

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HOMENAGEM A  
IRENE RAMALHO SANTOS

# THE EDGE OF ONE OF MANY CIRCLES

ISABEL CALDEIRA  
GRAÇA CAPINHA  
JACINTA MATOS  
ORGANIZAÇÃO

**COM QUE RIMA ALICE EM PORTUGUÊS?  
TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE POEMAS DE  
LEWIS CARROLL EM *ALICE IN WONDERLAND***

*Isabel Pedro dos Santos*

**Resumo:** Neste texto discutem-se alguns problemas específicos da tradução de poemas de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, para português, tendo em conta aspetos como a forma (visual/gráfica e sonora), a dinâmica paronomástica e a componente intertextual/paródica como estratégias geradoras de *nonsense* enquanto parte integrante do “sentido” (humorístico e subversivo) do texto. Analisam-se e comparam-se diversas soluções ensaiadas em oito traduções portuguesas da obra, de 1931 a 2000.

**Palavras-chave:** Alice / Carroll; tradução de poesia; forma (visual e sonora); paronomásia; intertextualidade.

**Abstract:** This text discusses specific translation problems pertaining to poems included in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and their rendition into Portuguese. Aspects such as form (sound and visual layout), paronomasia and intertextuality/parody are considered while nonsense-generating strategies and an integral component of the

(humourous and subversive) meaning of those texts. Different translation experiments in eight Portuguese versions of *Alice*, from 1931 to 2000, are analysed and compared.

**Keywords:** Alice / Carroll; poetry translation; form (sound and layout); paranomasia; intertextuality.

If I had a world of my own, everything would be nonsense. Nothing would be what it is because everything would be what it isn't. And contrary-wise; what it is it wouldn't be, and what it wouldn't be, it would. You see?

(*Alice*)

Parece ser indiscutível que a poesia constitui um dos maiores desafios para tradutores. A delicada dinâmica da articulação da forma e do sentido, que é possivelmente a característica fundamental de um poema e apenas pontual e excepcionalmente encontra paralelo interlinguístico, é muitas vezes vista como uma barreira que, segundo alguns autores – e dispense-me de citar os já lugares-comuns – tornariam mesmo a poesia intraduzível.

Quando se trata de traduzir Lewis Carroll e em especial as obras *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking Glass and what Alice Found There* (1871), essa barreira e essa suposta intraduzibilidade tomam contornos muito particulares, dadas sobretudo as especificidades da construção de sentido nestes textos e, entre elas, a importância fundamental dos aspetos formais: as sonoridades e até as “visualidades”<sup>1</sup> dos poemas que integram *Alice*. A esses,

---

<sup>1</sup> Jacques Anis conceptualiza esse elemento poético como “Vi-Lisibilité” (V. Anis, Jacques [1983]. “Vilisibilité du texte poétique.” *Langue Française* 59: 88-103); Mário Laranjeira (2003: 101-104) propõe a tradução portuguesa de “visilegibilidade”.

junta-se ainda a estratégia paronomástica e a complexa questão dos jogos intertextuais que o texto mobiliza.

De facto, os níveis fónico e gráfico destes textos contêm elementos fundamentais que contribuem tanto para o prazer primário e essencial da leitura como para a possibilidade ou a facilidade mnemónica – dois fenómenos reconhecidamente relevantes na literatura para crianças. Por outro lado, são efetivamente, apesar de um certo olhar sobre a poesia e algumas opções de tradução parecerem negá-lo, a matéria cuja organização específica gera o sentido. Em Lewis Carroll, como sabemos, trata-se de um sentido de que faz parte integrante o “não-sentido”, tradicionalmente ligado à capacidade que a poesia, a literatura – e principalmente a literatura infantil – têm de desafiar a lógica do mundo, virando-o do avesso, para que, como deseja Alice, “nada seja o que é e tudo seja o que não é”.

De um modo geral, a forma sonora do texto poético é o nível material mais imediatamente perceptível e mais geralmente ativado em qualquer texto a que chamamos poema – principalmente na sua versão basilar de texto dito e ouvido. Rimas e ritmos são o que, na perceção empírica da audibilidade do texto, a nossa história pessoal e coletiva de leitura nos ensina a identificar como poesia – a linguagem tornada música.

Por outro lado, apreendida já não pelo ouvido, mas sobretudo pelo sentido da visão, a forma gráfica, a mancha da organização textual no espaço da página, que é também uma “marca” da poesia, torna-se em geral mais preponderante e funcional na poesia visual ou na chamada poesia concreta, em que a palavra surge reificada e o texto se destaca como objeto material ou mesmo icónico, numa semântica complementar ou alternativa à gramática dos sons. Sabemos da importância do visual na literatura infantil, em que os textos são frequentemente trabalhados a nível tipográfico e acompanhados de ilustrações, em princípio tão mais abundantes e relevantes quanto mais se recua no nível etário dos leitores a que se destinam. Em

*Alice*, as ilustrações, das clássicas de John Tenniel às recentes de Diogo Muñoz,<sup>2</sup> são uma componente essencial da obra e da sua história editorial.

O exemplo mais óbvio do aproveitamento do elemento visual-gráfico nos poemas de *Alice* em Lewis Carroll é a cauda do rato no poema “A Mouse’s Tale”, inserido no Capítulo III de *Alice’s Adventures in Wonderland*, “A Caucus-Race and a Long Tale”, em que o nível gráfico da visualidade de *tail* regista e recria iconicamente a base sonora da homofonia das duas palavras com que o texto joga – e que, infelizmente para a tradução portuguesa, não é transponível enquanto tal: *tale* (história, conto) e *tail* (rabo, cauda). No complexo trocadilho fono-visual deste texto, a imagem aproxima-se do “referente”, materializando na página um dos termos convocados homofonicamente – e não por acaso, a favor do *nonsense*, o mais inadequado deles, pois se visualiza a cauda quando se fala de história.

Neste caso, contudo, apesar de nas traduções portuguesas se perder a ligação original operada pela homofonia, a mancha gráfica é, em geral, preservada e a ligação paronomástica é substituída ou recuperada pela correspondência ou equivalência da estratégia homofónica que os leitores encontram no plano narrativo, uma vez que, no original, Alice está a olhar para o rabo do rato quando confunde *tale* com *tail*. Assim, apesar da intransponibilidade da identificação fonética, é em geral possível recuperar nas versões portuguesas a justificação do formato gráfico do poema.

O texto é introduzido por uma situação narrativa em que a menina pede ao Rato que conte a sua história (“history”), ao que o Rato responde “‘Mine is a long and sad tale!’”, que Alice ouve como *tail*, sendo levada a observar: “‘It is a long tail, certainly,’ said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; ‘but why do you call it sad?’” E o texto continua na voz do narrador, introduzindo o

---

<sup>2</sup> Na recente Coleção ALICE (Zero a Oito / Expresso, 2010).

poema visual: “And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this: . . .” (49).

‘Fury said to a  
mouse, That he  
met in the  
house,  
“Let us  
both go to  
law: I will  
prosecute  
you. – Come,  
I’ll take no  
denial; We  
must have a  
trial: For  
really this  
morning I’ve  
nothing  
to do.  
Said the  
mouse to the  
cur, “Such  
a trial,  
dear Sir,  
With  
no jury  
or judge,  
would be  
wasting  
our  
breath.”  
“I’ll be  
judge, I’ll  
be jury.”  
Said  
cunning  
old Fury;  
“I’ll  
try the  
whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death.”

A maior parte das traduções portuguesas analisadas reproduz o formato gráfico do texto, reservando para o diálogo introdutório entre Alice e o Rato a chave da lógica desse formato, numa tradução praticamente literal do texto de Carroll. De um modo geral, à exclamação do Rato “A minha história é longa [ou comprida] e triste!”, Alice responde “Deve ser longa / É comprida, é. . .”, olhando para a cauda do rato / olhando, admirada, para a cauda do Rato” – e pergunta “Mas porque dizes que é triste?”. Contudo, de entre as

traduções analisadas são de destacar quatro soluções que diferem desta opção.

A primeira é a da edição Público,<sup>3</sup> da autoria das tradutoras Maria das Mercês e Maria Isabel de Mendonça Soares, que prosifica o texto, o qual, apesar da surpreendente audibilidade de algumas ocorrências de rima, perde a sua forma poética e o trocadilho visual. Curiosamente, no entanto, esta tradução apresenta, na introdução à história do Rato, uma solução que procura recriar algum nível de equivalência ao jogo de palavras “problemático” do original “É um *conto* de cabo a *rabo* longo e triste! – disse o rato, voltando-se para Alice e suspirando” (25, destaque meu).

A segunda tradução, que opta por uma solução algo diferente e certamente criativa é a de Margarida Vale de Gato, que substitui a identificação homofónica por uma estratégia de identificação metafórica dos dois termos e, através de uma comparação explícita, reforça ainda a ligação narrativa que se mantém possível nas versões portuguesas: “Oh, é uma *história* comprida e *tortuosa como a minha cauda!*” (Relógio d’ Água, 2000, 33; Zero a Oito / Expresso, 2010, 43, destaques meus), destacada na edição de 2010 por uma forma gráfica curva, como a do poema. Note-se que, para superar o obstáculo do possível desajuste léxico-semântico da aplicação a cauda do adjetivo “sad” pelo efeito de personificação, a tradutora optou por substituí-lo por “tortuosa”, muito apropriado tanto a cauda como, metaforicamente, a história, e certamente correspondendo literalmente à perceção visual da mancha do texto. Reforça-se assim a lógica, ou a justificação, do formato tipográfico para os leitores portugueses. No entanto, a surpresa causada no texto de Carroll pela adjetivação original, marca da distorção ou do ruído existente neste momento de criatividade “in-comunicação” entre as personagens, deixa de ter exatamente o mesmo efeito de desfasamento que se percebe

---

<sup>3</sup> Coleção Geração Público n. 23 (2004) [Trad. 1991].

no original – e que subsiste na maioria das traduções portuguesas, em que, como já foi dito, apesar de outras “perdas”, a transposição literal deste segmento do texto continua a resultar.

Em terceiro lugar, a edição Vega (2008), que publica a tradução de Maria de Meneses, em nota de rodapé inserida a meio da afirmação do Rato – “A minha história / é longa e triste” (e que configura a única intervenção paratextual da tradutora) –, introduz um esclarecimento muito explícito quanto ao jogo de palavras do original: “*Tale* em inglês significa *história* e pronuncia-se da mesma forma que *tail*, que significa *cauda*. Alice percebeu *cauda* em vez de *história*” (33).

A tradução da Editorial Presença, da autoria de Carlos Grifo Babo, é um caso muito significativo, tanto pela presença do tradutor no paratexto como pela sua interferência no próprio corpo do texto. Numa “Nota Introdutória com uma observação indispensável a quem vai ler este texto” (9-12), Carlos Grifo Babo explica que “. . . Carroll brincou também com o seu próprio instrumento de trabalho – a língua inglesa. Trocadilhos, significados diferentes de uma mesma palavra, expressões idiomáticas lidas literalmente, tudo utilizou para criar essa outra realidade onde a ‘pobre Alice’ se debate”. E explicita do seguinte modo a sua estratégia tradutiva:

Na presente tradução, tentou-se e, em muitos casos, conseguiu-se encontrar a correspondência em português para esses múltiplos jogos. Alguns destes, porém, teimaram em não se deixar traduzir, pelo que se tornou necessário explicá-los. E, como essa explicação é imprescindível para se compreender o texto subsequente, resolvemos introduzi-la na própria narrativa, em itálico e entre dois traços horizontais, como um aparte.

Babo justifica esta sua interferência direta como tradutor (interferência que é frequentemente feita em tom humorístico e adotando



de certa forma o “estilo” do texto de Carroll, com recurso a trocadilhos e jogos de palavras) considerando-se “autorizado” a fazê-la por uma identificação com o autor – ou mesmo com a função autoral – quando afirma: “Aliás, é o próprio Carroll quem nos dá o exemplo, pois não poucas vezes se intromete na narrativa para falar diretamente com os seus leitores, as crianças” (10). De facto, o episódio que inclui o poema do rabo do Rato nesta versão portuguesa inclui também no próprio corpo do texto (37) uma descrição do problema de tradução:

Vai haver agora uma grande confusão entre Alice e o Rato, confusão que só se explica porque esta história foi escrita em inglês.

Nessa língua, as palavras *tale* (história, conto) e *tail* (rabo, cauda) soam da mesma maneira. E daí que, quando o Rato se refere à sua história (*tale*), Alice julgue que ele está a falar da cauda (*tail*).

. . .

Entendidos estes mal-entendidos, vejamos em que deu a conversa de Alice com o Rato.

Assim, a tradução do texto propriamente dito pode seguir uma estratégia praticamente literal, como referimos também ser o caso relativamente à maior parte das versões portuguesas do trecho em causa.

Apesar de ser essa também a opção tradutiva de José Vaz Pereira e Manuel João Gomes presente no corpo do texto da edição de *Alice* de Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite (1971), produzida e publicada num período política e intelectualmente muito significativo da história portuguesa, os anos finais do Estado Novo, referimo-la pela diferença que representa. De entre os vários elementos que tornam única esta preciosa edição no meio

editorial português,<sup>4</sup> cabe, no presente contexto, destacar a leitura psicanalítica da obra que é empreendida pelos tradutores e explicitada em notas manuscritas, da autoria de um deles – Manuel João Gomes –, que são integradas como paratexto entre os capítulos, elemento que dirige evidentemente a tradução a um público adulto e mais restrito.

Apesar da tradução “conservadora” do segmento em análise, destaca-se a nota introdutória referente ao capítulo, que dá conta daquela direção interpretativa e da qual consta a seguinte explicação:

O caso mais sério na escrita de todo o capítulo parece ser o poema que relata em forma de *tail*, o *tale* do rato – tipografismo disposto em várias curvas, podendo resumir todo o Cap.º na forma que tem de um falo impotente, a caminho de uma tubulação que se pretende completa e é autodestrutiva. Parece ser mais significativa esta versão que a versão original de *Alice in Underground* [sic] que tinha esta forma, aliás mais *tail* e menos *falo* e igualmente *tale*: . . . (70-71, não paginadas no texto)

Para além dos problemas de tradução levantados pelos aspetos formais dos textos (questão que retomaremos no final) e pelos trocadilhos e jogos de palavras, uma outra das complexidades dos “poemas de Alice” numa perspectiva de tradução é da ordem cultural da tradição literária e prende-se, sobretudo, com a sua natureza marcadamente intertextual.

---

<sup>4</sup> Na reedição da tradução pela Quid Novi (2010), José Vaz Pereira insere uma nota no seu “Prefácio”, que se transcreve parcialmente: “Este Prefácio é dedicado à memória de Manuel João Gomes, meu companheiro na aventura de traduzir, no início da década de 1970, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* para essa edição verdadeiramente mágica da obra que foi a das Edições Afrodite, de Fernando Ribeiro de Mello (1.ª edição em 1971, 2.ª edição em 1976, cada uma delas, e por vários motivos, um objeto raro).”

As perspectivas pós-estruturalistas propõem o conceito de intertextualidade como condição de qualquer texto, o qual resulta da absorção de outros textos. Para autores como Kristeva e Barthes, a intertextualidade é implícita e universal, assinalando radicalmente os limites dos conceitos tradicionais de subjetividade/autoria, originalidade e influência.<sup>5</sup> No entanto, mesmo num sentido mais restrito, enquanto presença de traços de outros textos num determinado texto, é a dinâmica intertextual que permite, para além do próprio sentido, a mobilidade e a abertura que, por sua vez, potenciam as histórias de leitura de cada texto.

Todo o texto contém em si um certo grau de ilegibilidade. Para essa ilegibilidade contribui o não-dito, o ausente da superfície textual explícita – por exemplo, no potencial da sua intertextualidade alusiva, aquilo que implicitamente se pressupõe (ou não) como elemento de uma experiência comum, que depende de uma competência cultural e tem necessariamente uma dimensão histórica. As várias leituras de um texto, quer diacrónica quer sincronicamente, são exatamente uma função do que cada época, cada lugar, cada posição de leitura, é capaz ou não de reconstituir, ou melhor, re-conhecer ou “(re-)inventar” no âmbito do não-dito textual. Paradoxalmente, é o não-dito, mais do que o dito, que torna um texto infinitamente legível, sendo que, por outro lado, é também o que impede a sua legibilidade absoluta.

Uma das maiores dificuldades – e desafios – da tradução é exatamente a gestão dessa dinâmica, desse jogo de presenças e ausências. Em *Alice*, uma das formas intertextuais mais relevantes para a presente discussão é a recriação paródica de textos e modelos

---

<sup>5</sup> Neste sentido, as intertextualidades vão obviamente, como mostra Julia Kristeva, muito para além do controlo criativo do texto pelo “autor”: “If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its ‘place’ of enunciation and its denoted ‘object’ are never single, complete and identical to themselves, but always plural, shattered. . .” (Kristeva 59-60).

poéticos que seriam, à época de Carroll, do conhecimento, mais ou menos próximo, do público leitor.

Em termos do nosso objeto de análise, teremos de distinguir na história – cumulativa ou singular – de 150 anos de leitura de *Alice*, numa perspectiva diacrónica e incluindo muito complexamente as suas versões intra e interlinguísticas, os diferentes graus de proximidade ou de familiaridade com os modelos textuais convocados por Carroll. Assim, a consciência intertextual do público-leitor da obra apresenta diferentes graus, desde os leitores ingleses contemporâneos do autor, que teriam um conhecimento próximo dos textos-base – nomeadamente as *nursery rhymes* e os poemas didáticos e moralizantes de autores famosos à época e das cartilhas que, inclusivamente, as crianças conheceriam de cor, podendo portanto identificar a dinâmica paródica e toda a dimensão transgressiva e cómica dos textos recriados – passando pelo público inglês atual – para o qual é a própria reescrita desses textos “clássicos” nas obras de Carroll que integrou o capital literário – até, no outro extremo do espetro, ao público leitor estrangeiro, sobretudo o atual, para quem, à exceção dos académicos e dos curiosos, os intertextos modelares serão, em princípio, desconhecidos.

No início do século XX, em 1903, esta problemática era já aflorada por Florence Milner, que, num artigo que coligia alguns dos poemas nos quais Carroll baseara as suas versões, escreveu:

Fifty years ago the child world was made glad by the appearance of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*. It is a universal story and so belongs to all time. It has never gone out of fashion and never will as long as children love wonder-stories and grown-ups have young hearts.

But those who read the book when it was first published found in it a delight which the child of today misses. Fifty years ago certain poems appeared in every reader and were read over

and over again until the child was stupid indeed who did not unconsciously learn them by heart. Today. . . the old things have passed away.

All the poems in *Alice in Wonderland* are parodies upon these once familiar rhymes. Scattered lines of the poems cling to the minds of older people; they remember being once familiar with them; they recognise the metre and can sometimes repeat two or three opening lines, but the complete poem eludes them, and the author they probably never did know. The children of today do not know the verses at all, and as a parody ceases to be a parody without the original poem as a background, the trouble of gathering these originals seems worth while. (13-6)

É então quase inevitável que a maioria das traduções portuguesas, das mais antigas às mais atuais, não tenha a capacidade (e certamente também nem o objetivo, ou mesmo o interesse) de transmitir a dinâmica paródica destes textos, mesmo sendo ela responsável por grande parte dos efeitos humorísticos e transgressivos gerados pelo desajuste cômico das alusões de natureza intertextual que, numa leitura contemporânea do autor, incluiriam, por exemplo, um efeito de crítica ao moralismo vitoriano. São diferentes, portanto, os efeitos e os sentidos destes textos dependendo dos momentos históricos de leitura, que mobilizam diferentes referências textuais-culturais. Essa é, aliás, uma condição de qualquer reescrita ao produzir um novo texto para um novo público.

No entanto, subsistem em traduções portuguesas de *Alice* alguns ecos bem audíveis da paródia carrolliana e parece existir também por parte de alguns tradutores e tradutoras portuguesas a preocupação de assinalar, se não mesmo reproduzir, essa dinâmica, que é em si mesma uma dinâmica tradutiva.

De facto, têm sido ensaiadas formas diversas de lidar com o problema das intertextualidades na tradução dos textos de Lewis

Carroll aqui em estudo. Uma delas é a inclusão de notas de tradução como estratégia de explicação suplementar. Trata-se, é sabido, de uma opção difícil ou arriscada num texto de ficção que, em princípio, pretenderá até certo ponto manter a coleridgiana *suspension of disbelief*, mais relevante ainda quando se trata de literatura para crianças, em que nem sempre é benquista uma interrupção do efeito mágico da leitura.

As edições Relógio d'Água e Zero a Oito / Expresso, já referidas, seguem essa estratégia: em notas, finais na primeira e em colunas laterais na segunda – algumas das quais seguramente dirigidas a leitores adultos e a um universo de receção erudito e com interesses literários – a tradutora reconstitui as intertextualidades e explica de forma quase exaustiva a origem e o estatuto paródico de praticamente todos os poemas de ambas as obras de Carroll (já que estas edições juntam *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho*), optando ainda, em alguns casos, por fornecer dados biográficos dos respetivos autores e outros elementos de interesse, e ainda apresentando traduções suas de alguns excertos dos textos parodiados. No entanto, estas informações, sobretudo na edição Relógio d'Água, não interferem necessariamente numa leitura “infantil” (ou mais informal), uma vez que o formato de nota final as afasta do corpo do texto, ao contrário da edição Zero a Oito / Expresso, em que são mais conspícuas, uma vez que se localizam, apesar de marginalmente, na página a que se referem. Assim, situam num âmbito mais alargado o público potencial desta excelente tradução, que, de facto, pode ser lida muito eficazmente por um público adulto e como um texto para crianças.

O mesmo não ocorre numa outra também já referida versão portuguesa de *Alice's Adventures in Wonderland*, a de Carlos Grifo Babo, da Editorial Presença. Já verificámos como o tradutor explicita e justifica as suas estratégias no paratexto introdutório e interfere conspicuamente no texto. Consciente da intencionalidade lúdica

dos jogos de palavras e também das complexidades intertextuais de Carroll, Babo adota, a este respeito, uma estratégia igualmente reconstitutiva, chegando a identificar e a traduzir no próprio corpo do texto algumas amostras dos originais parodiados. Parece haver neste tradutor o objetivo de dar a ler ao público-leitor português de 1986 o mais possível aquilo a que o público-leitor contemporâneo do original teria acesso na sua leitura. Ou seja, colocando-se na posição do autor – ou, talvez melhor, na posição de autor – o tradutor português procura (numa resistência algo anacrónica?) devolver aos seus leitores as condições originais de leitura através de uma equivalência de efeito.

Um exemplo: no Capítulo V, “Advice from a Caterpillar”, depois de se queixar da sua constante mudança de tamanho e de não conseguir lembrar-se de algumas coisas como anteriormente (“. . . I’m not myself, you see” [1981: 66]), Alice explica à Lagarta que tentou recitar o poema “How doth the little busy bee” e que as palavras lhe saíram diferentes. É o próprio texto que assim introduz, num momento narrativo em que se fala de identidade, metamorfoses e mudanças, a questão da intertextualidade e da diferença – que é de facto também uma questão de “identidade” dos textos. Assim, o poema didático setecentista de Isaac Watts, “Against Idleness and Mischief”, claramente convocado através da citação do seu primeiro verso, surge parodiado no Capítulo II, “The Pool of Tears” como “How doth the little crocodile”, lamentando-se aí já Alice de não ter usado as palavras certas. No segmento de tradução correspondente a esse episódio, o tradutor português acrescenta ao texto, neste caso sem quaisquer sinais ou marcas explícitas de interferência, uma tradução das correspondentes duas estrofes de Isaac Watts precedida pelas seguintes palavras, também elas não constantes do original de Carroll: “Ao que parece, o vento do leque do Coelho Branco, com que Alice se abanou, baralhou-lhe as ideias. Na verdade, a poesia que ela pretendia recitar era assim: . . .” (2010: 26).

Ao traduzir, no já referido Capítulo V, o episódio da Lagarta, Babo volta a manipular ativamente o texto, embora desta feita cumprindo o que declarara na introdução, ou seja, integrando a explicação “na própria narrativa, em itálico e entre dois traços horizontais, como um aparte” (*idem*: 10). A situação é a seguinte: depois da tentativa de Alice de reproduzir – para testar a sua memória e, com ela, a sua identidade – o primeiro poema, que resulta num outro poema, a Lagarta sugere-lhe que recite agora “You are old, Father William”. O título coincide com parte do primeiro verso de “The Old Man’s Comforts And How He Gained Them”, de Robert Southey (1799), sendo, de facto, uma paródia deste que Carroll coloca na voz de Alice. No final, a Lagarta comenta: “That is not said right” e Alice acrescenta: “Not *quite* right, I’m afraid. . . some of the words have got altered”, confirmando finalmente a Lagarta: “It is wrong from beginning to end” (1981: 70-71). Mais uma vez o texto sugere a existência de uma matriz por detrás dos poemas, a qual estes não respeitam, configurando uma fuga à regra, instituindo uma diferença. A isto segue-se um silêncio de vários minutos. É este silêncio que o tradutor português utiliza para pôr em ação a sua estratégia, acrescentando ao texto de Carroll: “*Aproveitando estes minutos de silêncio entre Alice e a Lagarta, vamos ver como seria realmente a poesia que a pequena devia ter recitado e não conseguiu*”, palavras a que se segue a tradução portuguesa das duas primeiras estrofes do poema de Southey. Antes de voltar ao texto original, acrescenta, porém, o tradutor:

Bastam estas duas primeiras quadras, que aqui foram traduzidas quase à letra e sem preocupações com métrica ou rima, para se ver que Alice não consegue pôr as ideias em ordem, de maneira nenhuma. Mas, atenção, o período de silêncio está a terminar e. . . (58)



É quase inevitável comparar esta postura tradutiva de interferência no texto para recuperar as respectivas condições originais de leitura com uma outra opção que, apesar de igualmente manipuladora do texto, poderíamos situar num polo oposto: refiro-me à célebre tradução para português do Brasil de Monteiro Lobato, de 1931. Como explicam Flávia Westphalen e.a. (121), a tradução-adaptação de Lobato “distancia-se das demais. . . por preocupar-se sobremaneira em agregar ao texto elementos da cultura nacional brasileira em caráter didático e até mesmo doutrinário”, explicando que o tradutor “insere elementos da cultura nacional, criando um ambiente brasileiro, com uma *Alice brasileira* que recita poemas clássicos da nossa literatura. . .” (122), num intento claro de aproximar o texto da realidade do público de chegada, ao invés de tentar reconstituir o cenário de leitura original.

Três anos após a publicação do célebre manifesto antropófago modernista de Oswald de Andrade,<sup>6</sup> o tradutor brasileiro Monteiro Lobato explicita as diferenças contextuais e anuncia no prefácio a sua estratégia tradutiva assimilatória, a sua “deglutição” do original:

Hoje [“*Alice in Wonderland*”] aparece em português. Traduzir é sempre difícil. Traduzir uma obra como a de Lewis Carroll, mais que difícil, é difícilimo. Trata-se do sonho de uma menina travessa – sonho em inglês, de coisas inglesas, com as palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos. . . . As crianças brasileiras vão ler a história de Alice por artes de Narizinho. Tanto insistiu esta menina por vê-la em português. . . que não houve remédio, apesar de ser, como dissemos, uma obra intraduzível. (VIII-IX)

---

<sup>6</sup> Cf. Andrade, Oswald de, “Manifesto Antropófago” (1928).

Na tradução de Lobato, a solução do elemento intertextual que vimos analisando passa pela substituição sintética da referência aos poemas de Watts e Southey e das respectivas paródias carrollianas por uma paródia equivalente do poema de Gonçalves Dias, que é um símbolo do nacionalismo brasileiro: “Canção do Exílio” (1847). A sugestão do Bicho Cabeludo (a Lagarta) parte da confissão de Alice, que afirma não conseguir lembrar-se de muitas coisas, incluindo “[d]aquela poesia que começa assim, por exemplo: Minha terra tem palmadas. . .” (53). Ora, esta referência remete de imediato, com uma diferença, para o primeiro verso de “Canção do Exílio”, claramente identificável pelos leitores brasileiros da época.<sup>7</sup> A diferença é o “erro” da substituição do original “palmeiras” pelo termo “palmadas”, que traz também de imediato um efeito humorístico de *nonsense*. De seguida, o Bicho emenda: “Palmeiras. . . Minha terra tem palmeiras onde canta o. . . Acabel!”, sendo a resposta de Alice “Onde canta o crocodilo. . .”, o que dá lugar a mais um momento de *nonsense*, ecoando ainda a substituição de “bee” por “crocodile” do original de Carroll. Há ainda que notar que na versão de Monteiro Lobato não surge de facto uma tradução/paródia do poema, o qual, diferentemente do que acontece no original, é omitido. De qualquer forma, a adaptação da cena e das referências literárias transforma-se num ato de ocupação do espaço poético, uma substituição/devoração do “original” (e vemos como é difícil falar da existência de um original em Carroll) que usurpa a sua posição dominante.

Finalmente, regressamos ao princípio. Tendo começado por apontar as questões formais da materialidade dos textos poéticos como basilares na construção do prazer da leitura (essencial na literatura

---

<sup>7</sup> Transcreve-se a primeira estrofe de “Canção do exílio”: “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá”. É curioso verificar como a estrofe remete para uma diferença que toma a forma radical de duas “linguagens” diferentes, mesmo na simbologia do mundo natural das vozes dos pássaros.

infantil) e de sentido (como vimos, indissociável do *nonsense* nos textos de Carroll), gostaria ainda de referir que os aspetos sonoros dos poemas têm sido especialmente esquecidos ou negligenciados numa boa parte das traduções portuguesas. Padrões de som, rima e ritmo, tendem a ser entendidos como elementos secundários ou marginais naquilo que parece constituir, nalgumas versões portuguesas, uma “obsessão de sentido” incapacitante da leitura e da plena fruição do efeito global do texto. Diríamos, a este propósito que o famoso conselho da Duquesa “Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves” não deve ser tomado à letra pelos/as tradutores/as de Alice!<sup>8</sup>

Jean-Jacques Lecercle (2-3) defende que o *nonsense* enquanto género se estrutura com base numa contradição entre “over-structuring and destructuring, subversion and support”, ou seja, a sua condição é simultaneamente conservadora (a manutenção/hiperestruturação) e revolucionária (a subversão/deseestruturação). O aspeto conservador liga-se ao respeito por várias formas de autoridade, incluindo a do texto parodiado. Apesar de, segundo o filósofo, não constituir a característica mais evidente do género, a importância do elemento conservador torna-se clara a partir de uma análise atenta e pormenorizada dos textos em questão, verificando-se que esse elemento está intimamente articulado com o lado “revolucionário” do *nonsense* literário, que é o aspeto mais óbvio dos efeitos da intertextualidade paródica: a libertação jocosa das regras, a negação da autoridade. Ou seja, é nesta tensão entre a manutenção dos ecos do texto-matriz e a sua subversão que resulta o absurdo (o impróprio), o disparate (o que é diferente), o sem-sentido, que estimula afinal a necessidade de sentido exatamente por frustá-la.

---

<sup>8</sup> Note-se, por curiosidade, que esta frase da personagem constitui também uma paródia do provérbio contemporâneo de Carroll “Take care of the pence and the pounds will take care of themselves”.

Em Carroll, o poema “Father William” é um bom exemplo desta dinâmica. Trata-se de um texto de elaborada regularidade formal e de apurada gramaticalidade, que ecoa com perfeição a harmonia cuidadosamente estruturada da composição-base de Southey, enquanto lhe inverte transgressivamente o intento didático e moralista. Esse desajuste é obviamente um dos elementos que geram a comicidade do texto, no qual, de um incitamento à sensatez da disciplina física e moral na juventude enquanto garante de uma velhice equilibrada e feliz passamos à celebração insana de uma vida alheia às regras físicas e sociais do que é “apropriado”. Ambos os aspetos, a cômica inversão-subversão do sentido e a minuciosa atenção à estrutura formal, podem ser brevemente ilustrados através da transcrição e análise sucinta da primeira quadra dos dois textos, que tornam claro o complexo jogo de semelhanças e diferenças nos dois níveis acima referidos:

**The Old Man’s Comforts and How He Gained Them**

**(Robert Southey, 1799)**

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

**You are old, Father William**

**(Lewis Carroll, 1865)**

“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?”

O verso inicial de Carroll potencia de imediato o reconhecimento do estatuto paródico do poema através de um grau mínimo de diferença relativamente ao texto de Southey: apenas a última palavra, “cried”, é substituída, por “said”. O segundo verso do texto-matriz é parafraseado no poema de *Alice*, não havendo nele nenhum caso de repetição lexical. O *nonsense* situacional instala-se no terceiro verso, que altera por completo a informação do “original” parodiado. Finalmente, no quarto verso é retomado um paralelismo parcial, que tem como efeito sustentar funcionalmente a semelhança – solicita-se a Father William uma resposta à questão colocada, introduzindo a estrutura dialógica do(s) poema(s). Apesar disso, este mesmo verso marca o desajuste (nomeadamente, ao nível semântico, entre o comportamento e a idade) que é já anunciado pela introdução adversativa do verso anterior (“And yet”) e se manifesta, na nova perspetiva, a partir dos termos em que a pergunta é reformulada.

Em termos dos padrões de som, veja-se, por exemplo, como a métrica é escrupulosamente emulada, mantendo-se em Carroll o ritmo tetrâmetro anapéstico, e a rima final é não só preservada no seu formato cruzado como ainda “hiperestruturada” na paródia, em que se apresenta completa, segundo o esquema *abab*, que substitui o *abcb* do original. Note-se ainda como essa diferença, que, ironicamente, parece querer tornar o texto “derivativo” mais “perfeito” do que o “original”, se apoia exatamente no único elemento lexical alterado no primeiro verso, conforme verificámos.

Ora, um número significativo das diferentes versões portuguesas de “Father William” nas traduções de *Alice* escolhe uma limitadora estratégia de tradução literal dos “conteúdos” que inevitavelmente produz textos desequilibrados e de resultado sonoro pouco funcional e certamente nada aprazível.

A transcrição de dois exemplos é, por si só, suficiente para ilustrar esta afirmação:

“Já está tão velho, tio Guilherme”, disse o rapazola.

“E tem a cabeça toda branca,

E ainda pode andar de pernas para o ar!

Julga que, com essa idade, isso lhe faz bem?”<sup>9</sup>

“Estás velho, pai Guilherme”, disse o jovem,

“E o teu cabelo está a embranquecer

Mas andas sempre de cabeça para baixo...

Achas isso certo na tua idade?”<sup>(10)</sup>

Apesar de algumas das traduções, mais e menos recentes, se mostrarem bem mais atentas a estes aspetos dos textos, apresentando soluções muito criativas e eficazes, continuam a ser reeditadas (sobretudo no ano de 2010, decerto na peugada apressada do sucesso do filme de Tim Burton) algumas traduções portuguesas cuja qualidade poética não é, de todo, satisfatória.

Diria então que, apesar das excelentes exceções, Alice nem sempre tem rimado muito bem em português!

---

<sup>9</sup> Tradução de Maria de Meneses (2008) [Trad. 1943].

<sup>10</sup> Tradução de Maria Filomena Duarte/MFD (2010) [Trad. 1986].

## Obras citadas<sup>11</sup>

- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland/Through the Looking Glass* [1865/1872]. Harmondsworth: Puffin Books, 1981. Print.
- . *Alice no País das Maravilhas*. Trad. e adaptação de Monteiro Lobato [1931]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962. Print.
- . *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Maria de Meneses [1943 (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas*)]. Lisboa: Veja, 2008. Print.
- . *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Trad. José Vaz Pereira e Manuel João Gomes [1971]. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Afrodite, 1976. Print.
- . *Alice no País das Maravilhas*. Trad. José Vaz Pereira e Manuel João Gomes [1971]. Lisboa: QuidNovi, 2010. Print.
- . *Alice no País das Maravilhas: um livro para miúdos e graúdos*. Trad. Vera Azancot. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977. Print.
- . *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Trad. Carlos Grifo Babo [1986]. Lisboa: Editorial Presença, 2010. Print.
- . *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Lisboa: Maria Filomena Duarte/MFD [1986] Publicações D. Quixote 2000/Edições Nelson de Matos – Biblioteca Juvenil, 2010. Print.
- . *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Maria das Mercês e Maria Isabel de Mendonça Soares Pereira [1991]. Porto: Público Comunicação Social SA, 2004. Print.
- . *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. Print.
- . *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, Vols. 1 e 2 e *Alice do Outro Lado do Espelho*, Vols. 1 e 2. Trad. Margarida Vale de Gato [2000]. Lisboa: Zero a Oito/ Expresso, 2010. Print.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia* Ano I. I (maio de 1928). Print.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. Print.
- Laranjeira, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância* [1993]. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2003. Print.
- Lecercle, Jean-Jacques. *Philosophy on Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London, New York: Routledge, 1994. Print.
- Milner, Florence. “The Poems in *Alice in Wonderland*”. *The Bookman* XVIII (September 1903): 13-6. Print.
- Westphalen, Flávia *et al.* “Os tradutores de Alice e seus propósitos”. *Cadernos de Tradução* VIII (2001/2): 121-144. Print.

---

<sup>11</sup> As traduções de *Alice* são referidas por ordem decrescente da data da respetiva 1.ª publicação.