

Análise de adaptações em português brasileiro de *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll: o que o leitor encontrou

Adauri Brezolin

Investigador

brezolinadau@yahoo.com.br

Letizia Moreira Evangelista

Traductora freelance

lezinhaevangelista@gmail.com

Enviado: 11.11.2021

Revisado: 3.2.2022

Aceptado: 22.12.2022

Resumo: A obra *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll apresenta diversas traduções para o português brasileiro das quais algumas são consideradas adaptações. Neste artigo, pretendemos analisar publicações veiculadas como “tradução/adaptação” ou “adaptação”, por meio de excertos, sobretudo quantidade e títulos de capítulos, nomes próprios e poemas, da obra original em inglês (Carroll 1994) e de quatro reescrituras em português brasileiro (Lobato 1962; José 1986; Furtado & Kugland 2012 e Coelho 2016), para verificarmos as estratégias mais comuns que contribuem para se classificar uma obra traduzida como adaptação. Nossa fundamentação teórica vale-se principalmente de Mittmann (2003), Amorim (2005), Bastin (2011) e Britto (2012). Nossos resultados reiteram a ideia de que definir os limites entre tradução e adaptação é uma tarefa árdua e que as estratégias mais significativas, por nós detectadas, são criação, substituição, supressão, redução e compensação, que, dependendo de como são empregadas, podem ser características de traduções/adaptações, bem como de histórias recontadas.

Palavras-chave: tradução; adaptação; tradução literária; cultura; história recontada.

*Analyses of adaptations in Brazilian Portuguese of *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, by Lewis Carroll: what the reader found there*

Abstract: *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, by Lewis Carroll, presents several translations into Brazilian Portuguese, some of which are considered as adaptations. This paper aims to analyze works announced as “translation/adaptation” or “adaptation”, through number and titles of chapters; proper nouns, poems from the English original (Carroll 1994), and four rewritings in Brazilian Portuguese (Lobato 1962; José 1986; Furtado & Kugland 2012, and Coelho 2016), to

verify the most common strategies that contribute to classify a work as adapted. The theoretical framework was mainly based on Mittmann (2003), Amorim (2005), Bastin (2011), and Britto (2012). Our results ratify the idea that defining the boundaries between translation and adaptation is a hard task, and that the most significant strategies, detected by us, are creation, substitution, suppression, reduction, and compensation, which, depending on how they employed, may be characteristic of not only translations/adaptations, but also of retold stories.

Key words: translation; adaptation; literary translation; culture; retold story.

Sumário: 1. Introdução. 2. Teorias e teorizações sobre tradução e adaptação. 3. As obras escolhidas para análise e a visão sobre tradução/ adaptação de seus tradutores/ adaptadores. 4. Do lado de lá: cotejo entre as adaptações. 4.1. Intervenções macrotextuais. 4.2. Intervenções microtextuais. 5. Considerações finais.

1. Introdução

A obra *Through The Looking-Glass and What Alice Found There* (1872), de Lewis Carrol, conhecida também como *Alice Through the Looking-Glass*, ou simplesmente, *Through the Looking-Glass*, é a continuação de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), ou *Alice no País das Maravilhas*, em que, uma vez mais, a protagonista, Alice, num mundo de sonhos e fantasias, depara-se com diversas personagens intrigantes e, para se tornar rainha, precisa, com inteligência e audácia, transpor diversos obstáculos, estruturados como etapas de um jogo de xadrez.

Segundo nossas pesquisas, *Through The Looking-Glass and What Alice Found There* foi “traduzida”, “traduzida/adaptada” e “adaptada” dezenas de vezes para o português do Brasil (Santos 2019), recebendo diferentes títulos, entre eles, *Através do espelho (e o que Alice encontrou do outro lado)*, *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, *Aventuras de Alice através do espelho* e *Alice no país dos espelhos* e ainda *Alice no país do espelho*. Diante de tantas transposições da obra para o português brasileiro, fomos motivados pelo seguinte questionamento: ao entrar em contato com uma obra rotulada de “tradução/adaptação” ou “adaptação”, o que o leitor, então, encontrará do outro lado?

Ao iniciarmos uma discussão para tentar compreendermos possíveis diferenças entre tradução e adaptação, esbarramos, inevitavelmente, na questão terminológica. Em primeiro lugar, o tema adaptação, segundo Amorim, quando

ocupa um espaço de maior importância nas pesquisas de pós-graduação, tende a estar mais correlacionado aos estudos

intersemióticos, campo em que a adaptação de obras literárias para o cinema, televisão ou teatro assume posição central de objetivo de pesquisa. (2005: 15)

Esse entendimento do termo está relacionado a um dos três tipos de tradução – intralingual, interlingual e intersemiótica – discutidos por Jakobson (2005: 65), em meados do século XX. Para ele, tradução intersemiótica, ou transmutação, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, como exemplos desse processo, podemos citar a reinterpretação de arte verbal por música, dança, cinema ou pintura.

Está claro que essa compreensão do termo não corresponde ao tipo de adaptações que desejamos discutir, a noção de adaptação que nos interessa refere-se àquele “empregado para designar as chamadas ‘histórias recontadas’, reescrituras de obras clássicas das literaturas estrangeira e nacional, direcionadas a um público específico, como o infanto-juvenil”, conforme Amorim (2005: 15-16, grifos do autor), ou ao que Bastin (2011) denomina “adaptação global”: uma estratégia macrotextual capaz de orientar a transposição de um romance na íntegra para outro idioma.

Isso, porém, não torna nossa tarefa de tentar compreender adaptação menos árdua, haja vista que o termo pode estar associado a diversas conotações como: “recontextualização, tradaptação, *spinoff*, redução, simplificação, condensação, resumo, versão especial, versão revisada, *offshoot*, transformação, remediação e revisão” (Milton 2019: 58, tradução nossa)¹, ou “apropriação, domesticação, imitação, REESCRITA, entre outras” (Bastin 2011: 3, tradução nossa, grifo do autor)². Há de se notar que, se algumas dessas conotações podem atribuir à adaptação um caráter negativo como “processo inferior”, “plágio” (Raw 2012: 9), ou como trabalho “derivado”, “não genuíno” (Tsui 2012: 55), apenas para citar algumas, outras, por sua vez, podem lhe garantir um status positivo como um importante elemento inovador na maneira de traduzir literatura infantojuvenil (Milton 2019), por exemplo.

Além disso, concordamos com Milton, o qual concebe a adaptação como uma produção que, “em geral, conterà omissões, paráfrases, talvez adições, mas que será reconhecida como a obra do autor original, em que o

¹ No original: “recontextualization, tradaptation, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, special version, reworking, offshoot, transformation, remediation, and re-vision” (Milton 2009: 58).

² No original: “(...) appropriation, domestication, imitation, REWRITING, and so on” (Bastin 2011: 3)

ponto original de enunciação permanece” (2009: 58, tradução nossa)³. Essa percepção é compartilhada por Bastin (2011), para quem essa atividade pode ser compreendida como um conjunto de intervenções tradutórias resultando num texto, normalmente, não aceito como uma tradução, mas, reconhecido como representativo de um texto-fonte. É importante ressaltarmos essa correlação, visto que as tomadas de decisão do adaptador não são arbitrárias, existe um ponto de partida, um texto-fonte, do qual, certos aspectos, como, por exemplo, propósito, função e impacto, deverão ou poderão ser reconstruídos na língua de chegada (Bastin 2011).

A dificuldade de compreender os limites que definem tradução e adaptação também permeiam as expectativas do público leitor, pois, conforme Sousa e Amorim:

(a) visão mais tradicional, compartilhada pelo senso comum, encoraja a dicotomia entre as duas práticas, com a tradução sendo considerada a versão fiel e completa, e a adaptação sendo considerada a versão infiel e simplificadora (2015: 546).

O encorajamento dessa dicotomia “fidelidade versus liberdade”, por exemplo, e de outras, é, ainda segundo Sousa e Amorim, motivado, em grande parte, “por uma discussão baseada amplamente em reflexões teóricas, mas poucas vezes levada para o plano das análises práticas”, o que para os autores é “uma etapa essencial para construir esse conhecimento” (2015: 546).

Partindo dessa compreensão inicial do que possa ser adaptar um texto, da necessidade de análises práticas e considerando-se como critério básico a informação por parte da editora de que determinada obra fosse “adaptada”, buscamos por publicações em português brasileiro que configurassem como “traduções/adaptações” ou “adaptações”. Desse modo, foram escolhidas quatro obras com essas características, a saber: *Alice no País do Espelho*, de Monteiro Lobato (1962); *Alice no País do Espelho*, de Ganymédes José (1986), *Alice através do espelho: e o que ela encontrou do outro lado*, de Jorge Furtado e Liziane Kugland (2012) e *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*, de Isabel Lopes Coelho (2016)⁴.

Selecionamos, então, excertos, em especial número de capítulos, nomes próprios, poemas e canções, da obra original e das quatro publicações para verificarmos que estratégias foram empregadas pelos

³ No original: “[...] will usually contain omissions, rewritings, maybe additions, but will still be recognized as the work of the original author, where the original point of enunciation remains” (MILTON 2009: 58).

⁴ Salientamos que o Trabalho de Conclusão de Curso de Evangelista (2019), que suscitou este artigo, não incluiu a adaptação de Coelho (2016) em suas análises.

“adaptadores” para que suas obras pudessem ser classificadas como “adaptações”⁵. É importante destacarmos que, ao elegermos determinados fragmentos do texto de partida para subsequente cotejo em português, não pretendemos analisá-los como soluções tradutórias motivadas por censura, como aborda Milton (2002), tampouco como soluções tradutórias que expõem diferentes imagens construídas de uma determinada personagem, como exploram Sousa e Amorim (2015). Além disso, nossa análise não pretende julgar as obras, mas, sim, tentar compreender como diferentes tradutores concebem o ato de adaptar um texto ou partes dele e que estratégias adotam. Passemos agora às nossas considerações sobre traduzir e adaptar.

2. Teorias e teorizações sobre tradução e adaptação

Para nossas discussões sobre tradução e adaptação, contamos com as contribuições de Bastin (1993, 2011), Frota (1994), Shuttleworth & Cowie (1997); Milton (2002, 2009, 2019); Mittmann (2003); Amorim (2005); Rodrigues (2005); Britto (2012) e Sousa e Amorim (2015), dentre outros.

Como sabemos, o ato tradutório e o papel do tradutor podem ser analisados por diversos pontos de vista, que convergem, divergem e se complementam. Para iniciarmos essa discussão, recorreremos às considerações de Mittmann (2003), que agrupa possíveis vertentes de tradução em duas visões: a tradicional e a contestadora. De maneira breve, a perspectiva tradicional, segundo a autora, considera a tradução como transporte de significados e o tradutor como instrumento desse transporte. De acordo com essa visão, o tradutor passaria o texto de uma língua para outra pressupondo que fosse possível fazê-lo sem interferir no texto de chegada. A perspectiva contestadora, por seu turno, admite que o transporte fiel de sentido de um texto para outro não seja possível sem a intervenção do tradutor que deve, ao interpretar a mensagem pretendida, fazer escolhas com base naquelas que são aceitas pela sua comunidade linguística.

Acreditamos que essa distinção seja útil do ponto de vista didático; porém, ela se baseia em “polarizações que tradicionalmente perpassam a reflexão sobre a tradução” (Rodrigues 2005: 11). Na prática, sabemos que o simples fato de uma outra língua estar sendo empregada para transpor o texto de partida já se configura como uma intervenção inevitável. Assim, o resultado dessa atividade poderá ser um texto traduzido com um grau maior

⁵ A partir de agora, passaremos a nos referir às obras analisadas como adaptações e seus produtores como adaptadores.

ou menor de intervenções por parte do tradutor, o qual sempre terá papel ativo e transformador na obra que traduzir, fazendo sua voz aparecer de qualquer maneira, de modo mais ou menos explícito, esteja traduzindo-a ou adaptando-a.

Diante disso, sabemos também que intervenções maiores ou menores num texto que esteja sendo traduzido poderão ocorrer de maneira inconsciente e alternada, dependendo dos desafios que o tradutor encontrar e das decisões que tomar para superá-los. Em outras situações, no entanto, um tradutor poderá receber a incumbência, da editora, por exemplo, de adaptar um texto. Nesse caso, pressupõe-se, então, que o tradutor, cômico de sua tarefa e de que, possivelmente, tenha mais liberdade, optará por inserir no texto traduzido, ou retirar dele, elementos – mais ou menos – condizentes com a realidade do novo leitor, especialmente no caso de um texto literário. Embora saibamos que “o papel da tradução” seja, e tenha sempre sido “o de *criar*, de *produzir* significados” (Frota 1994: 16, grifos da autora), a questão da criatividade torna-se mais evidente ao tratarmos de tradução literária, que se caracteriza, acima de tudo, por elementos estéticos, que permitem, e provavelmente exijam, uma postura mais criativa do tradutor.

Britto corrobora essa ideia, alegando que a tradução literária é “a atividade de *recriar* obras literárias em outros idiomas” (2012: 11, grifos do autor), e deixa implícito que, em alguns casos, do tradutor, espera-se um trabalho transformador, cujo resultado possa ser rotulado de adaptação. Em vista disso, enfatizamos “o aspecto transformacional da tradução” e “a inevitável interferência promovida pelo tradutor” (Rodrigues 2005: 11). A seguir, abordamos possíveis diferenças entre traduzir e adaptar uma obra literária e como as duas atividades se inter-relacionam.

O processo de adaptação está diretamente associado à tradução: tanto uma quanto a outra permitem alterações num texto, o que as distingue, como supomos, é o grau de modificações realizadas pelo tradutor. Como mencionamos, traduzir envolve um constante processo de tomada de decisões, o qual se inicia bem antes de o tradutor começar a sua tarefa. Uma das primeiras decisões é estabelecer que orientação dará ao texto traduzido, por exemplo, um texto com mais ou menos intervenções.

Em nossa busca pela compreensão do conceito de adaptação, recorreremos a Shuttleworth e Cowie, que a definem como:

(u)m termo tradicionalmente empregado para se referir a qualquer texto traduzido no qual uma estratégia de tradução LIVRE, em especial, tenha sido adotada. O termo normalmente deixa implícito que alterações consideráveis tenham sido feitas para tornar o texto mais adequado em função de um público-alvo específico (por exemplo,

crianças) ou de um determinado propósito da tradução (1997: 3, grifos dos autores, nossa tradução)⁶.

Como pode ser observado, essa definição, além de sugerir uma das dicotomias relacionadas à adaptação, também sinaliza que adaptar um texto literário, em geral, está associado a torná-lo mais acessível a um público-alvo de faixa etária diferente. Porém, isso nem sempre acontece, pois, neste artigo, analisamos excertos da obra original e de quatro adaptações classificadas como “literatura infantojuvenil”; portanto, as possíveis alterações feitas no texto de chegada não decorrem do condicionante “faixa etária”, mas, sim, do condicionante “novo leitor”.

Para ampliarmos nossa busca pela compreensão da complexidade entre traduzir e adaptar, valemo-nos das considerações de Amorim que, em sua notável e exemplar obra, *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Kim*, de Rudyard Kipling (UNESP, 2005), leva-nos à uma viagem enriquecedora, apresentando-nos as ideias de teóricos das áreas literárias, discursivas, filosóficas, dentre outras.

Segundo Amorim (2005: 119, grifos do autor), uma das questões dicotômicas que subjazem à noção de adaptação é que ela “não se reduz a um sentido consensual: pode ser associada tanto à noção de ‘enriquecimento’ quanto à de ‘empobrecimento’”. Dessa forma, se, por um lado, ao adotar estratégias de simplificação para atender a um público leitor específico, a adaptação estaria empobrecendo as literaturas clássicas, por outro, estaria contribuindo para o desenvolvimento e aprimoramento da língua de chegada, ao trazer, por exemplo, obras de difícil acesso a novos leitores. Outra questão dicotômica, fidelidade e liberdade, “presente no discurso de muitos tradutores e teóricos, mostrou-se inadequada e insuficiente”, visto que confere a tradutores/adaptadores “uma concepção de ‘fidelidade’ anistórica e uma ‘liberdade’ de que efetivamente não dispõem” (p. 230, grifos do autor).

Embora Amorim examine outras questões relacionadas a semelhanças e diferenças entre tradução e adaptação dos pontos de vista, por exemplo, discursivo e filosófico, para nossos propósitos, parece suficiente destacarmos que:

[o] processo de adaptação, que habita toda tradução, faz com que o tradutor seja, em certa medida, um adaptador, o que não significa que

⁶ No original: “A term traditionally used to refer to any TT in which a particularly FREE translation strategy has been adopted. The term usually implies that considerable changes have been made in order to make the text more suitable for a specific audience (e.g. children) or for the particular purpose behind the translation”. (Shuttleworth & Cowie 1997: 3)

seja, ou que deva ser socialmente reconhecido como tal, ou que ocupa o mesmo lugar daquele. Por outro lado, a adaptação pressupõe uma dimensão tradutória, uma relação com o Outro e com a textualidade por uma mediação (inter)linguística e cultural. (2005: 231)

Com isso, ainda de acordo com Amorim, percebe-se que há uma mobilidade relativa daquilo que define a “identidade e a diferença entre tradução e adaptação” (2005: 231), deixando vir à tona a ideia de que não há regras sistemáticas às quais as duas atividades possam estar atreladas de forma independente e definitiva. De modo geral, inferimos, portanto, que a modalidade adaptação deve ser compreendida de maneira positiva, não como um desvio ou uma aberração, mas, sim, segundo Bastin, como:

(...) o processo criativo e necessário de expressar um sentido geral que visa restabelecer, em um determinado ato de fala interlinguística, o equilíbrio comunicacional que teria sido rompido caso houvesse simplesmente tradução. (1993: 477, nossa tradução)⁷

A seguir, vejamos qual a visão sobre tradução e adaptação dos profissionais responsáveis pelas obras aqui examinadas e cotejadas.

3. As obras escolhidas para análise e a visão sobre tradução/adaptação de seus tradutores/adaptadores

Uma das obras em português brasileiro, *Alice no País do Espelho* (Brasiliense, 1962), a de Monteiro Lobato (1882-1948), informa logo na capa que se trata de uma “tradução e adaptação”. Segundo Milton (2019: 13), Lobato consagrou-se como o “mais bem-sucedido escritor brasileiro” nas primeiras décadas do século XX e “(s)eu sucesso comercial continuaria durante a vida inteira”. No entanto, em decorrência de problemas financeiros e políticos, ele passaria de “uma figura central da literatura brasileira, tanto como editor quanto como autor” a uma “figura primordial no desenvolvimento da tradução literária no Brasil”, ao dedicar-se mais à prática tradutória (p. 25). Nessa empreitada, Lobato traduziu dezenas de livros estrangeiros, sobretudo os de língua inglesa, mas foram suas adaptações que causaram mais polêmicas, pois, nelas imprimia uma linguagem fluida e de fácil leitura, adequada ao público leitor e que se afastava do português europeu, orientação não muito comum aos textos literários traduzidos no Brasil até então. Para Milton,

⁷ No original: “L'adaptation est le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction”. (Bastin 1993: 477)

(a) visão lobatiana da tradução “boa” segue o que chamamos hoje de uma tradução fluente e domesticadora, com o tradutor livrando a tradução de qualquer elemento que reflita a língua original e qualquer estrutura estrangeira (2019: 42, grifos do autor).

A segunda obra em português analisada, *Alice no País do Espelho* (Tecnoprint, 1986), é de Ganymédes José, influente escritor de literatura infantil brasileira nas décadas de 70 e 80, que também foi cronista, ficcionista, poeta, tradutor, teatrólogo, musicista, restaurador de imagens sacras, advogado, professor e ilustrador de livros. Recebeu diversos prêmios, entre eles, Jabuti 1985⁸. Infelizmente não conseguimos obter informações sobre sua prática tradutória.

A terceira obra analisada, *Alice através do espelho: e o que ela encontrou do outro lado* (Objetiva, 2012), é de Jorge Furtado e Liziane Kugland de Souza. Ele é um renomado cineasta, cujas obras foram homenageadas em diversos festivais internacionais, além disso é autor e tradutor de vários livros⁹. Ela, graduada em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013) e mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017), tem interesse especial e experiência nos seguintes temas: versão, tradução, adaptação, transmídia, intertextualidade, cinema e literatura infantil¹⁰. A propósito, o Trabalho de Conclusão de Curso de Souza (2013), apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisa a tradução de nomes próprios em *Through the Looking Glass*, em nove diferentes traduções para a língua portuguesa, dando ênfase às influências na narrativa e no público-alvo.

Quanto à visão sobre tradução desses tradutores, em entrevista a Guilherme Bryan (2012)¹¹, Jorge Furtado esclarece que, ao convidar Liziane Kugland, para a realização da tradução de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, os dois decidiram fazer uma “tradução bastante fiel, na íntegra, e adaptada para crianças brasileiras de hoje” (p. 1). Segundo ele, tal decisão se deu pelo fato de que as duas traduções que conheciam “com o mesmo espírito da nossa” e “texto integral para crianças” eram as de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado; as outras eram

⁸ BIBLIOTECA COMUNITÁRIA “MILTON JOSÉ ASSUMPÇÃO”. Biografia Ganymédes José. Disponível em: <http://bibliotecamja.blogspot.com/2009/05/biografia-ganymedes-jose.html>. Acesso em: 3 fev. 2021.

⁹ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Jorge Furtado. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14867/jorge-furtado>. Acesso em: 3 de fev. 2021.

¹⁰ ESCAVADOR. Liziane Kugland de Souza. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/442864/liziane-kugland-de-souza>. Acesso em: 3 fev. 2021.

¹¹ BRYAN, Guilherme. [Entrevista] Cinema de tradução com Jorge Furtado. Conectado ESPM. 2012. Disponível em: <http://conectadoespm.blogspot.com/2012/11/entrevista-cinema-de-traducao-com-jorge.html>. Acesso em: 3 fev. 2021.

“adaptações ou traduções em que só se entende a piada lendo a nota de pé de página ou o original também”. Continua o tradutor, como o “livro é feito de trocadilhos, silogismos, coisas de lógica e piadas de todos os tipos com a língua”, “era preciso entender a piada naquele contexto em que foi dita, a intenção do autor, e adaptar para as crianças imaginárias de hoje”. Ele exemplifica:

A gente deu um salto quando tinha de traduzir "Tweedledum and Tweedledee". As crianças não entenderiam nada da piada, pois não conheciam aquela canção britânica. Então tivemos de achar uma canção brasileira, original, em português, que as crianças entendessem. Chegamos então no "Tindolelê" e "Tindolalá", que elas conhecem e, sonoramente, são parecidas com o original. (Bryan 2012: 1)

À pergunta “O que uma boa tradução precisa ter?”, Furtado responde que é aquela que respeita e “mantém a intenção do autor e o prazer da leitura na língua de destino” e, ao mesmo tempo, desrespeita “detalhes do original, para poder fazer com que ele faça sentido numa nova língua e numa outra época” (Bryan 2012: 1).

As respostas de Furtado nos levam a crer que seu posicionamento teórico sobre tradução oscila entre conservador (“tradução bastante fiel”, “manter a intenção do autor”) e contestador (“tradução adaptada para crianças brasileiras de hoje”, “desrespeitar detalhes do original”), algo que tangencia diretamente a difícil tarefa de determinar os limites e as intersecções entre tradução e adaptação, como tão bem apontou Amorim (2005).

Liziane Kugland (de Souza), por sua vez, faz teorizações mais consistentes, alegando que traduzir “envolve a recriação dos elementos linguísticos do texto original em um texto de língua e culturas diversas” e que, para tanto, o tradutor deve intervir no texto para que os significados nele contidos possam ser reconstruídos em uma outra língua de uma outra cultura. Desse modo, o tradutor não conseguirá “ser inteiramente fiel ao texto de partida ou a seu autor”, uma vez que deverá fazer escolhas “que preservem o efeito do texto, o mais aproximadamente possível, na língua de chegada, deixando sempre que o leitor o complete” (2013: 20).

A quarta adaptação é de Isabela Lopes Coelho (2016), doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, mestre em Língua e Literatura Francesa, ambos pela Universidade de São Paulo, que, além de diretora do Núcleo Infantojuvenil da Editora Cosac Naify, hoje em dia, é *publisher* na FTD Educação. Infelizmente, não conseguimos informações sobre sua prática tradutória; no entanto, ressaltamos que essa é única obra analisada,

aqui, que não faz qualquer referência à palavra tradução em sua ficha catalográfica, a qual informa que se trata de uma “Adaptação de: *Through the looking-glass, and what Alice found there/Lewis Carroll*”, em lugar nenhum aparece “tradução” ou “tradutor”; ao contrário, Coelho figura como autora dessa publicação.

De modo geral, é curioso observar que, embora alguns dos comentários, sobre o que seja traduzir ou adaptar, feitos por leitores profissionais que produzem as reescrituras, possam, num primeiro momento, soar contraditórios e inconsistentes, na realidade, parecem refletir a dificuldade de se delimitar fronteiras claras e objetivas entre as duas modalidades: tradução e adaptação.

Após essas considerações, retornamos à pergunta: ao entrar em contato com uma obra classificada de “tradução/adaptação” ou “adaptação”, o que o leitor, então, encontrará ali?

É o que pretendemos descobrir ao longo de nossas análises quando procuraremos detectar e discutir as estratégias empregadas pelos adaptadores. Para tanto, recorreremos, num primeiro momento, às estratégias propostas por Bastin (1993; 2011), apresentadas a seguir, para, então, propormos as nossas, baseadas nesse autor bem como em nossas observações e interpretações.

4. Do lado de lá: cotejo entre as adaptações

Segundo Bastin (1993), existem determinadas condições que levam os tradutores à opção de adaptar o texto-fonte, entre elas estão: 1) especificidades dos sistemas linguísticos: todo idioma tem características inerentes que permitem certas construções, como jogos de palavras, idiomatismos, ambiguidades, por exemplo, que não encontram correspondências diretas em outro; 2) adequação cultural ou situacional: necessidade de modificar situações em que o contexto ou pontos de vistas presentes no texto-fonte não existam ou não façam sentido na língua da cultura de chegada; 3) modificação de gênero: necessidade de redirecionamento a um novo público-alvo, por exemplo, adequar a linguagem para crianças de um texto literário indicado para adultos, e 4) descompasso no processo comunicacional: necessidade de abordar um tipo diferente de leitor que, em geral, exige modificações no estilo, no conteúdo e/ou na apresentação do texto-fonte.

Na prática, ainda de acordo com Bastin (1993), essas condições (que podem ocorrer concomitantemente) acabam gerando dois principais tipos

de adaptação: a pontual e a global. A pontual, atrelada às duas primeiras condições, é recomendada a apenas partes específicas de um texto, originando-se da necessidade de substituir nomes de personagens ou recriar cantigas e poemas, por exemplo, isto é, apenas certos elementos ou porções do texto-fonte. A global, relacionada às duas últimas condições, é estabelecida por fatores externos que exigem alterações mais abrangentes, como a redução de páginas ou a supressão de capítulos, por exemplo.

Como estratégias globais, o autor recomenda *omissão* (eliminação de parte do texto, ou deixá-la subentendida por meio de algum recurso adicional) e *criação* (substituição mais global por um texto que preserva somente as ideias, funções ou mensagens essenciais do texto-fonte) e como estratégias pontuais, *transcrição do original* (transcrição palavra-por-palavra de parte do texto original, seguida de uma tradução literal), *expansão* (adição ou explicitação de informação contida no texto-fonte, seja no próprio texto da tradução, ou por meio de notas explicativas, glosas ou glossários), *exotismo* (substituição de fragmentos do texto-fonte com gírias, dialetos, palavras *nonsense*, entre outros, por análogos inusitados na língua-alvo), *atualização* (substituição de informação desatualizada ou obscura por equivalentes mais condizentes com a realidade do público-alvo), e *equivalência situacional* (recriação de um contexto mais familiar ao público-alvo ou que seja mais adequado culturalmente do que o empregado no texto-fonte).¹²

Cabe aqui esclarecermos que algumas estratégias que discutiremos aqui já foram detectadas, classificadas, revistas e ampliadas, como, por exemplo, por Barbosa (1990), que elaborou seu próprio modelo, analisando diversos teóricos, entre eles, Vinay & Darbelnet (1958). Reiteramos que nossa fonte de inspiração para analisarmos, interpretarmos e denominarmos as estratégias encontradas nas obras aqui investigadas baseia-se, sobretudo, em Bastin (1993), que considerou textos adaptados para elaborar seus procedimentos, e Amorim (2005), que, ao comparar traduções e adaptações, menciona diversos recursos para lidar com as duas modalidades. As denominações por nós dadas às estratégias poderão, conseqüentemente, coincidir com as de outros modelos. Além disso, como são resultantes de nossas observações e interpretações, são sugestões passíveis de futuros ajustes e possíveis críticas.

A partir de nossas análises, então, detectamos intervenções por parte dos adaptadores que agrupamos em duas categorias: *macrotextuais*, caracterizadas por reestruturações relacionadas ao formato, à apresentação

¹² No original: "transcription de l'original, l'omission; l'expansion; l'exotisation; l'actualisation; l'équivalence des situations e création". (BASTIN, 1993)

da obra, muitas vezes, motivadas por fatores externos, e *microtextuais*, representadas por modificações em apenas alguns elementos ou algumas porções do texto-fonte suscitadas por questões linguísticas e/ou culturais. Na primeira categoria, figuram **criação**, **redistribuição**, **fusão** e **supressão** e, na segunda, *aclimatação ortográfica*, *substituição*, *simplificação*, *redução*, *compensação* e *recriação*.

A seguir, apresentamos as estratégias pertencentes a cada uma das categorias, aqui chamadas de intervenções, e as explicitamos com exemplos das obras analisadas.

4.1. Intervenções macrotextuais

- *Criação*: refere-se à condensação ampla e radical do texto-fonte, substituindo-o por outro que preserva as ideias e os objetivos principais. Essa estratégia é claramente percebida na adaptação de Coelho (2016), a qual apresenta um dos menores textos na língua de chegada, 24 páginas (contra 173 do original aqui utilizado), além disso, como algumas ilustrações ocupam página inteira, esse número é ainda mais reduzido. Nessa publicação, a folha de rosto informa claramente que se trata de uma adaptação, “baseada” na obra original de Lewis Carroll. Como veremos mais adiante, criação abarca outros tipos de intervenção.

- *Supressão*: eliminação total de determinados itens ou porções do texto-fonte. Ainda considerando o texto de Coelho (2016), para que o texto-alvo ficasse de fato condensado, foi necessário omitir os títulos dos capítulos, poemas e canções, por exemplo. Esta estratégia também foi adotada por Lobato (1962), que suprimiu um poema e uma canção, e por José (1986), que omitiu um poema. Das 25 personagens principais (*dramatis personae*) elencadas por Carroll (1994, p. 6), Coelho suprimiu 10 e Lobato (1962), duas.

- *Redistribuição*: apresentação do texto-fonte em novo formato. Coelho (2016), ao condensar o conteúdo de 12 capítulos do texto de partida, os redistribuiu em 14 “blocos”. Num primeiro momento, pode parecer contraditório, porém, isso não configura aumento, pois, como vimos, tudo é apresentado em 25 páginas apenas. Assim, o início dos “blocos”, representando os capítulos, é indicado por uma letra cor-de-rosa em tamanho bem maior do que a dos parágrafos subsequentes, nos quais é possível identificar o conteúdo dos capítulos da obra em língua inglesa.

- *Fusão*: junção ou combinação de determinados elementos do texto-fonte. Ao observamos a obra de José (1986), veremos que contém 11 capítulos apenas. Numa primeira interpretação, poderíamos pensar em

supressão, porém, o conteúdo do capítulo 12 não foi eliminado, e, sim, incorporado ao décimo-primeiro, de modo que não comprometeu seu conteúdo.

Passemos agora às intervenções microtextuais.

4.2. Intervenções microtextuais

- *Aclimação ortográfica*: conversão de vocábulos da língua-fonte, grafando-os de acordo com o sistema fono-ortográfico da língua de chegada. Isso ocorreu com “*Tweedledum and Tweedledee*”, “*Humpty Dumpty*” (títulos de capítulos e nomes de personagens) e com “*Kitty*” (nome de personagem), os quais foram grafados como “*Tidudum e Tiduli*”, “*Rúmiti Dúmpiti*” e “*Quíti*”; respectivamente, por José (1986).

- *Substituição*: troca de determinados elementos do texto-fonte por itens existentes e característicos da cultura da língua de chegada, mas que não sejam correspondentes previsíveis, como o hino nacional de um país pelo o de outro, por exemplo. As personagens “*Tweedledum and Tweedledee*” e “*The Lion and the Unicorn*”, também os títulos dos Capítulos 4 e 7, receberam soluções culturalmente marcadas por parte de Furtado/Kugland (2012): “*Tindolelê e Tindolalá*” e “*O Cravo e a Rosa*”, respectivamente. Nesses casos, os adaptadores tentaram aproximar ao máximo o texto-alvo dos novos leitores, lançando mão de personagens de cantigas populares do Brasil, “*Meu limão, meu limoeiro*” e “*O Cravo e a Rosa*”, com função pragmática semelhante (Apêndice 2).

- *Redução*: diferentemente da condensação, que ocorre com o texto inteiro, aqui, apenas porções de um determinado item do texto-fonte são omitidas. Tomemos como exemplo “*Jabberwocky*”, o famoso poema *nonsense*, em que Carroll se valeu de neologismos e palavras inventadas para dar vida ao monstro que assombra Alice em seus sonhos. A primeira das sete estrofes do poema (abaixo) é introduzida, de forma invertida, no capítulo “*A casa do espelho*”, quando a garotinha explica que ali tudo está ao contrário, até mesmo os livros que devem ser lidos em frente a um espelho, pois as palavras e os versos estão invertidos:

*Twas a brillig and a slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.*

(CARROLL, 1994: 27)

Na página seguinte, o poema que contém sete estrofes, é apresentado por Carroll na íntegra, com as letras e os versos na ordem usual:

JABBERWOCKY

Twas brillig, and the slythy toves

Did gyre and gymbles in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

(...)

(CARROLL, 1994: 28-30)

Lobato (1962), porém, apresenta apenas a quinta estrofe com as letras invertidas (Apêndice 1- Poema 1), informando que se trata de uma “amostra”, não incluindo a estrofe na forma correta, nem as estrofes restantes. Lobato também adotou este recurso ao traduzir somente o primeiro dos 18 versos do poema *The Walrus and the Carpenter* e ao transformar os 40 versos da “Canção das estações” em apenas 15: resultados que, ao nosso ver, configuram-se como **redução**.

- *Simplificação*: facilitação da leitura do novo público-alvo por meio de estruturas linguísticas mais usuais. Retomando “*Jabberwocky*”, Monteiro (1962), ao compor apenas a primeira estrofe, o faz com vocábulos em língua portuguesa perfeitamente inteligíveis, apagando, assim, o teor criativo e enigmático do poema *nonsense* de Carroll, característica que José (1986) e Furtado/Kugland mantiveram, recriando o poema (Apêndice 1, poema 1).

- *Compensação*: menção a um item ou a uma porção do texto-fonte que foi suprimido(a). Como vimos, Lobato (1962), ao introduzir o poema “*Jabberwocky*”, no Capítulo 1, o faz sem citar seu título, apresentando-o por intermédio da quinta estrofe apenas; no Capítulo 6, no entanto, para compensar essa redução, ele cita o título e oferece dois versos da primeira estrofe, compondo-os com recursos estilísticos menos sofisticados, porém mais próximos aos das criações de Carroll (Apêndice 1, Poema 1). Coelho (2016) empregou este recurso, diversas vezes, para mencionar a existência de poemas e canções: “(...) um *poema* muito bonito, apesar de muito *difícil* de entender” (p. 4, grifos da adaptadora); “(...), já sorrindo, os dois irmãos começaram a cantar a interminável e estranha canção de uma noite de Sol em uma praia, o que enfureceu a Lua” (p. 12); “(...) ovos são muito bonitos, sabia? – E cantou uma musiquinha dedicada a ele” (p. 17), em referência a

Humpty Dumpty; “... (e) depois de cantar uma canção, ...” (p. 18), “... (m)as para você não ficar triste, vou cantar uma canção” (p. 23); “– Cante uma canção de ninar para ela – ordenou a Rainha Vermelha./ – Mas eu não sei nenhuma./ – Tem uma que diz assim ...” (p. 23-24); “(e) a porta se abriu e Alice ouviu uma canção num coro de cem vozes, chamando por ela, ...” (p. 24) e “(m)as a Rainha Branca caiu na gargalhada, apertou as bochechas de Alice e começou a cantar uma canção-charada” (p. 24).

Por fim, apresentamos a estratégia, *recriação*, compreendida aqui de duas maneiras:

1. reinterpretação de um item da língua-fonte, que, então, é apresentado por meio de uma construção inusitada e, portanto, inexistente na língua-alvo. Furtado/Kugland adotaram essa estratégia para lidar com “*Humpty Dumpty*”, uma das personagens mais clássicas de Carroll. Como se sabe, ela tem o formato de um ovo e, na história, caiu do muro, despedaçou-se e não pôde ser consertado, além disso, refere-se também a uma pessoa baixa e gorda. Certamente, por causa disso, os adaptadores, tão engenhosamente, optaram por “Ovaldo Rotundo”, recriando um nome com base nas características da personagem (oval e rechonchudo) e ainda fazendo um jogo de palavras com um nome masculino existente “Oswaldo”, e

2. reconstrução que, respeitadas as particularidades da língua de chegada, tenta reproduzir características estilísticas semelhantes às do texto-fonte, como, rimas, neologismos, entre outras (Apêndice 1, Poema 2).

Este recurso foi empregado em três das obras analisadas para lidar com a brincadeira de salão, envolvendo as personagens “*Haigha*” e “*Hatta*”. Para Souza (2013), embora sejam secundárias em *Through the looking glass*, elas representam duas protagonistas de *Alice’s Adventures in Wonderland*, onde aparecem como a Lebre de Março (*March Hare*) e o Chapeleiro (*Hatter*). Essa associação, segunda a autora, se faz “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” (p. 59). São por intermédio delas que Alice se lembra de uma “brincadeira de salão popular à época”, conhecida pela frase inicial “*I love my love with an A*”, a partir da qual o participante deveria completar as frases subsequentes com palavras iniciando com a mesma letra, o próximo a jogar deveria usar a letra B e “assim sucessivamente até que alguém não conseguisse encontrar palavras para completar todas as frases” (p. 59-60). Apesar de outras possíveis conotações desses nomes apontadas por Souza (2013), interessa-nos saber como os adaptadores aqui analisados trataram do aspecto linguístico.

Tanto Lobato quanto José apresentam soluções que se aproximam mais da estrutura da brincadeira, optam pelas C e R, respectivamente (Apêndice 3), com as quais iniciam diversas palavras da brincadeira em língua portuguesa. Desse modo, as personagens, tratadas como mensageiros, fazem, portanto, referência à lebre e ao chapeleiro e recebem os seguintes nomes: “Ciro/Cairo” (Lobato 1962) e “Rivaldo/Riveldo” (José 1986). Furtado/Kugland (2012) chamam os mensageiros de “Letícia” e “Léo”. Como Souza (2013) explica, os adaptadores optaram por substituir a letra H por uma sílaba: “Alice não lembra dos versos por causa da inicial do nome da Mensageira, mas por causa da palavra ‘alegre’, cuja sílaba ‘le’ é a sílaba inicial de seu nome, Letícia, e também da palavra ‘lebre’ (p. 66, grifos da autora). Ainda, “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” (p. 66, grifos da autora). Assim, com a sílaba “le”, presente em “Lebre” e “Chapeleiro” e pronunciada aberta, criaram não apenas os nomes dos mensageiros, mas também os de outros elementos do versinho. Em vista disso, percebemos consistência nas escolhas desses adaptadores, resultados que se configuram, a nosso ver, como **recriações**, nitidamente motivadas por um aspecto linguístico e contextual.

Essa estratégia foi também empregada por José (1986) e Furtado/Kugland (2012) para transporem o famoso poema (já citado), “*Jabberwocky*”, para língua portuguesa (Apêndice 1, Poema 1), em que os adaptadores criam neologismos, sobretudo, na tentativa de se aproximarem ao máximo do texto-fonte.

Aqui, no entanto, cabe uma ressalva quanto ao emprego da estratégia *recriação*, que parece figurar em obras classificadas tanto como “traduções/adaptações” ou “adaptações”, quanto como “traduções”. Ainda com relação a “*Jabberwocky*”, apenas citando um exemplo, na “tradução” de Alexandre Barbosa de Souza (2015), o poema foi recriado com “estratégias significativas como o uso de palavras-valise pelos tradutores, assim como as rimas e sonorizações seguindo o estilo apresentado no texto-fonte” (Santos 2019: 1), ou seja, recebeu o mesmo tratamento que outros adaptadores lhe deram (Apêndice 1). Com isso, parece ficar evidente que várias das estratégias aqui discutidas não sejam exclusivas de traduções ou de adaptações, mas que poderão ser empregadas em ambas as modalidades, dependendo das características do texto-fonte, das potencialidades e limitações da língua-alvo, ou ainda de forças externas, como questões mercadológicas (Azenha & Moreira 2012). Salientamos também exigências por parte da editora em decorrência do perfil da coleção à qual a obra esteja vinculada, como parece ser o caso da adaptação de Coelho (2016), que faz parte da Coleção Folha Minha Primeira Biblioteca,

dado que, até certo ponto, ratifica grande parte, ou talvez a maioria, das decisões e escolhas da adaptadora.

De modo geral, como foi possível observar, inferimos, por conseguinte, que das quatro obras em português analisadas, três, a de Lobato (1962), a de José (1986) e a de Furtado/Kugland (2012), apresentaram um conjunto variado e distinto de intervenções, porém, nem todas com a mesma intensidade. Na obra de Lobato (1962), detectamos casos de *supressão*, *redução*, *simplificação* e *compensação*; na de José (1986), *supressão* e *fusão*, e, além disso, como as duas apresentam ilustrações parecidas e muito próximas às do original, elas nos remetem a obras menos adaptadas. A obra de Furtado/Kugland, que combinou muitos casos de *substituição* e *recriação* e incluiu ilustrações próprias, mostra-se, assim, mais adaptada que as duas anteriores. A obra de Coelho (2016), por seu turno, como já mencionamos, é a que apresenta o maior conjunto de intervenções, caracterizando-se, do ponto de vista macrotextual, como *criação*, que, então, abarca, *supressão*, *redução* e *compensação*, por exemplo. Além disso, a quantidade de ilustrações diferentes das do original, ocupando páginas inteiras, retrata, portanto, de maneira mais intensa e perceptível, uma obra bastante adaptada. A nosso ver, é esse tipo de intervenção mais abrangente e arrojado, em Coelho (2016), que revestirá textos transpostos de uma língua para outra com traços fortes e marcados que acabarão lhes conferindo o status mais próximo a de uma “*adaptação*”. Porém, diante do que discutimos e pelo de fato de ela se diferenciar sobremaneira das outras três, acreditamos ser mais justo inclui-la na classificação “*histórias recontadas*”, isto é, obras clássicas adaptadas para outros idiomas por meio de um estilo narrativo mais livre e numa linguagem mais apropriada ao público infantojuvenil ou a jovens adultos, por exemplo, conforme sugerem Amorim (2005) e Azenha & Moreira (2012).

5. Considerações finais

Em vista disso, resta-nos concordar que, de fato, estabelecer limites bem definidos entre tradução e adaptação não é tarefa fácil, uma vez que, como foi possível observar, as duas modalidades apresentam características e atributos inerentes e inegáveis ao ato de transpor um idioma a outro. Somente ao analisarmos o resultado de possíveis orientações dadas a um texto e ao observarmos os tipos de estratégias mais recorrentes e em maior quantidade ali presentes, é que poderemos decidir se estamos diante de uma história “*traduzida*”, “*adaptada*” ou “*recontada*”.

Ao lado dos rótulos dados a obras transpostas de uma língua a outra, caminham dicotomias como “literal/livre”, “genuína/derivada”, entre outras relações, tão arraigadas em nossa cultura, que acabam conferindo a ambas, tradução e adaptação, atributos rígidos e infundados, visto que não existem traduções totalmente literais, nem adaptações totalmente livres, por exemplo. Tais oposições simplesmente alimentam percepções equivocadas das maneiras de se trasladar um texto, não contribuindo para discussões e reflexões mais realistas e ponderadas.

Aqui, retomamos a pergunta que nos acompanhou ao longo deste texto: ao entrar em contato com uma obra classificada de “tradução/adaptação” ou “adaptação”, o que o leitor poderá, então, encontrar do outro lado? De uma coisa estamos certos, independentemente da classificação atribuída às obras, o leitor nunca encontrará um texto que esteja livre das ingerências do tradutor, visto que não há neutralidade em nenhum desses processos. Encontrará, portanto, dependendo da orientação dada aos textos, obras que contenham o predomínio de determinadas intervenções, as quais empregadas em conjunto, lhes imprimirão o rótulo de traduzidas, adaptadas ou recontadas. Entendemos, desse modo, que as três modalidades estejam atreladas ao termo guarda-chuva tradução, as quais podem, assim, conter traços que se aproximam, que se distanciam, que se entrecruzam, mas que representam, sobretudo, escolhas particulares de tradutores e adaptadores em função da maneira como concebem cada uma das atividades e em função da tarefa que lhes fora proposta.

Por fim, independentemente do tipo de texto apresentado na língua de chegada e independentemente da consciência ou não dos leitores-alvo de que possa deparar-se com uma obra traduzida, adaptada ou recontada, é obrigação das editoras informar com clareza qual modalidade o leitor encontrará.

Referências

- AMORIM, L. M. (2005): *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: UNESP.
- AZENHA JR., J.; MOREIRA, M. (2012): “Chapter 4- Translation and Rewriting: Don’t Translators ‘Adapt’ When They ‘Translate’?”. In: RAW, L. *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 61-79.
- BARBOSA, H. G. (1990): *Procedimentos Técnicos da Tradução - Uma Nova Proposta*. Campinas: Pontes.

- BASTIN, G. L. (1993): “La Notion d’Adaptation en Traduction”. *Meta: Translators’ Journal*, 38(3), 473–78.
- BRITTO, P. H. (2012): *A tradução literária*. Coleção Primeiros Passos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARROLL, L. (1994/1872): *Through the Looking Glass*. London: Penguin Books.
- CARROLL, L. (2015): *Alice através do espelho*. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Ilust. Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac & Naify.
- CARROLL, L. (2012): *Alice através do espelho*. Tradução e adaptação Jorge Furtado e Liziane Kugland. Rio de Janeiro: Objetiva.
- CARROLL, L. (1986): *Alice no País do Espelho*. Tradução e adaptação Ganymédes José. Rio de Janeiro: Tecnoprint S/A.
- CARROLL, L. (1962): *Alice no País do Espelho*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato, 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense.
- COELHO, I. L. (2016): *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*. São Paulo: Folha de S. Paulo.
- EVANGELISTA, L. M. (2019): *O que o leitor encontrou do outro lado do espelho: uma análise das adaptações de Through the Looking Glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -Língua Estrangeira) – Diretoria de Graduação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.
- JAKOBSON, R. (2005): “Aspectos linguísticos da tradução”. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 63-72.
- MILTON, J. (2019): Um país se faz com tradutores e traduções. A importância da tradução e da adaptação na obra de Monteiro Lobato. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins.
- MILTON, J. *Translation Studies and Adaptation Studies* [On-line]. *Translation Research Projects 2*. Tarragona, Espanha: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 2009 [23 de março de 2021]. Disponível em: http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm
- MILTON, J. (2002): *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: EDUSC.
- MITTMANN, S. (2003): Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: UFRGS.
- RAW, L. (2012): “Introduction – Identifying Common Ground”. In: RAW, L. *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 1-20.
- RODRIGUES, C. C. (2005): “Prefácio”. In: AMORIM, L. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das*

- Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: UNESP, 11-13.
- SANTOS, L. dos. (2019): “*Jabberwocky*, de Lewis Carroll: uma análise das variações linguísticas sob a luz da teoria da tradução”. *Olho d’água*, 11(2), 1–215.
- SHUTTLEWORTH, M. & COWIE, M. (1997): *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.
- SOUSA, T. P. de & AMORIM, L. M. (2005): “As relações entre tradução e adaptação e as variações da identidade negra em *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe”. *Trabalhos de Linguística Aplicada*, 54(3), 545-568.
- SOUZA, L. K. de. (2013): *Tradução de nomes próprios em Through the Looking Glass, de Lewis Carroll: influências na narrativa e no público-alvo*. 2013. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre.
- TSUI, C. S. K. (2012): “Chapter 3- The Authenticity in ‘Adaptation’: A Theoretical Perspective from Translation Studies”. In: RAW, L. *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 54-60.
- VINAY, J-P. & DARBELNET, J. (1958/1995): *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Tradução de Juan C. Sager & M.-J. Hamel. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Apêndices

Apêndice 1- Poemas

Poema 1- “*Jabberwocky*”

1ª. estrofe

Carroll (1994, p. 28-30)	<i>Jabberwocky</i> <i>Twas brillig, and the slithy toves</i> <i>Did gyre and gimble in the wabe:</i> <i>All mimsy were the borogoves,</i> <i>And the mome raths outgrabe.</i>
Lobato (1962, p. 88)	Jabberwocky Panfogo nas peiolhas da gere e ruma Xuruxuxu mais potocauçu faz fiufirififu
José (1986, p. 15)	O burugudunzeiro Entardenoitecia, e os rosântemos pililáceos Girandavam se enfurlhando nos embiroscais Enquanto os cansadolentos borogovos E os porcorés casiosos escutavam o gritobio nos canaviais.
Furtado & Kugland (2012)	<i>GRITARRILHO</i> <i>Ia a brilha</i> <i>O texungo cachorrava</i> <i>Furungante no benhá</i> <i>Fristonha estava a borgava</i> <i>Casarratas a exgravar.</i>
Sousa (2015, p. 32-35)	Jaberuco No luscofusco, texugolesmais Girogravavam pelsa vagramas, Havia borogovas mimosicais E os fofomuscós davam alframás

5ª. estrofe

Carroll (1994, p. 28-30)	<i>One, two! One, two! And through and through</i> <i>The vorpal blade went snicker-snack!</i> <i>He left it dead, and with its head</i> <i>He went galumphing back.</i>
Lobato (1962, p. 16)	Um, dois! Um, dois! Zás-trás, zás-trás! A espada zuniu no ar – zás. A cabeça do monstro caiu – trás! Pinoteando para trás ...
José (1986, p. 15)	Um, dois! Um, dois! E a cada passo cuidadoso Ia a sua espada cortando, a derrubar! Até que ele deixou morto e levou-lhe a cabeça Para casa, todo feliz, a assobiar!

Furtado & Kugland (2012)	Um, dois! Um, dois! Um antes, um depois A lâmina vorpal ceifou cortante Cabeça em sua mão, morto no chão E ele volta para casa galofante.
Sousa (2015)	Um, dois! Um, dois! E assim depois A espada vorpal foi triscafincando! Deixou-o morto, e sem o corpo Trazendo a cabeça voltou galunfante.

Poema 2- “Humpty Dumpty”

Carroll (1994, p. 94)	Lobato (1962, p. 80)	José (1986, p. 60)	Furtado/Kugland (2012, p. 106)
<i>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.</i>	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.	Rúmpiti Dúmpiti estava sentado no muro, Quando um belo tombo revirou, um, dois, três, Nem todos os cavalos e soldados do rei Conseguiram colocá-lo em cima do muro outra vez!	Ovaldo Rotundo sentou-se no muro Ovaldo Rotundo caiu de maduro Nem o Rei, seus cavalos, sua escolta Conseguiram botar Ovaldo Rotundo de volta.

Apêndice 2- Canções

Canção 1- “Tweedledum and Tweedledee”

Carroll (1994/1872, p. 61)	Lobato (1962, p. 50)	José (1986, p. 37-39)	Furtado/Kugland (2012, p. 66)
Tweedledum and Tweedledee	Tweedledum e Tweedledee	Tidudum e Tidudi	Tindolelê e Tindolalá
Tweedledum and Tweedledee agreed to have a battle; for Tweedledum said Tweedledee had spoiled his nice new rattle.	Tweedledum e Tweedledee Combinaram uma batalha Porque Dum furtara a Dee Uma barulhenta gralha;	Tidudum e Tidudi, um dia puseram-se a brigar Porque Dum – dizia o gordo di – aquele bolha! Havia estragado o seu guiso, O seu guiso novíssimo em folha!	Meu limão, meu limoeiro Meu pé de jacarandá Uma vez tindolelê Outra vez tindolalá
Just then flew down a monstrous crow, As black as a tar-	Mas desse instante surgindo Dum policial a	Mas, de repente, um	

barrel; which frightened both the heroes so, They quite forgot their quarrel.'	barriga Os dois terríveis heróis Esqueceram logo a briga.	monstruoso corvo do ceú desceu! Mais negro do que carvão, ele veio se aproximando! Tamanho medo nos dois gordinhos meteu, Que eles até se esqueceram de continuar brigando!	
--	---	---	--

Canção 2- "The Lion and the Unicorn"

Carroll (1994, p. 116)	Lobato (1962, p. 98)	José (1986, p. 75)	Furtado/Kugland (2012, p. 131)
'The Lion and the Unicorn' were fighting for the crown: The Lion beat the Unicorn all around the town. Some gave them white bread, some gave them brown; Some gave them plim-cake and drummed them out of town. '	Lutando pela coroa estavam o Leão e o Unicórnio. O leão bateu o Unicórnio em redor dos muros da cidade. Alguns deram a êles pão branco; outros deram pão preto. Outros deram a êles pudim – e botaram-nos para fora à força de tambores.	"O Leão e o Unicórnio estavam lutando pela coroa. O Leão derrotou o Unicórnio fora dos muros da cidade. Alguns trouxeram-lhes pão branco. Outros trouxeram-lhes pão preto. Muitos lhes deram pudim e outros os puseram a correr de verdade."	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.

Apêndice 3- Brincadeira de salão

Carroll (1994, p. 112)	Lobato (1962, p. 95)	José (1986, p. 72)	Furtado/Kugland (2012, p. 127)
<p><i>'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></p> <p><i>'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 — Ham-sandwiches and Hay. His name is Haigha, and he lives —'</i></p> <p><i>— 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.' ...</i></p>	<p>— Já sei, disse o Rei. É Ciro. Ele costuma caminhar assim quando está contente.</p> <p>Alice lembrou-se dem versinho popular sobre a letra C, que era a primeira letra desse mensageiro.</p> <p><i>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 mordida cujo nome também começasse por C. O outro mensageiro se chama Cairo. Como você sabe, é preciso ter dois mensageiros, um para ir outro para vir.</i></p>	<p>— Engraçado nada! — declarou o Rei. — Esse é um Mensageiro anglo-saxão e essas são as refinadas maneiras de um verdadeiro inglês! Ele somente se comporta assim quando está feliz. O nome dele é Ribaldo sabia? — e pronunciando o nome como se para rimar com cardeal.</p> <p>Alice não pôde deixar de achar engraçado e pôs-se a recitar um exercício para pronunciar bem os R:</p> <p>— O rato Rirrico roeu rapidamente a roupa do rei da Rússia e correu rindo para a rua Risonha onde rezou um rápido rosário. O real Mensageiro chama Roberval e mora... — Ele mora em Redbridge! — concluiu o Rei, sem perceber que havia entrado no jogo, enquanto Alice estava tentando se lembrar do nome de alguma cidade que começasse com R.</p>	<p>— 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 Leticia. (Ele pronunciou "Léticia", como em "lebre".)</p> <p>— Quando estou a — LÉ-gre eu me sinto LÉ-ve — Alice não conseguiu se conter — e É-LE-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.</p> <p>— O outro mensageiro chama-se Léó, é um chapeleiro e vem do leste. Eu preciso de DOIS, você sabe, para ir e voltar. Um para ir, outro para voltar.</p>

		<p>– E o outro Mensageiro chamava-se Riveldo – continuou o Rei. – Eu preciso de dois, um para ir e o outro para vir.</p>	
--	--	--	--