

JAUSS, Hans-Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Tradução de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.

LODGE, David. **The Art of Fiction**. Londres: Penguin Books, 1992.

OPIE, Iona; OPIE, Peter. **The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes**. Oxford: Oxford University, 1997.

PINKER, Steven A. **The Stuff of Thought: Language as a window into human nature**. Nova York: Penguin Books, 2007.

RÓNAI, P. Escola de Tradutores In: CAMPOS, H. Da Tradução como criação e como crítica (1962). Tese para o III Congresso Bras. de Crítica e História Literária – Univ. da Paraíba, 1962; publicada originalmente na revista **Tempo Brasileiro**, n. 4–5, jun. – set., 1963

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCARPIN, Paula. Nossos Três Russos. **Revista piauí**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 47, p. 66 – 70, 2010. Ed. Alvinegra

SEWELL, Elizabeth M. **The Field of Nonsense**. Folcroft: Folcroft Library Editions, 1973.

SINCLAIR, J. M. (consultor geral). **Collins English Dictionary and Thesaurus**. Glasgow: Harpers Collins Publishers, 1993.

TIGGES, Wim. **An Anatomy of Literary Nonsense**. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1988.

ANEXO 1: Humpty Dumpty

– **Originais** (CARROLL, 2000, p. 208)

*Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.*

* * *

'My name is Alice, but --'

'It's a stupid name enough!' Humpty Dumpty interrupted impatiently. 'What does it mean?'

'Must a name mean something?' Alice asked doubtfully.

'Of course it must,' Humpty Dumpty said with a short laugh: 'My name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.'

– **Público adulto**

• **Maria Luiza X. de A. Borges** (CARROLL, 2002, p. 200)

*Humpty Dumpty num muro se aboletou
Humpty Dumpty lá de cima despencou
Todos os cavalos e os homens do Rei a arfar
Não conseguiram de novo lá para cima o içar.*

* * *

“Meu nome é Alice, mas...”

“Um nome bem bobo!” Humpty Dumpty a interrompeu com impaciência. “O que significa?”

“Um nome *deve* significar alguma coisa?” Alice perguntou ambigualmente.
 “Claro que *deve*”, Humpty Dumpty respondeu com uma risada curta. “*Meu* nome significa meu formato... aliás um belo formato. Com um nome como o seu, você poderia ter praticamente qualquer formato.” (p. 200)

• **Sebastião Uchoa Leite** (CARROLL, 1980, p. 192)

Humpty Dumpty em um muro se sentou
Humpty Dumpty lá de cima despencou
Erguê-lo não podem os cavalos do rei, nem
Mesmo todos os cavaleiros do rei, também.

* * *

– 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*. 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.

– **Público adulto e infantil**

• **William Lagos** (CARROLL, 2004)

Humpty Dumpty sentou-se no alto de um muro
Humpty Dumpty caiu e tombou no chão duro
E todos os cavaleiros do Rei
E todos os guerreiros, que eu sei
Tentaram erguê-lo, porém não puderam:
No mesmo lugar, nunca mais o puseram! (p. 110)

* * *

- Meu *nome* é Alice, mas...
- Mas que nome bem estúpido! – interrompeu Humpty Dumpty, impacientemente, – Afinal de contas, o que significa?
- E um nome *precisa* significar alguma coisa? – indagou Alice, com hesitação.
- É claro que precisa – disse Humpty Dumpty, com uma risadinha curta. – *Meu nome* representa o formato que tenho: um formato muito útil e bonito, por sinal. Mas, com um nome como o seu, você pode ser feita em praticamente qualquer formato. (p. 111)

• **Vera Azancot** (CARROLL, 1978, p. 80)

*Humpty Dumpty estava sentado no muro,
Humpty Dumpty deu um grande trambolhão.
Nem os cavalos do Rei, nem os seus soldados,
Conseguiram endireitá-lo e pô-lo outra vez lá em cima seguro.*

* * *

- O meu nome é Alice, mas...
- É um nome bem estúpido! – interrompeu Humpty Dumpty, todo impaciente, – Que é que significa?
- Um nome tem mesmo de significar alguma coisa? – perguntou Alice num tom de dúvida.
- Claro que tem – disse Humpty Dumpty, com uma risadinha – O *meu* nome significa a forma que eu tenho... e é uma forma bem elegante, diga-se de passagem ... Com um nome como o teu, quase que podias ter uma forma qualquer!

– **Público infantil**

• **Índigo** (CARROLL, 2010, p. 32)

(Não traduziu a cantiga)

• • •

– Alice.

– Alice ... humpf ... Que nome mais bobo! O que significa?

– Um nome tem de significar alguma coisa?

– Óbvio que tem. Meu nome, por exemplo, significa meu formato. Mas com esse seu nome aí, você poderia ter qualquer formato.

• **Primavera das Neves** (CARROLL, 196-?, p. 189)

Humpty Dumpty sentou-se num muro

E dêle em seguida caiu,

Erguê-lo quiseram, mas foi em vão,

Pois êle logo se partiu.

* * *

– Meu nome é Alice e ...

– Nome insípido – opinou Humpty Dumpty. – Que é que quer dizer?

– Acho que nada – respondeu Alice. – Todos os nomes devem querer dizer algo?

– Naturalmente – riu Humpty Dumpty. – O meu, por exemplo, significa a forma que eu tenho e que, como você deve ter reparado, é distinta e original.

• **Monteiro Lobato** (CARROLL, 1973)

Humpty Dumpty está sentado num muro:

Humpty Dumpty não demora a cair.

Todos os soldados e cavalos do rei

Não poderão de novo fazê-lo ao muro subir. (p. 47)

* * *

– Meu nome é Alice ...

– Que nome estúpido! Exclamou Humpty Dumpty torcendo o focinho. Que quer significar?

– Nome significa alguma coisa? Perguntou Alice incerta.

– Está claro que significa! Disse Humpty dando uma risada. Meu nome, por exemplo, significa a forma que eu tenho – a bela forma que eu tenho! Com um nome como o seu você pode ter a forma que quiser. (p. 48)

• **Maria Tereza Cunha de Giacomo** (CARROLL, 1968, p. 72)

O Gorducho subiu num muro alto

E cataprus! – veio parar no chão;

Nem o rei com soldados e cavalos

Poderia evitar tal trambolhão!

* * *

– Meu nome é Alice e ...

– Que nome horrível – comentou o Gorducho. – Que significa ele?

– Os nomes têm de significar alguma coisa? – perguntou Alice admirada.

– Naturalmente – disse o Gorducho. – Veja o meu, por exemplo – significa a minha forma que, aliás, acho linda! Mas o seu! – seu nome não quer dizer nada!

• **Furtado/Kugland** (CARROLL, 2012):

Ovaldo Rotundo sentou-se no muro

Ovaldo Rotundo caiu de maduro

Nem o Rei, seus cavalos, sua escolta

Conseguiram botar Ovaldo Rotundo de volta. (p. 106)

* * *

– Meu NOME é Alice, mas...

– Que nome idiota! – Ovaldo interrompeu, impaciente. – O que significa?

– Um nome TEM que significar alguma coisa? – Alice perguntou, confusa.

– Claro que tem – Ovaldo disse com uma risadinha. – MEU nome significa a forma que eu tenho, que é uma forma linda, aliás. Com um nome como o seu, você poderia ter qualquer forma, ou quase. (p. 107)

ANEXO 2: Tweedledum e Tweedledee

– Originals

Tweedledum and Tweedledee

Agreed to have a battle;

For Tweedledum said Tweedledee

Had spoiled his nice new rattle.

Just then flew down a monstrous crow,

As black as a tar-barrel;

Which frightened both the heroes so,

They quite forgot their quarrel. (CARROLL, 2000, p. 181)

* * *

'Do you see *that?*' he said, in a voice choking with passion, and his eyes grew large and yellow all in a moment, as he pointed with a trembling finger at a small white thing lying under the tree.

'It's only a rattle,' Alice said, after a careful examination of the little white thing. 'Not a rattlesnake, you know,' she added hastily, thinking that he was frightened: 'only an old rattle--quite old and broken.'

'I knew it was!' cried Tweedledum, beginning to stamp about wildly and tear his hair. 'It's spoilt, of course!' Here he looked at Tweedledee, who immediately sat down on the ground, and tried to hide himself under the umbrella.

Alice laid her hand upon his arm, and said in a soothing tone, 'You needn't be so angry about an old rattle.'

'But it isn't old!' Tweedledum cried, in a greater fury than ever. 'It's new, I tell you--I bought it yesterday--my nice new *rattle!*' and his voice rose to a perfect scream. (CARROLL, 2000, p. 190 – 191)

– **Público adulto**

• **Borges** (CARROLL, 2002)

Tweedledum e Tweedledee

Andam em grande ralho;

Pois, disse Tweedledum, Tweedledee

Desafinara seu chocalho.

Iam os dois se engalfinhar,

Quando um corvo imenso, escuro,

Veio nossos heróis espantar,

E os dois fugiram, em grande apuro. (p. 173 – 174)

* * *

“É só um chocalho”, disse Alice, após cuidadoso exame da coisinha branca. “E não está na ponta do rabo de nenhuma *cascavel*, sabe?” deu-se pressa em acrescentar, achando que ele estava apavorado. “Só um chocalho velho... bem velho e quebrado.” (p. 183)

• **Uchoa Leite** (CARROLL, 1980)

Tweedledum e Tweedledee

Vão lutar de foice e faca

Pois Tweedle Dum diz que Dee

Quebrou-lhe a nova matraca.

Eis que surge um corvo horrendo

Tão negro quanto o alcatrão

E os dois heróis correndo

Tudo esquecem em confusão. (p. 169 – 170)

* * *

– É só um chocalho – disse Alice, depois de examinar o objeto cuidadosamente. – Não é uma cobra-de-chocalho, veja bem – apressou-se a dizer, pensando que ele estivesse assustado. – É só uma velha matraca, muito velha e quebrada. (p. 177)

– **Público adulto e infantil**

• **Lagos (CARROLL, 2006)**

*Tweedledum, junto com Tweedledee
Em batalhar tinham concordado,
Porque Tweedledum, disse que Tweedledee
Seu novo chocalho tinha estragado!*

*Foi então que desceu um corvo disforme,
Tão negro como alcatrão!
E o medo dos heróis foi tão enorme
Que logo esqueceram sua discussão! (p. 73)*

* * *

– É apenas um chocalho – disse Alice, após um exame cuidadoso do pequeno objeto branco. – Não é uma *cobra de chocalho*, uma cascavel, você sabe – acrescentou, bem depressa, pensando ser esse o motivo de ele estar amedrontado. – É só um chocalho velho. Bastante velho e, ainda por cima, está quebrado. (p. 85)

• **Azancot (CARROLL, 1978)**

*“Tweedledum e tweedledee
Concordaram em lutar,
Pois Tweedledum, dizia Tweedledee,*

Tinha estragado a sua bela matraca nova.

*Nesse momento, um monstruoso corvo,
 Negro como um barril de alcatrão,
 Voou sobre eles e assustou-os tanto
 Que se esqueceram completamente da discussão. (p. 51)*

* * *

– É só uma matraca – disse Alice depois de examinar cuidadosamente a pequena coisa branca. – Mas não é uma cobra cascavel (*), sabes – acrescentou ela rapidamente, ao pensar que ele se tinha estudado. – É apenas uma velha matraca, toda partida. (p. 60)

(*) Em inglês, a palavra “rattle” significa “cegarrega”, “matraca”. E a palavra “rattlesnake” significa “cascavel”. Alice fez uma associação de idéias a partir dos significados das palavras, (N. da T.)

– **Público infantil**

• **Índigo** (CARROLL, 2010)

A pobre garota nem conseguiu se explicar, pois em sua cabeça retumbava a letra de uma antiga canção, muito famosa, que sua mãe costumava cantar quando ela era menor. A letra contava a história de dois irmãos, Tweedledee e Tweedledum, que estavam discutindo porque Tweedledee havia quebrado o chocalho de Tweedledum, e os dois já iam partir para a briga quando surgiu um corvo imenso e eles saíram correndo. (p. 20)

* * *

– É apenas um chocalho – resmungou Alice, depois de olhar para onde ele estava apontando. – Apenas um chocalho velho e quebrado.

– Eu sabia! – gritou Tweedledum, e olhou feio para Tweedledee – Sabia! Só que esse chocalho não é velho. É novo! Eu o comprei ontem. Oh! O que aconteceu com meu lindo chocalho novo?! (p. 24)

- **Primavera das Neves (CARROLL, 196_)**

Tuideldun e Tuideldin
querem brigar;
diz Tuideldun
que Tuideldin
o seu guizinho
lhe estragou.

Mas vem um corvo,
assusta os dois,
e ficam de bem,
amigos enfim,
o bom Tuideldun
e o bom Tuideldin. (p. 160)

* * *

– Olhe o que está perto daquela árvore ...
– Ah, sim, é um guizo – disse Alice.
– Está quebrado! – exclamou êle, puxando os cabelos em desespero. E voltou-se, furioso, para Tuideldin, que logo se escondeu quanto pôde debaixo do guarda-chuva.
– Não fique tão fora de si só por causa de um guizo velho – disse suavemente Alice.
– Velho, não, novo! Comprei-o ontem mesmo e era lindo! (p. 172)

• **Lobato** (CARROLL, 1973)

Tweedledum e Tweedledee
 Combinaram uma batalha
 Porque Dum furtara a Dee
 Uma barulhenta gralha;

Mas nesse instante surgindo
 Dum policial a barriga
 Os dois temíveis heróis
 Esqueceram logo a briga. (p. 30)

* * *

– Sim, uma bandeira, respondeu Alice depois de rápido exame. Não um tamanduá-bandeira, acrescentou, julgando que Dum estivesse apavorado, mas uma simples bandeira velha, um trapo. (p. 35)

• **Giacomo** (CARROLL, 1968)

Dlindindim e Dlindindum
Começaram a brigar
“Eu te surro”, disse um
E o outro – “Vou te surrar”!...

Mas um corvo preto voando,
Veio assustar todos dois ...
E os dois fugiram, deixando
A briga para depois ... (p. 46)

* * *

– É uma espada – disse a menina; e vendo o nervoso de Dlíndindum, acrescentou – uma espada quebrada e sem ponta.

– Uma espada sem ponta! Isso mesmo! – gritou Dlíndindum arrancando os cabelos e olhando furioso para Dlíndindim. Êste imediatamente sentou-se no chão, escondendo-se sob o guarda-chuva.

– Não precisa ficar tão zangado por causa de uma espada velha, Dlíndindum – disse a menina delicadamente.

– Velha coisa nenhuma! – berrou Dlíndindum cada vez mais furioso, – Ê minha espada novinha! A espada que comprei ontem!... – disse num grito de ódio. (p. 54 – 55)

• **Furtado e Kugland** (CARROLL, 2012)

Meu limão, meu limoeiro

Meu pé de jacarandá

Uma vez Tíndolelé

Outra vez Tíndolalá (p. 66)

* * *

– Você está vendo AQUILO? – ele disse, com a voz sufocando de aflição, e por um momento seus olhos se esbugalharam, amarelos, enquanto apontava com o dedo trêmulo para uma coisinha branca embaixo da árvore.

– Ê só uma casca velha – disse Alice, depois de um cuidadoso exame da coisinha branca. – Não uma CASCAVEL, você sabe – ela rapidamente acrescentou, imaginando que eles estivessem com medo. – Só um pedaço de casca de árvore, velha e quebrada.

– Eu sei que é, gritou Tindolelê – começando a sapatear furiosamente e arrancando seus cabelos. – É um roubo, é claro! Ele olhou para Tindolalá, que imediatamente sentou no chão e tentou se esconder embaixo do guarda-chuva.

Alice colocou a mão no braço dele e disse, num tom tranquilizador:

– Você não precisa ficar tão brabo por causa de uma casca de árvore.

– Mas isso é uma casca de limoeiro! – Tindolelê gritou, com mais fúria do que nunca.

– Meu limão, MEU limoeiro! O que ela estava fazendo embaixo de um pé de jacarandá? – e sua voz se ergueu num grito – Jogava CAXANGÁ? (p. 79 – 80)

ANEXO 3: the Lion and the Unicorn

– **Originais** (CARROLL, 2000, p. 226)

*The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.
Some gave them white bread, some gave them brown;
Some gave them plum-cake and drummed them out of town.*

– **Público adulto**

• **Maria Luiza X. de A. Borges** (CARROLL, 2002, p. 217)

*O Leão e o Unicórnio pela real coroa pelejaram:
Deram um belo espetáculo para todos que assistiram.
Com pão branco, preto e bolo de passas os regalaram.
Até que, cansados, a toque de tambor os expulsaram.*

• **Sebastião Uchoa Leite** (CARROLL, 1980, p. 206)

*O Leão e o Unicórnio se batem pela coroa
E pela cidade toda levantam pó à toa.
Alguns lhes dão pão branco e outros lhes dão broa:
Mas o som dos tambores que os expulsa ecoa.*

– **Público adulto e infantil**

• **William Lagos** (CARROLL, 2004, p. 133)

*O Leão e o Unicórnio a Coroa disputaram:
O Leão derrotou o Unicórnio – e pararam.*

*Ganharam pão branco, pão preto ganharam.
Mais bolo de ameixas – e os tambores tocaram.*

- **Vera Azancot** (CARROLL, 1978, p. 98)

*O Leão e o Unicórnio lutavam pela coroa,
O Leão lutou com o Unicórnio pela cidade toda;
Uns deram-lhe pão branco, outros deram-lhe pão escuro;
Deram-lhe bolo de ameixas e expulsaram-nos da cidade.*

– **Público infantil**

- **Índigo** (CARROLL, 2010, p. 38)

Alice se lembrou da letra de uma cantiga que contava a história de um Leão e um Unicórnio que lutavam pela coroa até que, muito cansados, eram afugentados pelo toque de tambores.

- **Primavera das Neves** (CARROLL, 1960-?, p. 208)

*“O Unicórnio e o Leão
a coroa ambicionaram
e sustento procuraram
por aquela região.
Mas depois de terem comido,
com toda a hospitalidade,
bolachas, bôlo e pão,
expulsaram-nos com ruído
daquela grande cidade.”*

• **Monteiro Lobato** (CARROLL, 1973, p. 60)

*Lutando pela coroa estavam o Leão e o Unicórnio
O Leão bateu o Unicórnio em redor dos muros da cidade.
Alguns deram a ele pão branco; outros deram pão preto,
Outros deram a eles pudim – e botaram-nos para fora a força de tambores.*

• **Maria Tereza Cunha de Giacomo** (CARROLL, 1968, p. 91)

*O Unicórnio e o Leão
Brigavam pela coroa,
Mas lhes foi servido pão
E os dois briguentos então
Não brigaram mais à toa.*

• **Furtado/Kugland** (CARROLL, 2012, p.131):

*O cravo brigou com a rosa
Debaixo de uma sacada
O cravo saiu ferido
E a rosa despedaçada.*

*O cravo ficou doente
E a rosa foi visitar
O cravo teve um desmaio
E a rosa pôs-se a chorar.*

*A rosa fez serenata
O cravo foi espiar
E as flores fizeram festa
Porque eles vão se casar.*

ANEXO 4: Haigha e Hatta

– **Originais** (CARROLL, 2000, p. 223)

'I see somebody now!' she exclaimed at last. 'But he's coming very slowly--and what curious attitudes he goes into!' (For the messenger kept skipping up and down, and wriggling like an eel, as he came along, with his great hands spread out like fans on each side.)

'Not at all,' said the King. 'He's an Anglo-Saxon Messenger-- and those are Anglo-Saxon attitudes. He only does them when he's happy. His name is Haigha.' (He pronounced it so as to rhyme with 'mayor'.)

'I love my love with an H,' Alice couldn't help beginning,' because he is Happy. I hate him with an H, because he is Hideous. I fed him with -- with -- with Ham-sandwiches and Hay. His name is Haigha, and he lives -- '

'He lives on the Hill,' the King remarked simply, without the least idea that he was joining in the game, while Alice was still hesitating for the name of a town beginning with H. 'The other Messenger's called Hatta. I must have TWO, you know--to come and go. One to come, and one to go.'

* * *

'Another sandwich!' said the King.

'There's nothing but hay left now,' the Messenger said, peeping into the bag.

'Hay, then,' the King murmured in a faint whisper.

– **Público adulto**

• **Maria Luiza X. de A. Borges** (CARROLL, 2002)

“Estou vendo alguém agora!” exclamou finalmente [Alice]. “Mas vem muito devagar ... e que maneiras curiosas tem!” (pois o Mensageiro saltitava e se retorcia como uma enguia o tempo todo enquanto avançava, com suas grandes mãos abertas como leques de cada lado.)

“Em absoluto”, disse o Rei. “É um Mensageiro Anglo-Saxão ... e essas são as maneiras anglo-saxãs. Só as exibe quando está feliz. Seu nome é Haigha, (Pronunciou-o de modo a rimar com “*mayor*”).

“Amo meu amor com um H,” Alice não resistiu a começar, “porque é Habilidoso. Detesto-o com um H porque é Horrroso. Alimento-o com ... com ... Hadoque com pão e Hortaliças. Seu nome é Haigha, e ele mora ...”

“Mora na Hospedaria”, observou o rei ingenuamente, sem a mínima ideia de que estava entrando no jogo, quando Alice ainda hesitava entre nomes de cidades começando com H. “O outro mensageiro chama-se Hatta. Preciso ter *dois*... para vir e ir. Um para vir e um para ir.” (p. 214 – 215)

* * *

“Mais um hadoque!”

“Agora só sobraram hortaliças”, disse o Mensageiro, espiando pela boca da sacola.

“Hortaliças, então”, o Rei murmurou num débil sussurro.

• **Sebastião Uchoa Leite** (CARROLL, 1980)

– Agora estou avistando alguém! – exclamou finalmente [Alice] – Mas está vindo muito devagar ... e tem maneiras meio esquisitas! (pois o Mensageiro, de fato, vinha dando pulos e contorcendo-se como uma enguia, enquanto andava, e tinha as grandes mãos espalmadas de cada lado, como se fossem leques.)

– Esquisitas? Não – disse o Rei – ele é um Mensageiro anglo-saxão, e aquelas são maneiras anglo-saxônicas. Ele só faz isso quando está com humor. Seu nome é Hagar. (Pronunciou a última palavra de modo a rimar com H.)

– Eu amo o meu amado com um H – Alice não resistiu a dizer – porque ele tem muito Humor. Odeio-o com um H, porque ele é Horrível. Eu o alimento com ... com... com Hamburger. Seu nome é Hagar e ele mora em ...

– Ele mora num Hotel – ajuntou o Rei com ingenuidade, sem a menor idéia de que estava tomando parte no jogo, enquanto Alice ainda hesitava em achar o nome de uma cidade começando com H. – O outro Mensageiro se chama Hatta. Tenho de ter dois, compreende? Um para voltar e outro para ir. (p. 204)

* * *

- Outro sanduíche! – disse o Rei.
- Não há mais nada a não ser hortelã – disse o Mensageiro, esquadrinhando a sacola.
- Hortelã, então – murmurou o Rei, quase desmaiando. (p. 205)

– **Público adulto e infantil**

• **William Lagos (CARROLL, 2004)**

- Agora estou vendo alguém! – disse ela finalmente. – Mas ele está vindo muito devagar ... e está fazendo umas coisas muito engraçadas! (Porque o Mensageiro pulava para cá e para lá, se retorcia como uma enguia e, enquanto se aproximava, suas grandes mãos se abriam para os lados, como se fossem dois leques.)
- Não são nada engraçadas – disse o Rei. Ele é um Mensageiro anglo-saxão e essas são atitudes anglo-saxãs. Ele só age dessa maneira quando está feliz. Seu nome é Haigha. (Ele pronunciou o nome de modo a rimar com *maia*.)
- “Amo meu amor com H” – quando percebeu, Alice já estava declamando – “porque ele é Honesto. Odeio meu amor com H, porque ele é Horrroso. Eu o alimento com ... com... um Hambúguer a cada Hora. Seu nome é Haigha, e ele mora...
- Ele mora em um Hotel – completou o Rei com simplicidade, sem fazer a menor idéia de que estava entrando no jogo, enquanto Alice ainda hesitava, escolhendo um nome com H para ser a residência do Mensageiro. – O nome do outro Mensageiro é Hatta. Preciso de *dois*, percebe? Para levar e trazer. Enquanto um leva, o outro traz. (p. 130 – 131)

* * *

- Quero outro sanduíche! – ordenou o Rei.
- Ah, sinto muito, mas não tenho mais, Majestade – disse o Mensageiro, espiando dentro da bolsa. – Agora só me restam alguns punhados de feno.
- Então me dê feno mesmo – murmurou o Rei, em uma voz quase inaudível. (p. 132)

• **Vera Azancot** (CARROLL, 1978)

– Agora já vejo alguém! – exclamou ela finalmente. – mas vem muito devagarinho ... e que modos tão estranhos que tem! (Porque o Mensageiro estava sempre aos saltinhos para cima e para baixo e a torcer-se como uma enguia, à medida que vinha avançando, com suas grandes mãos todas abertas, de um lado e do outro do corpo, como se fossem leques.)

– De maneira nenhuma – disse o Rei –, ele é um Mensageiro anglo-saxão e aquelas maneiras são anglo-saxónicas. Só as tem quando se sente feliz. O nome dele é Haigha. – Amo meu amor com H – não pôde Alice deixar de dizer – porque ele é Habilidoso. Detesto-o com H porque ele é Horrroso. Alimento-o com ... com Hortaliça. O nome dele é Haigha, e vive...

– Vive na Herdade – disse o Rei, muito naturalmente, sem a menor ideia de que estava também a entrar no jogo, enquanto Alice ainda estava a hesitar, à procura de um nome de uma cidade começado por H. – O outro Mensageiro chama-se Hatta. Tenho de ter *dois*, sabes, um para ir e outro para vir. (p. 95)

* * *

– Outra sande! – disse o Rei.

– Agora aqui só há feno – disse o Mensageiro, espreitando para o saco.

– Então, feno. – murmurou o Rei com voz sumida. (p. 96)

– **Público infantil**

• **Índigo** (CARROLL, 2010)

(Trechos ausentes da tradução)

• **Primavera das Neves** (CARROLL, 1960-?)

O referido Mensageiro caminhava com grandes saltos, torcendo-se e movendo as mãos, que eram muito grandes, como se fôssem dois leques.

– Anda sempre assim – explicou o Rei – quando se sente feliz. Seu nome é Haigha e o outro chama-se Hatta. Tenho de ter dois, um para ir e outro para vir. (p. 205)

* * *

Nesse momento, chegou o Mensageiro. Estava tão cansado, que nem sequer ofegava – parecia a ponto de perder os sentidos.

– Que é isso? – perguntou o Rei. – Você assim me assusta. Oh, acho que vou desmaiar ... Dê-me um sanduíche de cogumelo!

Ao ouvir isto, o Mensageiro, para espanto de Alice, levantou-se logo, tirou um sanduíche de um saco que levava e o entregou ao Réu, que o devorou imediatamente.

– Outro! – pediu, mal terminou.

Olhando para o saco, o Mensageiro respondeu:

– Agora só há de ovo cozido, Majestade.

– Não faz mal – replicou o Rei, suspirando ainda, embora menos aflito. (p. 205)

• **Monteiro Lobato** (CARROLL, 1973)

– Vejo-o agora! exclamou por fim. – vem vindo um mensageiro muito vagorosamente. Que engraçado! Vem escorregando, qual uma cobra, a gitando as mãos como remos ...

– Já sei, disse o Rei. É Ciro. Ele costuma caminhar assim quando está contente.

Alice lembrou-se de um versinho muito popular sobre a letra C, que era a primeira do nome desse mensageiro.

Eu amo o meu amor com C porque é Completo. Eu o odeio com C porque é Cavorteiro. Eu o alimento com com ... com Cocada e Capim. Seu nome é Ciro e ele mora na ...

– Ele mora na Caverna, completou o Rei ajudando Alice a achar uma morada cujo nome também começasse por C. O outro mensageiro se chama Cairo. Como você sabe, é preciso ter dois mensageiros, um para ir e outro para vir. (p. 58)

* * *

- Outra! gritou este logo que devorou a primeira [cocada].
- Não existe mais nada na sacola a não ser capim, Majestade, respondeu o Mensageiro.
- Serve capim, murmurou o Rei em voz sumida. (p. 59)

• **Maria Tereza Cunha de Giacomo** (CARROLL, 1968)

- Agora vejo alguém! – exclamou ela afinal. – Mas, seja lá quem for, vem muito devagar, e num passo muito engraçado!

O Mensageiro andava em ziguezague, dava um pulo, enroscava-se, parava um pouco, e começava tudo de novo.

- É ele mesmo! – disse o Rei. – Ele é um Mensageiro-Pulante e todos os Puladores andam assim quando estão contentes. Chama-se Fiel-cabeça-de-papel!

Alice lembrou-se logo de um jogo de palavras e começou:

- Gosto dele com F porque é feliz, Não gosto com F porque é feio. Dou-lhe de comer feno e fatias de folhas. Seu nome é Fiel e ele mora em ...

Alice procurava um lugar de nome começado por F. Sem dar por isso o Rei entrou na brincadeira.

- Mora na Floresta – disse ele. – O outro Mensageiro chama-se Leal. Preciso de dois Mensageiros – um de ida e um de volta. (p. 88)

* * *

- Que cara! Você me assusta! – disse o Rei. – Acho até que vou desmaiar! Dê-me um sanduíche de presunto!

Alice divertiu-se muito vendo o Mensageiro tirar da sacola das mensagens um sanduíche e dá-lo ao Rei.

- Outro! – pediu o Rei, depois de devorá-lo vorazmente.
- Agora só tenho aqui feno – disse o mensageiro olhando para dentro da sacola.
- Serve mesmo feno – disse o Rei, num suspiro de quem vai desmaiar. (p. 89)

• **Furtado/Kugland** (CARROLL, 2012, p.131):

– Eu vejo alguém agora! – exclamou, finalmente. – Mas ela vem vindo muito devagar, e de um jeito muito estranho! (Isso porque a mensageira vinha saltando para cima e para baixo, se contorcendo como uma enguia, de braços abertos e com as mãos abanando como leques).

– Normal – disse o Rei. – Ela é uma lebre do norte, esse é o jeito dela. A lebre só fica assim quando está alegre. Ela se chama Letícia (Ele pronunciou “Lé-tícia”, como em “lebre”)

– Quando estou a-LÉ-gre eu me sinto LÉ-ve – Alice não conseguiu se conter – e É-LÉ-gante. Não é LÉ-gal comer LÉ-gumes, mas pico-LÉ...É. Ela se chama LÉ-tícia e mora...

– Ela mora a léguas daqui – disse o Rei, sem ter a mínima ideia de que estava entrando no jogo, enquanto Alice tentava lembrar o nome de uma cidade com Lé.

– O outro mensageiro chama-se Léo, é um chapeleiro e vem do leste. Eu preciso de DOIS, você sabe, para ir e voltar. Um para ir, outro para voltar. (p. 126 – 127)

* * *

– Outro picolé! – disse o Rei.

– Agora só tem LÉ-gumes – disse a Mensageira, espiando dentro da bolsa.

– Então, LÉ-gumes – resmungou o Rei, num fiapo de voz. (p. 128 – 129)