

***Alice's Adventures in Wonderland* em quatro retraduições: o polissistema literário infantil brasileiro sob a ótica da ambivalência**

***Alice's Adventures in Wonderland* in Four Retranslations: The Brazilian Children's Literary Polysystem Through the Lens of Ambivalence**

Olívia Leandro Sá Motta¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

olivialeandrosamotta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8592-8046>

Lia Araujo Miranda de Lima²

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

liaamiranda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4932-8424>

RESUMO: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) foi uma das primeiras obras de caráter ambivalente a ingressar no cânone literário mundial (Shavit, 1986), conquistando sucessivas gerações de leitores, tanto crianças, quanto adultos, e permanecendo em circulação até os dias atuais. Este artigo propõe realizar um estudo do texto-fonte, escrito por Lewis Carroll, e de quatro retraduições brasileiras, sendo estas as realizadas por Monteiro Lobato (1931), Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998) e Maria Luiza Borges (2002). A análise concentra-se no modo como canções, poemas e jogos de palavras são traduzidos em cada um dos textos-alvo. Partindo da noção de norma inicial de Toury (1995), analisamos a escolha global de cada tradutor entre privilegiar a adequação ao texto-fonte, ou priorizar a aceitabilidade do texto-alvo na cultura de chegada. Defendemos também que o projeto tradutório, posição tradutória e horizonte de tradução (Berman, 1995) são dimensões que se conectam e influenciam as escolhas tradutórias.

PALAVRAS-CHAVE: ambivalência; Lewis Carroll; retradução.

¹ Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-LIT/UFMG) e bacharel em Letras pela UFMG.

² Professora Adjunta de língua e literatura francesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (POSLIT/UnB).

ABSTRACT: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) was one of the first ambivalent works to enter the global literary canon (Shavit, 1986), captivating successive generations of readers, both children and adults, and remaining in circulation to this day. This article proposes a study of the source text, written by Lewis Carroll, alongside four Brazilian retranslations: those by Monteiro Lobato (1931), Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998), and Maria Luiza Borges (2002). The analysis focuses especially on how songs, poems, and wordplay from the source text are rendered in each target text. Departing from Toury's (1995) notion of initial norm, we analyze each translator's overall choice between prioritizing adequacy to the source text, or the acceptability of the target text in the target culture. We also argue that the translation project, translational stance and horizon of translation (Berman, 1995) in which each translator operates are dimensions that interconnect and influence translation choices.

KEYWORDS: ambivalence; Lewis Carroll; retranslation.

Introdução

Neste artigo, examinam-se quatro retraduições brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland, and What Alice Found There* (1865), a partir da análise, da confrontação textual e do estudo de paratextos, entre eles prefácios e entrevistas realizadas com os tradutores. Tem-se como quadro teórico a Teoria dos Polissistemas, formulada por Itamar Even-Zohar (1979), que será retomada a partir da ótica da ambivalência, conceito desenvolvido por Zohar Shavit (1986) para estudar o complexo sistema da literatura infantil. A abordagem proposta por Shavit busca entender como e por que se traduz literatura para crianças de determinada forma em cada momento da história, considerando a literatura infantil como um sistema periférico dentro da cultura, e como a tradução participa da evolução dos polissistemas literários.

A fim de compreender o desenvolvimento histórico do sistema de livros para crianças, Shavit retoma e circunscreve a noção de ambivalência de Yuri Lotman (1977). Para Lotman, uma obra literária é ambivalente quando provoca uma neutralização estrutural entre os polos de oposição binária em um sistema, no contexto que circunda a obra, desafiando sua previsibilidade. A ambivalência se opõe à univalência, ou à unissemia, e abarca transformações históricas no estatuto de um texto. Shavit delimita a noção sob uma perspectiva sincrônica para tratar de obras que, em um mesmo momento histórico, apresentam uma indefinição de público leitor: adultos ou crianças? *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, é um caso exemplar. Interessa-nos investigar como essa ambivalência se expressa nas traduções da obra para o português brasileiro.

Em *Poetics of Children's Literature* (1986), Zohar Shavit discute o surgimento da noção de infância, que motivou o aparecimento de livros para a criança e a posterior consolidação da literatura infantil enquanto sistema. Shavit analisa a necessidade de a literatura infantil funcionar de forma ambivalente, atendendo a um desejo de aceitabilidade dupla, na qual haveria a coexistência de dois grupos de leitores implícitos em um mesmo texto literário — as crianças e os adultos. A ambivalência seria um recurso de legitimação literária da obra, onde a criança funcionaria como um pretexto para se atingir o adulto, real destinatário de textos ambivalentes e principal agente de sua validação no campo literário.

Essa descrição de como a literatura infantil funcionou historicamente tem na obra *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) um evento-chave, pois esta foi uma das primeiras obras da literatura infantil a ingressar no cânone ocidental. *Alice* pode ser considerada uma obra revolucionária para o seu tempo, por ter introduzido a fantasia e o *nonsense* na literatura infantil ocidental e também por ter rompido com o caráter pedagógico e moralizante que as obras infantis tinham na época (Shavit, 1986).

Marcada por múltiplas camadas de significado, *Alice* é uma obra que oferece possibilidades interpretativas e analíticas inesgotáveis. Sua complexidade é intensificada pela ambivalência que permeia o texto, evidenciada especialmente pela riqueza de metáforas e trocadilhos, que serão percebidos de maneiras diversas por um leitor adulto ou criança. Sua importância estética e histórica e o fato de permanecer em circulação até a contemporaneidade motiva o exame de quatro retraduições brasileiras, a fim de apurar como cada uma delas lidou com os trocadilhos e os jogos de palavras: a primeira, de Monteiro Lobato (1931)³, em seguida as de Ana Maria Machado (1996), Rosaura Eichenberg (1998) e Maria Luiza X. de A. Borges (2002). As datas indicadas entre parênteses referem-se às primeiras edições. Foram usadas para a análise textual comparativa edições posteriores, em razão das barreiras de acesso às primeiras publicações.

Ressalte-se que as três traduções mais recentes, excluindo-se a de Lobato, foram estudadas por Micla Cardoso de Souza (2010) em dissertação defendida na Universidade de Brasília. No entanto, o enfoque de Souza difere do ponto focal adotado neste artigo. Enquanto Souza concentra sua análise nos agentes institucionais envolvidos nas estratégias tradutórias e, para isso, segue o método de

³ Embora a tradução de *Alice* feita por Monteiro Lobato (1931) tenha sido a primeira a ser publicada no Brasil, consideramos esta obra como uma retradução, uma vez que ela já havia sido traduzida para outros idiomas. Segundo Antoine Berman, “basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução” (Berman, 2017, p. 264).

Lambert e Van Gorp (1985), o presente estudo analisa especificamente como a ambivalência de público atravessa as traduções brasileiras de *Alice*. Para tanto, considera-se necessário incluir também a tradução de Monteiro Lobato. Pelo fato de ter sido a primeira versão da obra traduzida e publicada no país, sua retomada se torna fundamental para compreender a presença histórica da obra de Carroll no sistema literário infantil brasileiro. Dessa forma, o artigo propõe um eixo analítico ainda não explorado pela bibliografia existente, ao examinar de forma integrada como a ambivalência de público atravessa o conjunto das traduções brasileiras de *Alice*, incluindo a tradução de Lobato, fundamental para a compreensão da história da recepção de Carroll no polissistema literário infantil brasileiro.

Abaixo, apresenta-se um quadro com dados editoriais das retraduações brasileiras de *Alice’s Adventures in Wonderland* analisadas neste trabalho.

Quadro 1 — Quatro retraduações brasileiras de *Alice*

Tradutor	Editora	Data da primeira publicação	Data da edição analisada
Monteiro Lobato	Companhia Editora Nacional/ Lafonte ⁴	1931	2021
Ana Maria Machado	Ática	1996	2007
Rosaura Eichenberg	L&PM pocket	1998	2017
Maria Luíza X. de A. Borges	Zahar	2002	2009

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Para o cotejo, consideramos como texto-fonte aquele da edição de 1962, publicada pela Puffin Books, cujo texto se mantém conforme a primeira edição, exceto por pequenas mudanças gráficas realizadas em alguns poemas, que não vão afetar de maneira relevante a análise proposta neste trabalho.

A fim de situar este estudo, apresentamos uma breve reflexão acerca da Teoria dos Polissistemas, postulada por Itamar Even-Zohar (1979) e retomada por Zohar Shavit (1986) para tratar especificamente do desenvolvimento do sistema de livros infantis no Ocidente. Informam a análise noções como posição tradutória, horizonte de tradução e projeto de tradução, de Antoine Berman (1995). Discute-se, ainda, o problema do *status* desprestigiado do tradutor em relação ao escritor a partir dos conceitos de tradutor profissional e tradutor ocasional, propostos por Gisèle Sapiro (2008).

⁴ A Companhia Editora Nacional foi a responsável por publicar a primeira edição brasileira traduzida de *Alice*, feita por Monteiro Lobato, no entanto, a edição analisada neste artigo foi a de 2021, produzida pela editora Lafonte.

A ambivalência de *Alice* e o polissistema literário infantil

De acordo com Itamar Even-Zohar (1979), a cultura, a língua e a literatura, nela incluídas as obras traduzidas, devem ser estudadas enquanto parte de um conjunto múltiplo, dinâmico e heterogêneo de sistemas, que ele batizou de *polissistema*. Para Even-Zohar (1979), a literatura traduzida tende a ocupar uma posição periférica, isto é, de menor prestígio, no cenário literário, se comparada às obras originais, que assumem papel central na maioria das situações. Informada pelo quadro teórico dos Polissistemas, Shavit (1986) examina a literatura infantil, que, assim como a literatura traduzida, tende a assumir uma posição periférica. A autora investiga as concepções flutuantes de infância na sociedade e seus efeitos na escrita de textos para crianças ao longo da história. Além disso, busca identificar como essas concepções podem ser inferidas a partir da análise dos textos. Segundo a autora, é possível identificar traços e padrões estruturais universais comuns a todas as literaturas infantis. Dentre eles, destaca-se a necessidade de aceitar apenas modelos bem estabelecidos e direcionar-se a dois públicos contraditórios, o infantil e o adulto, traço que se evidencia na obra *Alice's Adventures in Wonderland*. Assim, Shavit pretende examinar como a posição cultural periférica da literatura infantil impõe esses padrões.

Apoiando-se na tese de Philippe Ariès (1962) de que a cultura infantil seria um repositório de costumes abandonados pelos adultos, Shavit (1986, p. 4-7) elabora uma conexão entre o desenvolvimento da noção de infância e o surgimento de uma literatura para crianças, traçando o percurso histórico de consolidação da literatura infantil enquanto sistema. Segundo a autora, esse processo somente começou a ganhar forma a partir do século XVIII, sobretudo após a Revolução Industrial (1750-1840), devido à queda da taxa de mortalidade infantil e ao surgimento da classe burguesa, que possibilitaram o reconhecimento das crianças enquanto parte de um grupo específico e detentor de necessidades e direitos próprios.

O interesse pedagógico por essa nova classe de indivíduos gerou a demanda por um sistema educacional organizado, que instrísse e disciplinasse a criança. A preocupação com o bem-estar espiritual da infância forneceu a estrutura para a canonização de certas obras da literatura infantil, que Shavit (1986, p. 6) compreende como um conjunto de textos legitimados socialmente, seja pelos pais, pelas instituições ou pelo próprio sistema educacional.

A partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, embora a noção da criança enquanto indivíduo participante de um grupo que necessitava de uma educação disciplinar tenha se modificado, a literatura infantil ainda carregava

uma autoimagem desprestigiada dentro do polissistema literário mundial (Shavit, 1986). O desprezo para com a literatura infantil era tamanho que a maioria dos escritores para crianças durante o século XVIII e o início do XIX tendiam a publicar anonimamente ou sob pseudônimos. O próprio autor de *Alice's Adventures in Wonderland*, cujo nome de batismo era Charles Lutwidge Dodgson, assinava com o pseudônimo de Lewis Carroll. Assim, visando a responder à autoimagem negativa do sistema literário infantil, o que inclusive gerava a relutância em admitir novos modelos, impôs-se a seguinte solução: escrever obras infantis apelando principalmente para os adultos, usando a criança como pretexto, e não como destinatário real. Essa solução produziria textos ambivalentes, que podem ser descritos como aqueles que:

[...] sincronicamente (ainda que dinâmica, não estaticamente) mantêm um status ambivalente no polissistema literário. Esses textos pertencem simultaneamente a mais de um sistema e, por conseguinte, são lidos de forma diferente (embora concomitante) por pelo menos dois grupos de leitores. Esses grupos de leitores divergem em suas expectativas, bem como em suas normas e hábitos de leitura (Shavit, 1986, p. 66, tradução nossa).⁵

Pode-se dizer que a obra *Alice* é ambivalente na medida em que apresenta um estatuto duplo e difuso. Por um lado, ela pertence oficialmente ao sistema infantil, em virtude da temática do crescimento e amadurecimento da criança, além da presença de elementos fantásticos e animais falantes. Por outro lado, o texto apresenta camadas linguísticas e culturais complexas, fazendo com que habite simultaneamente o sistema literário adulto. Nesse contexto, sua leitura por adultos torna-se condição imprescindível para o reconhecimento da qualidade estética e valor literário da obra pelas elites culturais, possibilitando sua inclusão no sistema infantil canonizado. Dessa forma, o texto funciona para o público infantil, tido como leitor oficial da obra, e para o adulto, aquele que escolhe, compra ou até mesmo lê para as crianças. O grande desafio na tradução de *Alice* aparece no momento em que o tradutor tenta equilibrar sofisticação e adequação, buscando preservar a ambivalência da obra original, de modo a torná-la interessante aos adultos e, ao mesmo tempo, compreensível e acessível para as crianças (Shavit, 1986).

⁵ “[...] synchronically (yet dynamically, not statically) maintain an ambivalent status in the literary polysystem. These texts belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers. Those groups of readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading”.

A análise das retraduições brasileiras aponta a complexidade da tarefa, com situações em que o tradutor escolherá adaptar a obra original para deixá-la mais próxima ao universo infantil. É o caso de Monteiro Lobato, que se preocupou em adotar uma linguagem com marcas de oralidade, que fosse mais acessível às crianças leitoras. Além disso, ele teve como base para suas escolhas tradutórias a ideia de abrasileiramento da linguagem, algo também seguido pela tradutora Ana Maria Machado. Neste contexto, ambos adotaram estratégias domesticadoras na tradução, isto é, mecanismos que pudessem facilitar a leitura, privilegiando a cultura-alvo e aproximando a obra estrangeira do leitor brasileiro (Venuti, 1995). Apesar disso, Machado e Lobato diferem em alguns aspectos, já que a primeira abrasileirou sua tradução, mas preocupou-se em manter a ambivalência, percebida principalmente nas metáforas e trocadilhos que conserva em sua tradução, e o segundo preferiu simplificar a linguagem, nem que para isso fosse necessário desconsiderar a ambivalência da obra.

No que diz respeito a Machado, percebe-se a importância que confere a traduzir os jogos de palavras que, para ela, são mais importantes do que o enredo em si. Como assinala no posfácio de sua tradução de *Alice*, de 2007, “neste livro, não adianta contar nem resumir, porque o divertido não é acompanhar as aventuras, é decifrar o que as palavras escondem e mostram o tempo todo” (Carroll, 2007, p. 135-136). Desse modo, ao recriar os jogos de palavras traduzidos, Machado mantém ativo o espaço da ambivalência. Essa estratégia é perceptível em diversos trechos, tal como na tradução que realiza a partir da reiteração fônica e do quiasma presentes no seguinte fragmento do texto-fonte: “*do cats eat bats?*” e “*do bats eat cats?*” (Carroll, 1962, p. 26). No texto-fonte, Carroll elabora um jogo de palavras a partir da semelhança de sons entre as palavras *cats* (gatos) e *bats* (morcegos). Por serem pares mínimos (Seara, 2011), isto é, sequências fônicas que se distinguem somente pelo fonema inicial, /k/ e /b/, o som produzido pelos dois vocábulos em conjunto produz rima e musicalidade. Para criar esse efeito, o autor utiliza dois recursos da estilística: a reiteração fônica, isto é, “a combinação ou repetição, com finalidade imitativa, de fonemas iguais ou semelhantes” (Rocha Lima, 2011, p. 577), e os jogos de inversão. Assim, em “*do bats eat cats?*” e “*do cats eat bats?*”, a reiteração fônica ocorre com os fonemas /a/, /t/, /s/, nos vocábulos *cats* e *bats*, e o jogo de inversão ocorre com a troca de posição entre esses mesmos vocábulos, em torno do verbo *eat*. O jogo compõe o estado de devaneio sonolento de Alice, fazendo com que ela confunda os dois termos. Isso pode ser percebido no quadro a seguir, que compara o trecho tal como se apresenta na versão original e nas traduções de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado:

Quadro 2 — “*Do cats eat bats*” e “*do bats eat cats*”

Texto-fonte (1962)	“[...] Dinah, my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I’m afraid, but you might catch a bat, and that’s very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?” And Alice here began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, ‘Do cats eat bats? Do cats eat bats?’ and sometimes, ‘Do bats eat cats?’ for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it” (Carroll, 1962, p. 26).
Lobato (2021)	“Minha cara Diná, eu só queria ver você aqui neste buraco para caçar uns morcegos. Sim, porque estou caíndo no ar e no ar não há ratos, há morcegos, que são ratos de asas. Mas será que gato come morcego?” Alice começou a sentir uma certa sonolência e nesse estado o pensamento fica preguiçoso. Entrou a repetir muitas vezes a mesma frase: “Gato come morcego?” Às vezes repetia errado: “Morcego come gato?” E como não obtivesse resposta continuava a repetir sempre a mesma pergunta” (Lobato, 2021, p. 14).
Machado (2007)	“[...] — Ah, minha Dinah querida! Eu queria tanto que você estivesse aqui comigo... Quer dizer, eu sei que aqui pelo ar não tem nenhum ratinho nem camundongo e que você adora esses bichos, tem um amor cego por eles. Mas talvez você conseguisse pegar um morcego, quem sabe? Mas será que ia gostar? Também ia sentir um amor cego pelo morcego?” (Machado, 2007, p. 16-17).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Ana Maria Machado guia-se pela aproximação sonora entre as palavras. Enquanto no texto de Carroll havia um jogo de palavras estabelecido entre dois animais, *cat* e *bat*, na versão de Machado, tornou-se um trocadilho entre “morcego” e “amor cego”, expressão que não havia no texto-fonte, mas que reproduz, por homofonia, o substantivo anterior. A expressão “amor cego” amplia o significante do morcego, que enxerga mal. Diferentemente de Machado, Lobato traduz de forma literal *cat* para “gato” e *bat* para “morcego”, desconsiderando a rima e o jogo fônico que existia no texto de Carroll, mas conservando a relação ente os animais e o jogo de inversão entre devorado e devorador. Apesar de, nesse exemplo particular, Machado atuar de maneira mais domesticadora que Lobato, a tradução dele também exhibe essas tendências.

As tendências domesticadoras de Lobato podem ser percebidas em diversos trechos de sua tradução, sobretudo naqueles em que simplifica a narrativa, omitindo, principalmente em descrições de ambientes e ações, tudo aquilo que ele considera excessivo e julga não interessar ao público brasileiro. Um exemplo ocorre quando Alice está descendo pela toca do Coelho e resolve beber o líquido

contido em um frasco de vidro, no qual está escrito “beba-me”. Há diferenças substanciais entre o trecho na versão original e na tradução de Monteiro Lobato. Para enfatizar essa diferença, reproduzimos abaixo um quadro comparativo:

Quadro 3 — Descrição de sabores que Alice experienciou ao ingerir o frasco, texto-fonte e tradução de Lobato

Texto-fonte	Tradução de Lobato
“However, this bottle was not marked ‘poison’, so Alice ventured to taste it, and finding it very nice, (it had, in fact, a sort of mixed flavour of cherry-tart, custard, pine-apple, roast turkey, toffee, and hot buttered toast,) she very soon finished it off” (Carroll, 1962, p. 30).	“Mas como o vidrinho não trazia a palavra Veneno, Alice resolveu provar o líquido que havia nele. Provou-o com a ponta da língua; achou-o gostoso. Provou mais e acabou bebendo tudo (de fato era apenas um licor de cereja muito bom)” (Lobato, 2021, p. 16).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Enquanto Carroll descreve, no texto original, a explosão de sabores que Alice sentiu ao ingerir o líquido, fazendo referência a vários alimentos comuns para crianças vitorianas, Lobato, em sua tradução, condensa essa descrição, omitindo a maior parte dos elementos e resumindo tudo o que Alice sentiu para somente um sabor: licor de cereja, visando a facilitar a compreensão das crianças brasileiras.

As decisões de Lobato devem ser compreendidas à luz de sua posição histórica na constituição de uma cultura literária infantil brasileira, como autor, tradutor e editor (Lajolo; Zilberman, 2007). Lobato foi responsável pela publicação da primeira edição brasileira traduzida de *Alice*, em 1931, sendo, portanto, pioneiro ao introduzir esse material de leitura para as crianças no Brasil. Quando traduziu *Alice*, na primeira metade do século XX, o sistema literário infantil nacional ainda era incipiente. Como havia pouco reconhecimento profissional e retorno financeiro para os tradutores no Brasil, a maioria das obras disponíveis para as crianças brasileiras eram traduções que vinham diretamente de Portugal. Tal como o próprio Lobato afirma em carta destinada a Godofredo Rangel, publicada em *A Barca de Gleyre*, “Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso — abrigar a linguagem” (Lobato, 1964, p. 275). Dessa forma, Lobato inovou ao ter sido um dos primeiros autores de literatura infantil a utilizar uma língua propriamente brasileira nas traduções.

A tradição literária infantil brasileira fundou-se, em seus princípios, nas traduções, que construíram um espaço que posteriormente seria preenchido por autores locais. Como afirma Even-Zohar (2017), quando uma literatura nacional ainda está em processo de constituição, a literatura traduzida pode assumir posição central no polissistema literário.

Considerações acerca de traduções e retraduições

Segundo Antoine Berman ([1990] 2017), a necessidade de se produzirem diferentes retraduições de uma mesma obra se fundamenta nas seguintes razões:

enquanto os originais permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural), as traduções “envelhecem”. Correspondendo a um estado determinado da língua, da literatura, da cultura, acontece que, muitas vezes de maneira bem rápida, elas não respondem mais ao estado seguinte. É preciso então retraduzir, pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras. Além disso – e numa direção de pensamento muito diferente — como nenhuma tradução pode pretender ser “a” tradução, a possibilidade e a necessidade da retradução estão inscritas na própria estrutura do ato de traduzir. Toda tradução feita depois da primeira tradução de uma obra é então uma retradução (Berman, 2017, p. 262).

Como pode ser depreendido a partir do trecho acima, a existência de traduções canônicas é algo bastante raro. Como o horizonte cultural e histórico em que um tradutor escreve sua obra se modifica ao longo do tempo, as traduções se tornam anacrônicas, não respondendo mais às normas atuais.

Um dos motivos que fundamentam nossa escolha em trabalhar com quatro retraduições de *Alice's Adventures in Wonderland* reside na compreensão de que as traduções “envelhecem”, tornando-se incompatíveis com os valores e normas culturais vigentes. Dessa forma, justifica-se analisar e comparar traduções de uma mesma obra realizadas em momentos sócio-históricos distintos. Para isso, serão examinadas as diferentes escolhas tradutórias de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Rosaura Eichenberg e Maria Luiza Borges. A análise apoia-se nas noções desenvolvidas por Berman (1995) acerca do projeto de tradução, da posição tradutória e do horizonte do tradutor, conceito ao qual se vinculam os dois primeiros.

Para Berman, o horizonte do tradutor pode ser definido como o “conjunto de parâmetros [...] que determinam as formas de agir, sentir e pensar de um tradutor.”⁶ Nesse sentido, o projeto tradutório, isto é, “a maneira como, por um lado, o tradutor vai realizar a tradução literária e, por outro, assumir a própria tradução”⁷ (Berman, 1995, p. 76, tradução nossa), se delineia a partir desse horizonte, já que sua maneira de traduzir é informada pelos elementos linguísticos, literários,

⁶ “[...] l'ensemble des paramètres [...] qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.”

⁷ “[...] la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire et d'autre part, assumer la traduction.”

culturais e históricos que compõem o universo do tradutor. O conceito de posição tradutória também se conecta à noção de horizonte do tradutor, já que ela se constrói não apenas a partir do modo como cada tradutor enxerga a tarefa de traduzir, mas também da posição do idioma e da cultura do texto-fonte no sistema literário da cultura-alvo à época.

Na próxima sessão deste artigo, esboçamos o horizonte, a posição tradutória e o projeto de cada um dos quatro tradutores de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro, investigando o modo como as três dimensões propostas por Berman (1995) se integram nas escolhas tradutórias de Lobato (2021), Machado (2007), Eichenberg (2017) e Borges (2009).

Refletimos também sobre como apenas algumas traduções alcançam o devido reconhecimento e legitimidade, definidos pelo prestígio de quem traduz e o lugar social que representa na sociedade em que se insere, tal como mostram Sapiro (2008) e Telles (2018).

Alice no Brasil: quatro tradutores

Monteiro Lobato

Monteiro Lobato (1882-1948), além de traduzir, também atuava como jornalista, empresário, editor e escritor de obras infanto-juvenis. Para traçar o horizonte tradutório ao qual pertence Lobato, primeiro tradutor brasileiro de *Alice's Adventures in Wonderland*, retomamos elementos histórico-culturais da época em que ele viveu, entre o final do século XIX e início do XX. Percebia-se na Europa um clima de tensão entre as grandes potências, que disputavam o controle e exploração dos países subdesenvolvidos, o que desencadeou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O Brasil, por outro lado, vivia outra fase, pois ainda tinha uma república jovem, proclamada em 1889. Foi nesse período que surgiu o Pré-Modernismo, movimento literário e cultural de valorização das artes propriamente brasileiras. Nesse contexto, as obras passaram a refletir elementos que preanunciavam o Modernismo, tais como a quebra dos valores tradicionais, a renovação na arte e o nacionalismo, que também simbolizou uma ruptura cultural com Portugal (Coelho, 1981).

Naquele início de século, percebe-se o ímpeto de Lobato em propor traduções que fossem, de fato, brasileiras.

Assim como Cruz sugeriu, ao citar Wyler,

Monteiro Lobato inovou [com] o uso da linguagem coloquial dando início à fase nacional da literatura para jovens, até então condenados a ler originais e traduções portuguesas por vezes ininteligíveis, dadas as diferenças entre o português

Na tradução de obras *infanto-juvenis*, Lobato preocupou-se em adotar uma linguagem com marcas de oralidade, que fosse mais próxima do universo infantil brasileiro. Expressões como “para matar o tempo” (Carroll, 2021, p. 14) e palavras no diminutivo, tais como “chavinha” (p. 18), “pequeninha” (p. 17), “todinho” (p. 18) e “pezinhos” (p. 21), que podem ser encontradas na tradução de Lobato de *Alice*, exemplificam esse uso da linguagem.

Ribeiro comenta que as traduções feitas por Monteiro Lobato: “eram apreciadíssimas, porque eram na verdade a recriação da obra de arte em língua portuguesa. Não era tradução literal, mas trabalhada, com a fiel transmutação dos pensamentos e das ideias dos autores para a nossa língua” (Ribeiro, 1984, p. 113-115). Embora Ribeiro tenha afirmado que Lobato reproduzia fielmente os ideais e princípios dos autores que traduzia, ele também inseriu muitos elementos brasileiros em sua obra, afastando-se, em alguns momentos, da cultura estrangeira e aproximando-se da nacional.

A base do projeto tradutório de Lobato consistia em traduzir o texto-fonte por meio do uso de uma linguagem simples e brasileira, que adaptasse o original estrangeiro à realidade e aos anseios do público leitor brasileiro. Assim, podem-se identificar traços da postura antropofágica dos modernistas em seu projeto tradutório (Campos; Oliveira, 2009).

O termo faz referência ao Manifesto Antropófago, publicado em 1928 pelo poeta Oswald de Andrade, que propunha a ideia de ‘devorar’ a cultura estrangeira, absorvendo-a e reelaborando-a com autonomia. Apresentava-se a imagem do canibal brasileiro, que devorava o inimigo para apropriar-se de sua alma. O tradutor brasileiro, assim como o canibal, não absorve passivamente a influência estrangeira, mas, sim, a transforma em algo novo. O original seria então digerido e recriado de forma diferente (Campos, 1992).

Traços antropofágicos podem ser notados na tradução lobatiana de *Alice*, sobretudo nos trechos em que acrescenta elementos culturais que faziam parte do cotidiano das crianças brasileiras. Como exemplo, cita-se a tradução de “*White Rabbit with pink eyes*” (Carroll, 1962, p. 24) para “Coelho Branco, de olhos cor de pitanga” (Carroll, 2021, p. 12), em que Lobato insere uma fruta nativa do Brasil.

Tendo traçado o horizonte tradutório e o projeto de tradução de Monteiro Lobato, integra-se a essa discussão o conceito de posição tradutória, que diz respeito à relação que o tradutor estabelece com sua atividade. Cruz cita o próprio Lobato:

Traduzir é a tarefa mais delicada e difícil que existe, embora realizável quando se trata da passagem de obra em língua da mesma origem que a nossa como a francesa e a espanhola. Mas traduzir do inglês, do alemão ou do russo, equivale de fato a quasi absurdo. Ocorrerá fatalmente uma desnaturação (Lobato, 1948b, p. 127 *apud* Cruz, 2011, p. 58).

Nesse trecho, Lobato ressalta o quão difícil é traduzir obras de origem não neolatina, como as de língua inglesa, não tão difundidas na época — fato que não lhe impediu de executar a tarefa. Tal como afirma no prefácio da 1ª edição de Alice, que também se faz presente na edição de 2021:

Traduzir é sempre difícil. Traduzir uma obra como a de Lewis Carroll, mais que difícil, é difícilíssimo. Trata-se do sonho duma menina travessa — sonho em inglês, de coisas inglesas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos.

O tradutor fez o que pôde, mas pede aos pequenos leitores que não julguem o original pelo arremedo. Vai de diferenças a diferença das duas línguas, e a diferença das duas mentalidades, a inglesa e a brasileira (Lobato, 2021, p. 7-9).

O registro do prefácio sugere um destinatário infantil, pelo emprego predominante da sintaxe direta, das repetições (“traduzir”, “difícil”, “inglês”), dos superlativos (“difícilíssimo”), dos diminutivos (“inglesinhos”), das enumerações, e antecipa o tom da tradução. Sob a capa da autodepreciação, na superfície do enunciado, transparece, na realidade, uma valorização de seu trabalho, na consciência das especificidades estéticas e culturais do texto de Carroll.

Ana Maria Machado

Ana Maria Machado, nascida em 1941, no Rio de Janeiro, é escritora e tradutora. Em posfácio à edição de 2007, ela afirma que:

Fazer esta edição de *Alice no País das Maravilhas* foi muito trabalhoso e muito divertido. Como já existem várias Alices em português, só valia a pena partir para mais uma se ela fizesse falta. E nós achamos que sim, porque até agora nenhuma tinha sido como esta. Quase todas as traduções, tradicionalmente, mesmo as melhores, procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinham só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas linguísticas, as alusões literárias — principalmente porque era muito difícil traduzir isso. Mas aí a história ficava sem pé nem cabeça, e o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez, já que grande parte da história é um resultado direto

desse jogos de palavras, nasce deles, e seria completamente diferente se o autor tivesse escrito em outra língua (Machado, 2007, p. 133).

Machado mostra consciência da sequência prévia de traduções às quais a sua vai se somar. Ela explicita e justifica seu projeto de tradução pela insuficiência das anteriores em recriar os jogos de linguagem de Carroll. Assim, Machado não se limitou a contar a história, mas pretendeu aproximar os leitores da experiência estética proporcionada pelos trocadilhos e paródias. Ela aponta como traçou seu projeto tradutório:

[...] o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracterizam Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra. E respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na invenção da história. Então, procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX. Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de músicas, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poemas vitorianos (Machado, 2007, p. 133-134).

A tradutora ativou o repertório de poemas e canções que as crianças sabiam de cor ou, pelo menos, reconheciam facilmente, por fazerem parte do acervo comum da infância brasileira. Este é um ponto focal da poética tradutória de Machado, não apenas no caso em tela. Na tradução do livro ilustrado *Cadê o Júlio?* de John Burningham, realizada por Machado em 1998 para a Editora Moderna, por exemplo, a tradutora substitui alimentos tradicionais da cultura inglesa por outros tipicamente brasileiros, como “arroz”, “feijão” e “goiabada com queijo” (Burningham, 1998, p. 29).

A norma literária em finais do século XX e o horizonte no qual se insere Ana Maria Machado no período em que realizou a tradução de *Alice* já não eram modernistas, como no tempo de Lobato. Com a literatura infantil brasileira já estabelecida, a norma tende às traduções adequadas (Toury, 1995), não sendo mais o papel da tradução oferecer material de leitura em língua brasileira, pois o problema das traduções portuguesas já não existe. No que tange à preferência pela aclimação, sugere-se certo anacronismo no projeto tradutório de Ana Maria

Machado. Cynthia Beatrice Costa (2008) propõe a hipótese de que Machado segue a tendência modernista de Haroldo de Campos, que defende que uma tradução pode ser ao mesmo tempo “fiel ao texto-fonte e original por si mesma, já que recria o texto” (Costa, 2008, p. 92). A fidelidade machadiana partiria da preservação do *nonsense* e dos jogos de palavras, e a liberdade estaria na recriação do texto a partir de elementos culturais brasileiros, que se nota, sobretudo, a partir de canções e poemas nacionais que Machado parodiou em sua tradução.

No Quadro 4, há exemplos das releituras feitas por Machado, que se caracterizam pela alteração das referências originais em favor da preservação da rima e dos jogos sonoros.

Quadro 4 — Ana Maria Machado e suas camadas de cultura

“Minha terra tem pauleiras” (paródia de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias)	“Como pode um crocodilo” (paródia de “Como pode um peixe vivo”, canção de domínio público, tradicional do folclore brasileiro)	“A casa” (paródia da canção de mesmo nome, de Vinícius de Moraes)
“Mas se levantou e começou a recitar. Só que a cabeça dela estava tão cheia das histórias da Quadrilha das Lagostas, que mal dava para saber o que estava dizendo. E as palavras vieram mesmo muito esquisitas: Minha terra tem pauleiras, Onde espanta o sal do mar. Azar vir aqui com cheia Não coceira acumular [...] Nosso sal teima as esteiras, Nossas farsas tem mais forros, Nossos fortes tem ardida, Nós, à vista, massa morros” (Machado, 2007, p. 106-107).	“-Puxa vida! Como tudo está esquisito hoje! E ainda ontem as coisas estavam tão normais [...] cruzou as mãos no colo, como se fosse uma menina muito bem comportada dizendo a lição, e começou a ensaiar. Mas a voz saiu rouca e esquisita. E as palavras... bem, vieram muito diferentes do costume: Como pode um crocodilo viver dentro da água fria? Navegando pelo Nilo, boca aberta de alegria... Como poderá viver? Como poderá nadar? Sem um peixe, sem um sapo, na bocarra a mastigar...” (Machado, 2007, p. 25).	“- Recite ‘A casa’, que todo mundo sabe — ordenou a Lagarta. Alice segurou as mãos e começou: Era uma escola muito engraçada, não tinha livro, não tinha nada. Ninguém podia estudar lição, porque o lápis caía da mão. [...] Ninguém podia escrever com giz porque entrava pó no nariz. Mas era feita com bom capricho Na Rua do Gato, País do Bicho” (Machado, 2007, p. 52-53).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

No Quadro 5, encontram-se os trechos da obra original aos quais os exemplos do Quadro 4 fazem referência.

Quadro 5 — Correspondentes no trecho original de Carroll

“Tis the voice of the Lobster” (paródia de “The Sluggard”, de Isaac Watts)	“How doth the little crocodile” (paródia de “Against Idleness and Mischief”, de Isaac Watts)	“You are old Father William”, paródia “The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”, de Robert Southey)
“However, she got up, and began to repeat it, but her head was so full of the Lobster Quadrille, that she hardly knew what she was saying, and the words came very queer indeed:- ‘Tis the Voice of the Lobster; I heard him declare, “You have baked me too brown, I must sugar my hair.” As a duck with its eyelids, so he with his nose Trims his belt and his buttons, and turns out his toes” (Carroll, 1962, p. 135-136).	“How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual [...] and she crossed her hands on her lap as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do:- ‘How doth the little crocodile Improve his shining til, And pour the waters of the Nile On every golden scale! ‘How cheerfully he seems to grin, How neatly spread his claws, And welcome little fishes in With gently smiling jaws!’” (Carroll, 1962, p. 36-37).	“Repeat, “ <i>You are old, Father William</i> ”, said the Caterpillar. Alice folded her hands, and began:- ‘You are old, Father William’, the young man said, ‘And your hair has become very white; And yet you incessantly stand on your head- Do you think, at your age, it is right?’ [...] ‘I have answered three questions and that is enough,’ Said his father; ‘don’t give yourself airs! Do you think you can listen all day to such stuff? Be of, or I’ll kick you downstairs!’” (Carroll, 1961, p. 67-70).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

A análise conjunta do Quadro 4 e Quadro 5 permite observar, em paralelo, as camadas de reescritura cultural de Machado, que substitui as paródias inglesas de Lewis Carroll por referências análogas da tradição literária e musical brasileira. Isso revela a grande autonomia criativa de Machado, que se apropria de referências culturais brasileiras em sua tradução. Seu poder sobre as escolhas tradutórias também se deve à política de não intervenção da editora em seu trabalho, que deu total liberdade e prazo ilimitado para que Machado entregasse a tradução de *Alice* (Souza, 2009). A liberdade concedida à tradutora decorre de seu prestígio cultural, tendo sido vencedora do prêmio Hans Christian Andersen em 2000 e do Jabuti em 1978.

A posição tradutória de Machado, isto é, a forma como ela percebe a atividade tradutória, pode ser apreendida a partir de sua resposta a uma das perguntas feitas em entrevista concedida a Andréia Guerini:

[...] por mais que saibamos que a tradução é impossível, temos de apostar na hipótese de que tudo é sempre viável, possível de ser aproximado em uma tradução. Porque somos humanos. Assim, o que é humano não nos é estranho. Inclusive a certeza da inexatidão. Usamos linguagens que, por definição, são inexatas. Mas com cada uma delas somos capazes de dizer tudo. Apesar de sabermos que a categoria do impossível é infinita. Esse é um dos mais fascinantes aspectos de se trabalhar com a língua, seja escrevendo, seja lendo, seja falando (Machado, 2021, p. 12-13).

Nota-se daí um discurso ligado à criação literária, que procura legitimar as liberdades assumidas pela tradutora em nome do seu projeto de priorização dos jogos sonoros.

Rosaura Eichenberg

Rosaura Eichenberg atua vertendo textos literários do inglês para o português, sobretudo para a Companhia das Letras e a L&PM Pocket, para a qual traduziu *Alice no País das Maravilhas*, em 1998. Em entrevista concedida a Mícla Cardoso de Souza em 2009, Eichenberg declara (*apud* Souza, 2009, p. 192) que a editora lhe conferiu liberdade e autonomia para escolher sua maneira de traduzir:

Alice no País das Maravilhas foi o livro que mais me encantou em toda a minha vida. Quando a L&PM me ofereceu fazer a tradução, eu quase caí para trás. Não conseguia acreditar. E foi com toda a minha paixão pelo livro que aceitei fazer o trabalho. [...] Bem, aceitei o desafio e o trabalho. E o meu único intuito foi tentar reproduzir em português o “país das maravilhas” que eu conhecera em inglês. Portanto, a editora não me deu nenhuma diretiva de tradução, nem me indicou um público-alvo.

Na entrevista, Eichenberg relata que, além de a editora não ter fornecido instruções ou exigências de público-alvo, a própria tradutora realizou sua tarefa sem pensar em um público específico. Talvez seja exatamente pelo fato de ampliar o espectro de leitores potenciais, dirigindo-se tanto a leitores jovens quanto aos adultos que sua tradução tem sido considerada uma das mais abrangentes em termos de público-alvo (Souza, 2009). Assim como assinalado pela tradutora durante a entrevista:

[...] apesar de não ser versada em literatura infantil, acho que os grandes autores de livros infantis não escrevem para “crianças” (quero dizer, para com um intelecto ainda não de todo desenvolvido). Acho que escrevem em pé de igualdade. Pelo menos, Lewis Carroll escreveu assim (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192).

Admitindo não ter conhecimentos profundos sobre literatura destinada a crianças, Eichenberg nota o status ambivalente no texto de Carroll, que integra, “em pé de igualdade”, o universo do adulto e o infantil. Essa percepção parece motivar seu projeto de tradução, ao não escolher apenas um público ao qual se dirigir. Também pelo fato de se tratar de uma edição de bolso, essa tradução pareceu ser destinada a um público mais amplo.

Eichenberg contou com a colaboração da tradutora Isis Alves para a tradução dos poemas da história de Carroll. Segundo Souza (2009), as duas já haviam trabalhado em conjunto traduzindo *Crack-up*, de Scott Fitzgerald, para a L&PM. De acordo com Eichenberg, por causa de “seu talento com as palavras” (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192) e com as rimas, Alves teria ajudado-a a superar as dificuldades em traduzir os poemas e seu *nonsense*. Assim, o projeto tradutório de *Alice* se desenhou da seguinte forma: Eichenberg realizava uma primeira tradução e Alves reelaborava os versos que ela tinha feito, recriando as rimas.

Mesmo tendo uma companheira de trabalho para auxiliá-la, Eichenberg experienciou sozinha alguns desafios, principalmente no que diz respeito à tradução dos trocadilhos, paródias e alusões presentes no texto-fonte:

Quanto aos trocadilhos, paródias e alusões, devo lhe dizer que é bem possível que o meu trabalho careça de erudição. Tenho várias edições da *Alice* em inglês, inclusive a anotada, além de obras e textos a seu respeito. Mas a obra é realmente excepcional, e o nosso conhecimento sempre parece aquém do necessário. Os trocadilhos deram muito trabalho e dor de cabeça. Nesse ponto, a minha amiga não me ajudou (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 193).

É possível notar a percepção que a tradutora possui em relação a seu objeto, isto é, sua posição tradutória. Para a tradutora, *Alice* é uma obra dotada de uma qualidade “excepcional”, sendo sua tradução somente uma tentativa de aproximar-se dela. No entanto, verifica-se que essa percepção de Eichenberg abarca também outras traduções, já que ela afirma que “toda tradução [...] é um grande desafio. O progresso é lento, mas não deixo de reconhecer que ele existe” (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 192).

Eichenberg reconhece ainda o papel fundamental de Alves pois, além de ter colaborado na tradução dos poemas, também lhe orientou quanto à consulta a outras traduções:

Tenho em casa duas traduções da *Alice*: a de Sebastião Uchoa Leite e outra de um português (procurei o livro para lhe dar o nome do tradutor, mas não o encontrei —devo ter emprestado a obra). A Isis me disse: esquece as outras

traduções, faz o teu trabalho, e só no final, se quiseres, verifica alguma dúvida. Um conselho valioso (Eichenberg *apud* Souza, 2009, p. 193).

Percebe-se a interação entre Alves e Eichenberg na elaboração do projeto e dos métodos da tradução, buscando dissociar-se das traduções anteriores da obra e abrindo espaço para uma escrita autônoma. Apesar de estar ciente das interpretações concorrentes inscritas no texto de origem por retraduições anteriores, Eichenberg elege, metodologicamente, a consulta às traduções prévias apenas após findar sua tarefa tradutória.

Maria Luiza X. de A. Borges

Maria Luiza Borges, apesar de não ter formação na área de tradução, atua nesse mercado há décadas traduzindo não somente literatura infanto-juvenil ou romances policiais, mas também obras sobre história, ciências sociais, química, matemática, psicologia, arte, filosofia, física e comunicação.⁸

Em entrevista concedida a Souza, Borges explicita a posição tradutória que adotou durante a produção de sua edição traduzida de *Alice*, feita em 2002. A tradutora ressalta que traduzir esta obra foi um grande desafio, devido aos muitos jogos de palavras, rimas, poemas e trocadilhos presentes no livro. A tradutora também relata que a editora não interferiu em sua tradução e não especificou um público-alvo. O projeto tradutório foi realizado por Borges com liberdade e autonomia: “Assim como não há público específico para *Alice*, o original (segundo creio), tampouco tive em mente qualquer público específico ao fazer a tradução. Acredito que a tradução, como o original, admite muitas leituras, por públicos de todas as idades” (Borges *apud* Souza, 2009, p. 196).

É possível notar a percepção do caráter ambivalente da obra de Carroll (Shavit, 1986). Borges procurou manter a indefinição de público no texto-alvo, de forma a proporcionar ao leitor uma experiência similar, buscando, nesse aspecto, ser o mais fiel possível ao texto-fonte.

Como afirmam Martins e Oliveira:

[...] Borges [...] evita grandes modificações, caracterizando-se como uma tradução que procura manter uma série de elementos da cultura e língua de origem, ainda que estes sejam distantes da cultura de seu público-alvo demandando assim, eventualmente, algum tipo de pesquisa sobre o texto. (Martins; Oliveira, 2016, p. 231)

⁸ Informação retirada do site do Grupo Companhia das Letras, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/Busca?selo=-Zahar>. Acesso em: 14 fev. 2022.

Borges, seguindo a linha de Eichenberg — e nisso diferenciavam-se de Lobato e Machado —, preferiu não fazer simplificações ou substituições culturais, defendendo a permanência de elementos que façam referências à cultura estrangeira, de forma a “chegar o mais perto possível, se não da letra, pelo menos do espírito do original” (Borges, 2008, p. 197 *apud* Souza, 2009, p. 197).

Visando a enfatizar essa diferença, citamos, no quadro abaixo, um exemplo de trecho presente no texto-fonte e nas traduções de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Maria Luiza Borges e Rosaura Eichenberg, para fins de comparação:

Quadro 6 — Cantiga de ninar cantada pela Duquesa para embalar sua criança: Texto-fonte e traduções de Lobato, Machado, Borges e Eichenberg

Texto-fonte	“And with that she began nursing her child again, singing a sort of lullaby to it as she did so, and giving it a violent shake at the end of every line: Speak roughly to your little boy, And beat him when he sneezes: He only does it to annoy, Because he knows it teases. [...] While the Duchess sang the second verse of the song [...] Alice could hardly hear the words: I speak severely to my boy, I beat him when he sneezes; For he can thoroughly enjoy The pepper when he pleases!” (Carroll, 1962, p. 84).
Tradução de Lobato	“— Ora, não me aborreça!, interrompeu a Duquesa, pondo-se furiosamente a embalar a criança com uma canção muito sem jeito. Ralhe com a criança e bata-lhe quando espirra, Porque a malvadinha isso faz de pura birra. Enquanto a Duquesa cantava essa horrível canção, jogando a criança violentamente para o ar, o choro foi tanto que Alice mal pôde ouvir o resto da cantiga” (Lobato, 2021, p. 72).
Tradução de Machado	“[...] Dizendo isso, começou a embalar a criança de novo, cantando uma espécie de cantiga de ninar e dando uma sacudidela bem forte no final de cada verso: Dorme, neném, Do meu trambulhão Papai foi à caça, Mamãe faz pimentão. Enquanto Duquesa cantava outra cantiga de ninar [...] Alice mal conseguia distinguir as palavras: Boi, boi, boi, De Cara bem cinzenta, Pega esse menino Que tem medo de pimenta...” (Machado, 2007, p. 64).

**Tradução de
Borges**

“E com isso começou a acalentar o filho de novo, enquanto cantava uma espécie de cantiga de ninar, dando-lhe fortes sacudidas ao final de cada verso: Fale grosso com seu bebezinho, E espanque-o quando espirrar: Porque ele é bem malandrinho, Só o faz para azucrinar. [...] Enquanto cantava a segunda estrofe da canção [...] Alice mal conseguia ouvir as palavras: Falo bravo com meu garoto Bato nele quando espirra Pois só assim toma gosto Por pimenta e não faz birra” (Borges, 2009, p. 73).

**Tradução de
Eichenberg**

“E com isso ela começou a embalar o filho de novo, cantando-lhe uma cantiga de ninar e dando-lhe uma sacudida violenta no final de cada verso: “Fale duro com seu garoto, E bata nele quando espirra, Sabe o que faz, esse maroto, Sabe que irrita, se faz birra.” [...] Ao cantar a segunda estrofe da canção [...] Alice mal conseguia escutar as palavras: Falo duro com meu garoto, E bato nele quando espirra, Pois mais completo assim é o gosto Dessa pimenta, quando embirra!” (Eichenberg, 2017, p. 81-82).

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2026.

Lobato e Machado, ainda que por meios distintos, adaptam o texto em favor da aceitabilidade do público-alvo, aproximando a cantiga do repertório cultural brasileiro. No caso de Lobato, essa adaptação se manifesta através da coloquialidade e uso de palavras no diminutivo, como se percebe pelo uso das expressões “muito sem jeito”, “pura birra” e da palavra “malvadinha”. Além disso, ele simplifica o trecho, reduzindo a cantiga a apenas dois versos.

Machado também traduz pensando em aproximar o texto ao leitor brasileiro, mas, para isso, faz uma operação mais radical, que consiste na substituição da cantiga inglesa por canções populares brasileiras de domínio público, sendo estas “Boi da cara preta” e “Dorme, neném”. Dessa forma, Machado se distancia das referências culturais do texto-fonte e aproxima a obra de Carroll ao repertório brasileiro.

Borges e Eichenberg, por sua vez, privilegiam a adequação à cultura-fonte (Toury, 1995), mantendo tanto a estrutura quanto o conteúdo da cantiga original, sem recorrer a cantigas brasileiras. No entanto, elas fazem isso adotando diferentes nuances: Borges conserva o poema em sua integralidade, mas emprega um léxico tipicamente brasileiro, que pode ser percebido a partir do uso das palavras

“malandrinho” e “azucrinar”. Trata-se, porém, de marcas linguísticas do português brasileiro, e não de inserções de referências culturais brasileiras, como ocorre em Lobato e Machado.

Eichenberg, por outro lado, adota um registro mais neutro, reproduzindo de forma quase literal a rima e a estrutura imperativa paralela presente no texto-fonte, tal como pode-se perceber na tradução de “Speak roughly to your little boy/ And beat him when he sneezes:/ He only does it to annoy/ Because he knows it teases” para “Fale duro com meu garoto, /E bata nele quando espirra/ Por mais completo assim é o gosto/ Dessa pimenta quando embirra”. Já Borges, ao traduzir o mesmo trecho para “Fale grosso com seu bebezinho, /E espanque-o quando espirrar:/ Porque ele é bem malandrinho/ Só o faz para azucrinar”, também preserva a estrutura das estrofes, mas opta por escolhas lexicais mais marcadas em português brasileiro.

Dessa forma, por mais que ambas se orientem ao texto-fonte, elas se diferem quanto ao grau de adequação que adotam.

O status desprestigiado do tradutor

Como procuramos mostrar ao longo deste artigo, cada um dos quatro retradutores de *Alice* escolhidos para a análise interpreta o texto-fonte de uma maneira, provocando recepções novas e diferentes para o texto na cultura de tradução. No entanto, a partir desta seção, fazemos um convite para analisarmos o status desprestigiado ao qual muitos tradutores assumem no cenário social e mercadológico. Essas diferenças de tratamento se devem ao fato de cada tradutor estar inserido em um horizonte de tradução distinto, além do fato de a prática tradutória de cada um ser considerada pelo mercado como mais ou menos legítima, dependendo do prestígio ou reconhecimento que o tradutor possui na sociedade da qual ele faz parte (Telles, 2018, p. 193-195).

Segundo Gisèle Sapiro (2008), há tradutores profissionais e ocasionais. Tradutores profissionais são aqueles que estão mais sujeitos a restrições editoriais, tanto do ponto de vista da escolha de textos como das normas de tradução às quais estão sujeitos, e tradutores ocasionais são aqueles que exercem a tradução como complemento à sua atividade principal. Borges e Eichenberg podem ser classificadas como tradutoras profissionais, pois se servem do trabalho tradutório como forma de garantir seu sustento. Já Lobato e Machado podem ser considerados tradutores escritores, ou seja, ocasionais, uma vez que, para além da questão financeira, eles possuem um projeto poético que se integra à sua produção enquanto tradutores.

Lobato e Machado, por um lado, estariam mais interessados em integrar sua própria pesquisa estética à obra traduzida, movidos por ambições criativas e por uma ética particular, ligada a uma certa concepção de leitor. Borges e Eichenberg, por outro lado, se inserem num contexto em que a norma da adequação é predominante, zelando pela preservação dos elementos da cultura de origem.

A diferenciação entre tradutores profissionais e tradutores ocasionais interfere, por exemplo, na escolha entre colocar ou não na capa da obra o nome do tradutor. Maria Luiza Borges e Rosaura Eichenberg não possuem seus nomes na capa das edições, ao contrário de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado. Isso se deve ao fato de a figura do autor ter mais prestígio e reconhecimento do que a do tradutor. Além de tradutores, Lobato e Machado são também escritores renomados, o que garante vendabilidade à obra. O destaque dado ao nome do tradutor-escritor é, portanto, benéfico do ponto de vista editorial.

Para fins de visualização, encontram-se abaixo as imagens das capas das quatro edições de *Alice no País das Maravilhas* aqui examinadas:

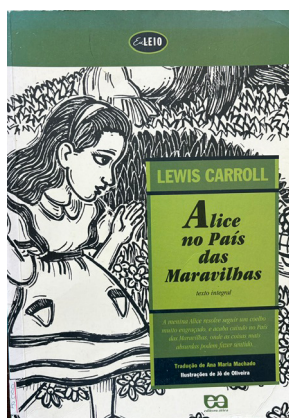
Capas de *Alice no País das Maravilhas*

Figura 1 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Monteiro Lobato (edição de 2021)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 2 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Ana Maria Machado (edição de 2007)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 3 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Maria Luíza Borges (edição de 2009)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Figura 4 — *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Rosaura Eichenberg (edição de 2017)



Fonte: Escaneada pelas autoras, 2026.

Considerações finais

Neste artigo, quatro retraduações brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland* foram analisadas e descritas, dando-se relevo a como são tratados os elementos que exprimem sua ambivalência, notadamente os trocadilhos e jogos de palavras. Para isso, considera-se a posição dos tradutores e das obras traduzidas dentro do sistema literário infantil brasileiro.

A partir do exame das traduações de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Rosaura Eichenberg e Maria Luíza Borges, nota-se que a ambivalência de uma obra pode ser retomada em diferentes medidas na tradução. Ainda que para isso adotem estratégias distintas, Machado, Borges e Eichenberg preservam modelos literários que apelam para o duplo horizonte de leitura, infantil e adulto, característico de Carroll.

Machado constrói um texto que circula entre ambos os públicos, ao conciliar um registro acessível ao público infantil com referências culturais brasileiras que ativam a memória literária dos adultos. Além disso, ela também preserva o jogo intertextual como procedimento, ao substituir cantigas inglesas por outras do repertório brasileiro.

Borges, por outro lado, tende à adequação à cultura fonte e à manutenção da ambivalência, ao possibilitar uma leitura que opera simultaneamente em dois níveis, uma mais sofisticada, que se volta ao adulto, e outra mais acessível e lúdica, direcionada ao público infantil, algo que ela consegue realizar ao incorporar marcas lexicais brasileiras que atenuam a distância cultural.

Eichenberg, por sua vez, oferece uma tradução preocupada com a retomada do ritmo, dos paralelismos e das rimas, aproximando-se ainda mais do texto-fonte no que tange à tradução dos elementos analisados.

Lobato, diferentemente das demais, reduz consideravelmente a ambivalência. Ao simplificar a narrativa e omitir trechos, sua tradução se adequa à criança brasileira dos anos 30. Assim, percebe-se que o tradutor escolhe um público único, desconsiderando o leitor adulto, em favor de uma maior aceitação do público infantil.

Essas diferenças evidenciam a maneira como o projeto de tradução, a posição tradutória e o horizonte tradutório (Berman, 1995) moldam as estratégias tradutórias. Tais fatores afetam a maneira como a ambivalência é inscrita no texto traduzido.

Por fim, cabe ressaltar que cada uma das quatro traduções analisadas ocupa uma posição distinta no polissistema literário infantil brasileiro. A tradução de Monteiro Lobato, por ter sido a primeira publicada no Brasil, tornou-se porta de entrada para a obra de Carroll no país, desempenhando papel fundamental na constituição e consolidação do sistema. As traduções de Borges e Eichenberg, por outro lado, ainda que próximas em termos de projeto e adequação à cultura-fonte, diferem quanto ao grau de aproximação linguística e à preservação dos elementos formais do original. Assim, sua coexistência disponibiliza ao leitor versões que ampliam o repertório interpretativo da obra. Já a tradução de Machado retoma a ambivalência da obra original ao adotar referências culturais brasileiras em sua tradução, ocupando, então uma posição intermediária entre as duas culturas.

Dessa forma, cada tradução cumpre uma função específica: Lobato inaugura o sistema literário infantil brasileiro, Machado retoma a ambivalência, e Borges e Eichenberg oferecem alternativas que tendem à adequação ao texto-fonte, ainda que adotando diferentes nuances de registro e estilo.

Conclui-se que o estudo das diferentes traduções brasileiras de *Alice* é fundamental para a compreensão da história de circulação da obra no país, marcada por constantes releituras e reinterpretações, que apontam para a complexidade de sua recepção.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books, 1962.
- BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Tradução de C. P. Martini e M.-H. Torres. *Cader-nos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261/34078>. Acesso em: 25 maio 2023.
- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BURNINGHAM, J. *Cadê o Júlio?* Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Moderna, 1998.
- CAMPOS, G.; OLIVEIRA, M. C. O pensamento e a prática de Monteiro Lobato como tradutor. *Ipotesi*, Juiz de Fora, MG, v. 13, n. 1, p. 67-79, jan./jul. 2009.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Puffin Books, 1962.
- CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: MacMillan, 1865.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado; ilustrações de Jô de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Rosaura Eichenberg; ilustrações de John Tenniel. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017. (Coleção L&PM Pocket).
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2021.
- COELHO, N. N. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1981.
- COSTA, C. B. *Versões de Alice no País das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CRUZ, S. da. *Um passeio pelas diversas traduções de Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll no português do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. *Revista Translatio*, n. 3, 2017. Disponível em: https://virtual.ufmg.br/20241/pluginfile.php/289641/mod_resource/content/0/EVEN-ZOHAR%2C%20I.%20A%20posi%C3%A7%C3%A3o%20da%20literatura%20traduzida%20no%20polissistema%20liter%C3%A1rio%201990%20tradBR%202017.pdf. Acesso em: 12 jun. 2024.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Poetics Today*, v. 1, n. 1-2, p. 287-310, 1979.

- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translations. In: DELABASTIA, D.; D'HULST, L.; MEY-LAERTS, R. (ed.). *Functional Approaches to Culture and Translation: selected papers by José Lambert*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1985. p. 37-47.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 1. tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 2. tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOTMAN, Y. The Dynamic Model of Semiotic Systems. *Semiotica*, v. 21, p. 193-210, [1974] 1977.
- MACHADO, A. M. Com a palavra Ana Maria Machado. Entrevista concedida a Andréia Guerini. *Medusa*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 17-45, 2021.
- MARTINS, M. A. P.; OLIVEIRA, A. O. P. de. Alice e O mestre ignorante: relações entre a obra literária e a experiência educacional. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 32, p. 223-241, jul./dez. 2016.
- RIBEIRO, J. A. P. *As diversas facetas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.
- ROCHA LIMA, C. H. da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- SAPIRO, G. Normes de traduction et contraintes sociales. In: PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (ed.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008. p. 199-208.
- SEARA, I. C.; NUNES, V. G.; LAZZAROTTO-VOLCÃO, C. *Fonética e fonologia do português brasileiro*. 2. ed. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.
- SHAVIT, Z. *Poetics of children's literature*. Athens; London: The University of Georgia Press, 1986.
- SOUZA, M. C. de. *Percursos tradutórios de três traduções em português de Alice's Adventures in Wonderland*. 2009. Dissertação (Mestrado em Tradução) — Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Brasília, 2009.
- TELLES, L. F. P. Autoria, comunidade e a noção de pertencimento. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 38, n. 105, p. 189-204, maio/ago. 2018.
- TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Recebido em: 25/03/2026

Aceito em: 30/04/2026

