

# UM CHÁ DE LOUCOS: ANÁLISE LINGUÍSTICA DE DUAS TRADUÇÕES DO VII CAPÍTULO DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND*

Katarina Queiroga Duarte  
Universidade do Porto  
Ana Carolina Tavares Meira Lima  
Universidade do Porto

## 1. Considerações Iniciais

Este trabalho tem por objetivo identificar e analisar os posicionamentos de dois tradutores de *Alice's Adventures in Wonderland*<sup>1</sup> ao se depararem com os jogos de palavras no sétimo capítulo da obra, a “Mad Tea-Party”. A utilização deste recurso linguístico foi frequentemente adotada ao longo de todo o texto pelo autor da versão original, Lewis Carroll.

As traduções estudadas foram produzidas para dois países de língua portuguesa em épocas temporais distintas. As primeiras edições das versões analisadas foram publicadas no Brasil<sup>2</sup> em 1931 e em Portugal<sup>3</sup> em 2000. A tradução brasileira é do escritor e intelectual Monteiro Lobato, a portuguesa é da professora da Universidade de Lisboa Margarida Vale de Gato.

O primeiro passo para realizar o estudo foi a identificação dos fragmentos nos quais o autor do texto original utilizou os já mencionados jogos de palavras. Lewis Carroll lança mão destes jogos como uma das formas de empregar o “sem sentido” em seu texto. Sobre este artifício linguístico, Marina Yaguello, em *Alice no País da linguagem. Para Compreender a Linguística*, afirma que para que o *nonsense* se concretize é necessário que exista uma “ruptura” das regras gramaticais. A autora reflete ainda sobre o que a gramática representa para os falantes nativos de uma língua: “Ao aprendermos nossa língua materna, todos nós interiorizamos um modelo da língua, uma gramática estruturada em três níveis: semântico, sintático e fonológico. Tudo aquilo que violar um ou outro ou o conjunto destes três componentes é, em princípio, agramatical” (YAGUELLO, 1997, p. 130). Contudo, a autora considera que é a partir desta quebra surge a agramaticalidade originando a poesia. Yaguello se faz mais clara ao fazer referência ao famoso

---

<sup>1</sup>CARROLL, Lewis. (1994) *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Penguin books.

<sup>2</sup>CARROLL, Lewis.(1962) *Alice no País das Maravilhas*. Tradução: LOBATO, Monteiro. São Paulo: Editora Brasiliense.

<sup>3</sup>CARROLL, Lewis. (2000) *Alice no País das Maravilhas*. Tradução: VALE de GATO, Margarida. Lisboa: Relógiod'água.

exemplo de Chomsky<sup>4</sup> para demonstrar uma frase semanticamente mal formada: *Sleepless Green ideas sleep furiously*.

Toda a gente tem o direito de criar um universo de sentido e de sem-sentido. É justamente a violação das regras da sintaxe e da semântica que dá origem à poesia, isto é, a um desvio em relação a uma normalidade cultural e social. A competência tanto comporta o respeito pelas regras como a aptidão para as violar. Nada nos impede de falar de ideias verdes cheias de insônia que dormem furiosamente.

(YAGUELLO, 1997, p. 134)

Com os fragmentos que apresentam os já discutidos jogos de palavras destacados no texto de partida, o próximo passo foi a identificação dos trechos equivalentes nas duas traduções escolhidas. A partir dos trechos selecionados foi possível realizar a comparação e análise das opções tradutórias nos fragmentos. Questões como: os tradutores conseguiram manter o jogo do *nonsense*, tão presente no original, com o mesmo tom em suas versões? Se sim, foram coerentes com seu posicionamento em todos os trechos selecionados? Se não, também seguiram este padrão de não considerarem este recurso em todos os exemplos destacados?

Nos excertos selecionados é possível constatar a quebra dos padrões gramaticais de formas variadas. O leitor também nota em diversos momentos do texto a ruptura da lógica que o senso comum considera aceitável. Ao utilizar estas estratégias de quebra de regras e padrões, o autor insere o *nonsense* no texto. Pode-se afirmar que neste capítulo que estudamos este recurso está quase sempre ao serviço do humor.

Como dito antes, o “sem sentido” também ocorre quando há uma ruptura das expectativas em situações narradas. Em *Alice’s Adventures in Wonderland*, o leitor, por diversas vezes, se depara com situações absurdas, o diálogo de Alice com *the March Hare*, *the Hatter* e *Dormouse*, os participantes do “chá para doidos varridos”<sup>5</sup>, é um exemplo de como Lewis Carroll surpreende o seu leitor com essas situações “fantásticas.”

Seguiremos agora para a análise linguística dos trechos selecionados, vejamos como o autor brinca com as palavras e os leitores. Sublinho os trechos que nos quais os jogos de palavras se fazem presente no original e seu equivalente nas traduções. Para o primeiro excerto transcrito, destaco o jogo de mudança da ordem das palavras na frase, vejamos:

---

<sup>4</sup> A celebre frase de Chomsky: *Colorlessgreenideassleepfuriously*.

<sup>5</sup> Tradução de Monteiro Lobato.

## 2. Análise

### Fragmento 1

Texto original	Portuguêseuropeu	PortuguêsBrasileiro
<p>‘Not the same thing a bit!’ said the Hatter. ‘You might just as well say that “<u>I see what I eat</u>” is the same thing as “<u>I eat what I see</u>”!’</p> <p>‘You might just as well say,’ added the March Hare, ‘that “<u>I like what I get</u>” is the same thing as “<u>I get what I like</u>”!’</p> <p>‘You might just as well say,’ added the Dormouse, who seemed to be talking in his sleep, ‘that “<u>I breathe when I sleep</u>” is the same thing as “<u>I sleep when I breathe</u>”!’</p> <p>(1994: p 82)</p>	<p>Não é nada a mesma coisa! protestou a Lebre de Março. Ora, nesse caso também podias dizer que “<u>vejo o que como</u>” é a mesma coisa que “<u>como o que vejo</u>”!</p> <p>E bem podias dizer acrescentou a Lebre de Março que “<u>Gosto do que tenho</u>” É a mesma coisa que “<u>Tenho o que gosto</u>”!</p> <p>Bem podias dizer intrometeu-se o Arganaz, que parecia falar a dormir que “<u>Respiro enquanto durmo</u>” é a mesma coisa que “<u>Durmo enquanto respiro</u>”!</p> <p>(2000, p. 78)</p>	<p>Não, senhora! contestou o Chapeleiro. Se assim fôsse, “<u>vejo o que como</u>” seria a mesma coisa que “<u>como o que vejo</u>.”</p> <p>Está claro, emendou a Lebre. Se assim fôsse, você poderia dizer que “<u>quero o que tenho</u>” era o mesmo que “<u>tenho o que quero</u>.”</p> <p>Claríssimo! ajuntou o Rato do Campo, que parecia falar dormindo. Se assim fôsse, você poderia dizer que “<u>respiro quando durmo</u>” era o mesmo que “<u>durmo quando respiro</u>.”</p> <p>(1962, p. 79)</p>

#### Texto original

No primeiro exemplo, o autor joga com o sentido de frases ao inverter a ordem das palavras no diálogo entre Alice e o Chapeleiro Maluco. O diálogo inicia quando o Chapeleiro diz: “say what you mean” (diga o que quer dizer) e a menina responde: “I mean what I say” (eu quero dizer o que eu digo); o chapeleiro continua, com o intuito de prender Alice naquela rede repleta de palavras “fora dos lugares” e diz que se isso fosse verdade “I see what I eat” (eu vejo o que como) e “I eat what I see” (eu como o que vejo), também teriam o mesmo sentido. Os pares de frases são sintática e semanticamente bem formados, no entanto, transmitem mensagens distintas. A Lebre segue com os exemplos com as frases “I like what I get” (Eu gosto do que tenho) e “I get what I like” (Eu tenho o que gosto); “I breathe when I sleep” (Eu respiro quando durmo) e “I sleep when I breathe” (Eu durmo quando respiro), sentenças também coerentes com as regras da gramática, mas sem qualquer semelhança semântica. Lewis Carroll cria todo esse jogo através do *nonsense* conseguido com a inversão da ordem das palavras *mean* e *say* e *see* e *eat* nas frases transcritas.

José Pinto de Lima em *Linguagem e Acção – da filosofia analítica à linguística pragmática* – afirma, na introdução do volume do qual é organizador, que “comunicação é o

que acontece quando nós compreendemos o que os outros querem dizer com suas palavras” (LIMA, 1983, p. 11). Ciente desta afirmação surge o questionamento: durante todo este diálogo entre transcrito, os personagens realmente conseguiram, de fato, se comunicar?

Acredito que a intenção do autor textual era a de não concretizar uma comunicação lógica, o *nonsense* é inserido ao texto, que parece não ter coerência, no entanto, na verdade possui uma certa lógica, afinal a afirmação da menina era de que ela “diz o que quer dizer”. O Chapeleiro e o Rato seguem com seus exemplos, que parecem na realidade querer mostrar a Alice que não necessariamente se diz o que realmente deseja falar.

Paul Grice nos artigos “Logic and conversation” e “Meaning” afirma que um falante pode querer dizer algo que vai muito além daquilo que ele fala. O autor partilha da teoria de que o discurso pode conter sugestões ou insinuações que o alocutário irá identificar através dos significados linguísticos e das inferências feitas pelo locutor. Dito por outras palavras, para Grice existe intencionalidade na fala, que está conectada ao sentido conferido a ela, contudo, existem outras implicações que influenciam no significado da fala.

Ainda sobre o mesmo excerto, podemos afirmar que alguns enunciados dos locutores, a Lebre e o Rato, possuem um certo toque de ironia e ameaçam a face de Alice. Os comentários das duas personagens podem ser considerados *Face Threatening Acts*<sup>6</sup>, pois colocam a menina numa posição desconfortável ao contrariar o que ela acabara de dizer.

## Traduções

Creio que os dois tradutores conseguiram manter os principais elementos linguísticos discutidos sobre a versão original. Margarida Vale de Gato e Monteiro Lobato jogaram com o sentido de frases ao invertem a ordem das palavras no diálogo entre Alice e o Chapeleiro Maluco como é feito no por Lewis Carroll no texto de partida. Existem algumas diferenças na escolha lexical, como por exemplo, enquanto na versão de Portugal temos o seguinte par de frases: “Gosto do que tenho” e “Tenho o que gosto”, se aproximando um pouco mais do original<sup>7</sup> do que a tradução brasileira que traz: “quero o que tenho” e “tenho o que quero”. Mesmo sem se preocupar em se manter “próximo” ao texto de partida, Monteiro Lobato também conseguiu conservar o jogo no qual aqueles personagens tentavam prender Alice.

---

<sup>6</sup>“Politeness in France: How to buy Bread Politely”, de Catherine Kerbrat-Orecchione é o Segundo capítulo do volume *Multilingual Matters. Politeness in Europe* editado por Leo Mickey e Miranda Stewart. A seção, dentre outras questões, aborda as faces na interação e afirma que todo discurso pode ser descrito como FTA (face threatening acts) ou FFA (face flattering acts) ou um conjunto dos dois: “Every speech act could, therefore, be described as an FTA, na FFA, or a compound of the two” (KERBRAT-ORECCHIONE, 2005, p. 31).

<sup>7</sup> Lewis Carroll utiliza o verbo *like* que possui como equivalente direto em língua portuguesa gostar.

Sem a intenção de justificar os tradutores considero relevante mencionar que para além de traduzirem os dois tradutores envolvidos neste estudo refletem (refletiam) sobre a atividade de tradução.

O tradutora versão brasileira possuía um ponto de vista próprio sobre a tradução e afirma que um bom tradutor deve utilizar sua própria língua:

O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua de tradutor, dentro da sua forma literária de tradutor; só assim estará traduzindo o que realmente importa: a ideia, o pensamento do autor. Quem procura *traduzir a forma do autor* não faz tradução – faz uma horrível coisa chamada transliteração, e torna-se ininteligível (...).

(LOBATO, 2010, p. 59)

Margarida Vale de Gato em uma entrevista publicada na internet<sup>8</sup> ao ser exposta a pergunta: “Qual o segredo de uma boa tradução?”, responde: “Tenho receio de responder a esta pergunta, porque há traduções minhas sobre as quais tenho muitas dúvidas. Mas diria que a descoberta de afinidades com o texto traduzido é essencial. É preciso querer dar a língua àquele texto.” Como Monteiro Lobato, Margarida Vale de Gato demonstra consciência de suas opções tradutórias.

Retomando a discussão sobre as questões linguísticas, nas duas traduções, é também possível perceber que a face de Alice é ameaçada, tal como ocorre no original, a menina é contestada nas duas versões traduzidas sendo colocada em uma posição desconfortável diante das colocações dos locutores.

## Fragmento 2

### Texto original

No excerto que segue, Alice conversa com o *Mad Hatter* sobre que informação um relógio deve fornecer para ser considerado “normal” pela sociedade. Neste momento o autor “brinca” com o significado da palavra relógio, para Alice, o objeto possuía uma utilidade para o Chapeleiro outra. Vejamos:

<b>Texto original</b>	<b>Portuguêseuropeu</b>	<b>Português Brasileiro</b>
Alice had been looking over	Alice estivera a espreitar sobre	Alice também observara o

---

<sup>8</sup> Entrevista publicada em: Clubealice. Disponível em: <http://www.clubealice.com/exportpdf.php?id=476>. Acesso em: 16/02/2012.

<p>his shoulder with some curiosity. <u>‘What a funny watch!’</u> she remarked. <u>‘It tells the day of the month, and doesn’t tell what o’clock it is!’</u> ‘Why should it?’ muttered the Hatter. <u>‘Does your watch tell you what year it is?’</u> ‘Of course not,’ Alice replied very readily: <u>‘but that’s because it stays the same year for such a long time together.’</u> <u>‘Which is just the case with mine,’</u> said the Hatter. Alice felt dreadfully puzzled. <u>The Hatter’s remark seemed to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English.</u> ‘I don’t quite understand you,’ she said, as politely as she could.</p> <p style="text-align: right;">(1994: p. 83)</p>	<p>o ombro da Lebre com alguma curiosidade.</p> <p><u>Que relógio esquisito!</u> exclamou. <u>Diz os dias dos meses e não diz que horas são!</u> Porque é que havia de dizer? balbuciou o Chapeleiro. O teu relógio diz em que ano estamos?</p> <p>Claro que não respondeu Alice, prontamente. <u>Mas isso é porque continuamos sempre no mesmo ano durante muito tempo.</u> Pois é o caso do meu disse o Chapeleiro.</p> <p>Alice estava terrivelmente desconcertada. <u>A observação do Chapeleiro parecia-lhe não significar absolutamente nada, embora o inglês fosse absolutamente correcto.</u></p> <p>Não entendo o que queres dizer disse ela, o mais delicadamente que pôde.</p> <p style="text-align: right;">(2000, p. 80)</p>	<p>relógio, espiando por entre as orelhas da Lebre.</p> <p><u>Que relógio esquisito!</u> Exclamou. <u>Marca dias em vez de horas.</u></p> <p>E que mal há nisso? inquiriu o Chapeleiro. Por acaso marcao seu relógio os anos?</p> <p>Seria absurdo, <u>porque durante um ano qualquer relógio acaba a corda muitas vêzes.</u> Por isso não há relógio que marque ano.</p> <p><u>É justamente o que acontece com o meu,</u> disse o Chapeleiro, deixando a menina completamente atrapalhada. Alice não pôde compreender coisa nenhuma, <u>não achando nenhum sentido nas suas palavras.</u> E declarou:</p> <p>Não compreendi muito bem o que o senhor disse...</p> <p style="text-align: right;">(1962, p. 81)</p>
---	---	--

Como dito acima, neste trecho percebemos que o autor “brinca” com o significado do objeto relógio. Alice e o Chapeleiro divergem sobre a informação correta que um relógio deve fornecer, para a menina, o relógio deve informar as horas de forma correta, no entanto, o Chapeleiro, com certo tom irônico, diz que o seu relógio não fornece as horas, mas sim o em que ano está. Alice fica confusa e pergunta para que esta informação seria relevante se passamos tanto tempo no mesmo ano.

O Chapeleiro modifica a significado que a sociedade convencionou para o relógio. Yaguello assegura que são convenções culturais que une o som e o sentido e o significante e o significado, para reforçar sua teoria a autora busca afirmação de Saussure que julga essas relações arbitrárias e sem justificativa.

O laço entre som e sentido, entre significante e significado, é, como vimos, puramente convencional, visto que é um laço cultural. Mas para os locutores, e uma vez que a língua se identifica com o mundo considerado como natural, a ideia de que não existe um laço natural entre as duas faces do signo não é, de modo algum, fácil de aceitar(...). Saussure definiu a relação entre o significante e o significado como arbitrária, ou seja, não motivada, injustificável à luz de uma qualquer necessidade natural, facto que a própria diversidade das línguas testemunha até à saciedade.

(YAGUELLO, 1997, p. 93)

Neste trecho, Lewis Carroll mais uma vez rompe com o convencional, o autor modifica o significado do significante *watch*. O *Longman. Dictionary of Contemporary English*<sup>9</sup> define *watch* como: “a small clock that you wear on your wrist or keep in your pocket”, no mesmo dicionário a definição atribuída a *clock* é: “an instrument that shows what time it is, in a room or outside on a building”. Ou seja, para o Chapeleiro, um relógio informava o ano e não as horas como é convencionalizado pela sociedade e por esta razão não está definido no dicionário como transcrito antes.

O diálogo sobre a real utilidade de um relógio gera um novo *face threatening act*, uma vez que Alice é completamente desconcertada ou atrapalhada com as afirmações do chapeleiro, como está descrito nas traduções portuguesa e brasileira, respectivamente.

## **Traduções**

Como no primeiro excerto, neste segundo fragmento a tradução portuguesa se aproxima mais linguisticamente do texto de partida. Apesar de os dois trechos traduzidos demonstrarem a mesma confusão sobre a verdadeira utilidade do relógio, ou seja, as duas traduções atribuem um novo significado para a palavra relógio e também reproduzem *face threatening acts* à Alice.

As diferenças nas duas versões ficam por conta das opções de como os tradutores escolheram contar certos detalhes do texto original. Na tradução portuguesa, a resistência de Alice em aceitar que um relógio poderia informar o ano correto é reproduzida assim: “Mas isso é porque continuamos sempre no mesmo ano durante muito tempo”, esta justificativa que Alice dá ao Chapeleiro Maluco se assemelha mais ao texto original do que a da versão brasileira, que acrescenta e omite certas informações que estavam presentes no original: “porque durante um ano qualquer relógio acaba a corda muitas vezes”. No texto de partida a corda do relógio não acaba, um ano é muito longo para necessitar de um relógio que forneça tal informação.

Apesar de a opção do tradutor brasileiro ser a de afastar-se do texto de partida e quem sabe se aproximá-lo do leitor brasileiro ao inserir em seu texto um relógio de corda, objeto comum no Brasil na altura em que a tradução foi escrita, o jogo com o significado

---

<sup>9</sup>Longman. Dictionary of Contemporary English. Disponível em: <http://www.ldoceonline.com/>. Acesso em: 07/07/2014

da palavra relógio continua mantido. Neste fragmento, a opção de Lobato foi a de mover o autor textual ao encontro dos seus leitores brasileiros<sup>10</sup>.

Ainda sobre o mesmo fragmento, acredito que Monteiro Lobato opta por atenuar seu texto em comparação com o original. A história conta que a corda de um relógio poder acabar pode mais aceitável compreensão do que um relógio marcar os anos em vez das horas.

### Fragmento 3

#### Texto original

No trecho que segue, temos um exemplo de personificação do elemento tempo, o Chapeleiro alerta Alice para não trata-lo por *it*, a personagem diz a menina que o tempo é *him*, e que assim ele deveria ser tratado. Observemos o texto de partida e como os tradutores lidaram com a situação:

<b>Texto original</b>	<b>Portuguêseuropeu</b>	<b>PortuguêsBrasileiro</b>
<p><u>'If you knew Time as well as I do,' said the Hatter, 'you wouldn't talk about wasting it. It's him.'</u></p> <p>'I don't know what you mean,' said Alice.</p> <p>'Of course you don't!' the Hatter said, tossing his head contemptuously. <u>'I dare say you never even spoke to Time!'</u></p> <p>(1994: p. 84)</p>	<p><u>Se confesses o Tempo tão bem como eu, não falavas dele.</u> disse o Chapeleiro.</p> <p><u>Falavas com ele.</u></p> <p>Não percebo que queres dizer replicou Alice.</p> <p>Está claro que não! exclamou o chapeleiro, abanando a cabeça com ar de desprezo. <u>Quer-me parecer que nunca falaste com o Tempo!</u></p> <p>(2000, p. 81)</p>	<p><u>Se você conhecesse o tempo tão bem como eu, não falaria em perder tempo. O tempo é tempo.</u></p> <p>Não sei o quer dizer com isso...</p> <p>Naturalmente que não sabe, disse o Chapeleiro. <u>Estou certo de que você jamais falou com o Tempo.</u></p> <p>(1962, p. 82)</p>

No texto original, Lewis Carroll personifica o tempo e o trata por *him*, portanto passamos a saber que é do sexo masculino, por esta razão não pode ser referido pelo pronome neutro *it*, em inglês utilizado para designar objetos e seres sem sexo indefinido. Para conseguir atingir esse efeito o autor lança a mão da prosopopeia, segundo o Dicionário Aurélio o termo significa “Figura pela qual o orador ou escritor empresta a seres inanimados, a mortos ou a ausentes, sentimentos e palavras”, sendo exatamente estas as características que o tempo recebe.

<sup>10</sup> Teoria exposta pelo estudioso alemão Friedrich Schleiermacher: um tradutor pode mover o leitor até o autor do texto original, ou pelo contrário, move o texto até o leitor de chegada.



As ameaças à face de Alice através de FTA's (*face threatening acts*) que se apresentaram nos dois segmentos anteriores do texto original não se ausentou deste terceiro fragmento analisado, mais uma vez o *Hatter* coloca a criança em situação de confronto ao mencionar que ela não sabia quem era o tempo e que nunca falou com ele deixando claro que não é um ser qualquer, mas sim uma pessoa do sexo masculino. Alice diz que não entende o que o *Hatter* estava a dizer, de certo, no seu mundo “real”, fora daquele sonho no qual caíra de pernas para o ar, o tempo não é uma pessoa com a qual se pode conversar.

## **Traduções**

Nas duas traduções é possível observar opções e comportamentos distintos em alguns aspectos por parte dos tradutores. Enquanto na versão portuguesa, destacamos a muito bem sucedida escolha de Margarida Vale de Gato, a tradutora lidou de forma eficaz com a diferença de marcas de gênero existente entre o par de línguas ao substituir o pronome indefinido neutro e ausente na gramática de língua portuguesa “*it*” pela contração da preposição “de” mais o pronome masculino “ele”. Outra opção de sucesso foi a de utilizara preposição “com” mais o pronome masculino “ele” como equivalentes do pronome objeto do sexo masculino “*him*”. Ao optar pela construção “com ele” a tradutora conseguiu conferir ao seu texto a característica de personificação do tempo presente no original.

Por outro lado, na tradução brasileira é possível identificar essa relação de personificação do elemento tempo antes do final do segmento. Monteiro Lobato afirma que o tempo é o tempo sem dar mais detalhes, o tradutor opta por omitir o jogo entre os pronomes “*it*” e “*him*”. Portanto, o leitor só toma consciência da característica “humana” do tempo quando o Chapeleiro diz: “Estou certo de que você jamais falou com o Tempo.” Observo uma certa atenuação no texto brasileiro o que tem como consequência um texto mais simples do que o original e a tradução portuguesa.

Vale acrescentar sobre as traduções que as duas versões, apesar de, com níveis diferentes, também ameaçaram a face de Alice, mantendo assim a presença do *face threatening act* presente em todos os segmentos do original até agora estudados. Margarida Vale de Gato, devido às opções tradutivas já discutidas, consegue aproximar-se mais da forma como a face da criança é ameaçada no texto de partida.

## Fragmento 4

### Texto original

Neste excerto, Lewis Carroll cria uma paródia de "Twinkle, twinkle, little star"<sup>11</sup>, criando uma intertextualidade com a conhecida canção de ninar inglesa, o autor traz para o seu texto a voz de Jane Taylor<sup>12</sup>, a autora desta, ainda hoje, conhecida música para crianças.

Texto original	Português europeu	Português brasileiro
<p>The Hatter shook his head mournfully. 'Not I!' he replied. 'We quarrelled last March just before <i>he</i> went mad, you know' (pointing with his tea spoon at the March Hare,) 'it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing</p> <p style="text-align: center;"><u>"Twinkle, twinkle, little bat!</u> <u>How I wonder what you're at!"</u></p> <p>You know the song, perhaps?' 'I've heard something like it,' said Alice.</p> <p>'It goes on, you know,' the Hatter continued, 'in this way:</p> <p style="text-align: center;"><u>"Up above the world you fly,</u> <u>Like a tea-tray in the sky.</u> <u>Twinkle, twinkle</u> "'</p> <p>Here the Dormouse shook itself, and began singing in its sleep 'Twinkle, twinkle, twinkle, twinkle' and went on so long that they had to pinch it to make it stop.</p> <p>'Well, I'd hardly finished the first verse,' said the Hatter, 'when the Queen jumped up and bawled out, "<u>He's murdering the time! Off with his head!"</u>'"</p>	<p>O Chapeleiro abanou a cabeça tristemente.</p> <p>Eu não! retorquiu. Brigamos no Março passado... pouco antes de ela ter enlouquecido, sabes... (apontando com uma colher de chá para a Lebre de Março) foi no grande concerto organizado pela Rainhade Copas, onde eu tinha de cantar</p> <p><u>"Pisca, pisca, morceguinho!</u> <u>Onde está o meu bichinho"</u></p> <p>Se calhar, conheces a canção?</p> <p>Já ouvi qualquer coisa parecida disse Alice.</p> <p>Tem mais versos, sabes, continuou o Chapeleiro assim:</p> <p><u>"Vais voando pelo mundo</u> <u>Como o chá no azul profundo</u></p> <p style="text-align: center;"><u>Pisca,</u> <u>pisca..."</u></p> <p>Então o Arganaz espreguiçou-se todo, e começou a cantar enquanto dormia:</p> <p>Pisca, pisca, pisca, pisca... e continuou por tanto tempo que tiveram de o beliscar</p>	<p>O Chapeleiro maneou a cabeça. Não! Disse êle. Briguei com o Tempo no mês de março último, justamente antes dela ficar maluca (e apontou para a Lebre com a colher de chá.) Foi isso no grande concerto dado pela Rainha de Copas. Eu tinha de cantar uma cantiga que com certeza você sabe: <u>O pequeno Morcêgo.</u></p> <p>Sei qual é.</p> <p>Pois é, continuou o chapeleiro. Estava cantando isso e de repente a Rainha me interrompe, gritando: "<u>Êste sujeito está matando o Tempo! Cortem-lhe a cabeça!"</u></p> <p style="text-align: right;">(1962, p. 84)</p>

<sup>11</sup> A primeira estrofe: Twinkle, twinkle, little star, / How I wonder what you are! / Up above the world so high, / Like a diamond in the sky. Poetry Foundation. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/171955>. Acesso em 17/02/2014

<sup>12</sup> Poetry Foundation. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/bio/jane-taylor>. Acesso em 17/02/2013.

(1994: p. 85)	para que parasse. Bem, ainda mal eu tinha acabado a primeira estrofe prosseguiu o chapeleiro, quando ouvi a Rainha berrar, “Ele estar a matar o tempo! Cortem-lhe a cabeça!” (2000, p. 82)	
---------------	--	--

O chapeleiro diz que cantou para a Rainha e substitui a palavra *star* do poema original por *bat*, possivelmente para mostrar a sua opinião sobre aquela personagem, comparando-a com um morcego e não com uma estrela.

O texto de Lewis Carroll desafia também a lógica da realidade com a substituição das palavras *high* por *fly* e *diamond* por *tea-tray*. No último caso, enquanto *diamond* remete para pedras preciosas, *tea-tray* remete a uma realidade, que resulta absurdo pelo fato de as bandejas de chá, elemento lexical coerente com a ação em curso, bandejas não voam, no entanto, elas podem ser atiradas ao ar.

Diferente do que ocorre nos outros fragmentos analisados, neste excerto não identificamos ameaça a face de Alice, ao contrário, o Chapeleiro aparece em uma conversa com a menina a contar o episódio no qual cantou para a Rainha e no fim recebeu sentença de morte, porque segundo a Rainha ele estava matando o tempo, o que parece ser uma estratégia do autor para reforçar a personificação do tempo antes comentada.

## Traduções

Como nos outros segmentos analisados a tradução portuguesa se aproxima mais do texto original. Na obra de Margarida Vale de Gato, encontramos uma versão para a paródia que Lewis Carroll fez para a canção "Twinkle, twinkle, little star", na tradução portuguesa o Chapeleiro canta: “Pisca, pisca, morceguinho! / Onde está o meu bichinho”, a tradutora opta por manter o mesmo animal “*bat*” do original, desta forma sustenta a comparação da Rainha com um morcego. Mais a frente temos a substituição de “*tea-tray*” por “chá”: “Vais voando pelo mundo / Como o chá no azul profundo / Pisca, pisca...”. Um chá ou uma bandeja de chá não podem voar, mais uma vez esta versão mostra uma relação afinada com o texto de partida.

Enquanto no texto original o *Mad Hatter* conta a história e reproduz uma parte dessa música. Na tradução de Monteiro Lobato, porém, o Chapeleiro narra que teve que cantar uma cantiga, mas só se refere ao título: “O pequeno morcêgo”. Acredito que este fragmento representa mais um exemplo da opção por um texto de chegada com nível linguístico mais simples. Por outras palavras, o tradutor não reproduz nem adapta o poema “Twinkle, twinkle, little star”, parodiado por Carroll. Monteiro Lobato apenas menciona que cantou para a Rainha e não entra em maiores detalhes sobre os versos da canção pois pressupõe que a menina já os conhecia e diz: “Eu tinha de cantar uma cantiga que com certeza você sabe”, Alice confirma essa pressuposição mais à frente: “Sei qual é”.

### 3. Considerações Finais

Para desenvolver este estudo foram analisadas uma tradução portuguesa e uma brasileira do sétimo capítulo da obra *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. Observamos nas traduções os comportamentos dos tradutores ao reproduzir em suas versões os famosos jogos de palavras de Lewis Carroll.

Após uma análise detalhada dos fragmentos selecionados observamos os seguintes aspectos:

- A presença recorrente de *face threatening acts* nos fragmentos que foram mantidas em suas traduções.
- No que diz respeito aos jogos de palavras a tradução portuguesa mostrou maior sintonia com o texto de partida.
- A tradução brasileira em alguns trechos omitiu detalhes do original, como ocorreu, por exemplo, com a canção do quarto fragmento analisado. Nos excertos estudados temos a impressão de que Monteiro Lobato intencionalmente busca reproduzir um texto mais simples, talvez para um público leitor mais jovem.

Gideon Toury afirma em *Descriptive Translation Studies and Beyond* que não existe a possibilidade de uma tradução de um texto literário ocupar o mesmo espaço sistêmico que o texto original ocupa:

There is no way a translation could share the same systemic space with its original; not even when the two are physically present side by side. This is not to say that, having been severed from it, a translation would never be in a

position to bear on the source culture again, on occasion even on the source text itself.

(TOURY, 1995, p. 26)

De posse desta afirmação, temos a impressão que Monteiro Lobato foi consciente de suas escolhas. As eliminações e os acréscimos pontuados nos fragmentos analisados nos dão a impressão de que o tradutor fez uma opção por reescrever um texto para um público mais novo devido.

Sobre Monteiro Lobato e suas opções tradutivas voltamos a Toury, que na mesma obra antes mencionada afirma:

Subjugation to target literary models and norms may thus involve the suppression of some of the source-text's features, on occasion even those which marked it as 'literary', or as proper representative of a specific literary model, in the first place. (...) It may also entail the *reshuffling* of certain features, not to mention the addition of new ones in an attempt to enhance the acceptability of the translation as a target literary text, or even as a target literary text of a particular type. (...) the added features may occupy central positions within the translation (when looked upon as a text in its own right), even serving as markers of its own literariness, despite their having no basis in the original.

(1995, p. 171)

Os textos literários traduzidos podem apresentar manipulações dos "originais", para que sejam compreendidos e aceitos pelos leitores da tradução. Assim sendo, e tendo por base a afirmação de Toury, as opções de Monteiro Lobato nos fragmentos analisados de *Alice no País das Maravilhas* analisados neste trabalho são justificadas.

A exposição dos argumentos de Toury não tem por objetivo minimizar os esforços da tradutora da versão portuguesa em manter os jogos de palavras e o nível linguístico do texto de partida, Margarida Vale de Gato optou por reproduzir um texto próximo do texto de partida e obteve êxito em sua empreitada sem afastar nem causar estranhamento ao leitor da sua obra.

Por esta razão, as duas traduções aqui estudadas são importantes e contribuíram de forma relevante para o desenvolvimento deste estudo. Fica, portanto, a curiosidade de continuar esta análise linguística completa de *Alice's Adventures in Wonderland* em comparação com as duas versões aqui estudadas (portuguesa e brasileira).

Com relação ao ensino de língua, percebemos o espaço que a literatura possui em sala de aula. Embora o foco deste trabalho seja nas traduções realizadas de trechos da obra de Lewis Carroll, não se pode descartar que *Alice's Adventures in Wonderland* representa um exemplo

de um texto linguisticamente rico que pode ser utilizado para o ensino de língua. Pretendemos em uma pesquisa futura analisar como o uso de traduções representa um aliado no ensino de línguas, não apenas línguas estrangeiras, mas também de língua materna. No caso de Alice no país das Maravilhas, as diferentes traduções podem ser analisadas em sala de aula de língua materna, a fim de compreender as diferenças semânticas que surgem através de escolhas lexicais feitas pelos tradutores. Já em língua estrangeira, o professor pode recorrer à prática conhecida como escrita criativa (*creative writing*), i.e., os alunos podem reconstruir diálogos em que o *nonsense* se faz presente.

## Referências

- CARROLL, Lewis. (1994) *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Penguin books.
- CARROLL, Lewis. (2000) *Alice no País das Maravilhas*. Tradução: VALE de GATO, Margarida. Lisboa: Relógio d'água.
- CARROLL, Lewis. (1962) *Alice no País das Maravilhas*. Tradução: LOBATO, Monteiro. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Entrevista com professora da Universidade de Lisboa. Margarida Vale de Gato. Clube Alice. Disponível em: <http://www.clubalice.com/exportpdf.php?id=476>. Acesso em: 16/02/2014.
- Grice, Paul. (1989) "Logic and conversation", in *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mas.), Harvard University Press, pp. 22-40.
- Grice, Paul. (1989) "Meaning", in *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mas.), Harvard University Press, pp. 213-223.
- KERBRAT-ORECCHIONE, Catherine. (2005) "Politeness in France: How to buy Bread Politely" in *Multilingual Matters. Politeness in Europe*. Clevedon: Multilingual Matters. pp. 29 – 44.
- LIMA, José Pinto de. (1983) *Linguagem e Acção – da filosofia analítica à linguística pragmática* – Lisboa: Páginas tantas.
- LOBATO, Monteiro. (2010) *Fragmentos, Opiniões, Miscelânea*. São Paulo: Editora Globo.
- Longman. *Dictionary of Contemporary English*. Disponível em: <http://www.ldoceonline.com/>. Acesso em: 07/07/2014.
- MICKEY, Leo e STEWART, Miranda. (2005) *Multilingual Matters. Politeness in Europe*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Poetry Foundation. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/171955>. Acesso

em 17/02/2014.

Poetry Foundation. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/bio/jane-taylor>. Acesso em 17/02/2014.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. (2003) *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Trad. Justo, José M. Miranda. Porto: Elementos Sudoeste.

TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins B. V.

YAGUELLO, Marina. (1997) *Alice no País da Linguagem. Para compreender a Linguística*. Tradução: FIGUEIREDO, Maria José. Lisboa: Editorial Estampa.