



Analice Schendel Kanto

**Um voo com Mary Poppins nas questões
da literatura infantojuvenil traduzida**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro
Março de 2016



Analice Schendel Kanto

**Um voo com Mary Poppins nas questões
da literatura infantojuvenil traduzida**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da
PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Paula Frota

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Alice Gonçalves Antunes

UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 31 de março de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Analice Schendel Kanto

Graduou-se em Letras com Habilitação em Tradução português/inglês na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 1991, tendo realizado cursos de tradução, versão e tradução automática em Georgetown University (Washington, DC, EUA) entre 1986 e 1987. É tradutora técnica e literária desde 1991, bem como tradutora pública e intérprete comercial juramentada desde 2011. É professora de inglês como segunda língua desde 2003, supervisora de professores, responsável pela confecção de planos de aula e autora de livros didáticos infantojuvenis. Seu interesse acadêmico volta-se para a tradução de literatura infantojuvenil e tradução juramentada.

Ficha Catalográfica

Kanto, Analice Schendel

Um voo com Mary Poppins nas questões da literatura infantojuvenil traduzida / Analice Schendel Kanto ; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2016.

144 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução de literatura infantojuvenil. 3. Estudos descritivos da tradução. 4. Normas tradutórias. 5. Estratégias tradutórias. 6. Mary Poppins. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Em memória do meu irmão, Paulo,
e de seus voos notáveis.

Agradecimentos

Ao meu marido e melhor amigo, João Luiz da Silva Magalhães, pela constante motivação e apoio durante o longo percurso.

Às minhas filhas, Carolina e Juliana Kanto Magalhães, pela troca de ideias e palavras de carinho.

Aos meus pais, Modestino Kanto Filho e Annita Schendel Kanto, pelo suporte incondicional a meus estudos.

À minha amiga, Célia Angélica Limani Boisson Moraes, pela paciência e incentivo contínuo.

À diretora do curso de idiomas Ann Arbor, Maria Beatriz Gouvêa Berto, pela compreensão e apoio.

À PUC-Rio e à CAPES pela viabilização deste trabalho por meio da isenção de taxas acadêmicas.

Aos meus professores de Mestrado e referências acadêmicas,

Marcia do Amaral Peixoto Martins,
Maria Paula Frota,
Paulo Henriques Britto e
Helena Franco Martins,

pelas importantes contribuições e palavras de apoio.

A meus colegas da PUC e do Ann Arbor pelas sugestões e estímulo.

E, principalmente, à minha orientadora, Marcia do Amaral Peixoto Martins, pelos comentários precisos e detalhados, discussões sobre o tema, dedicação contínua, compartilhamento do farto conhecimento, colocação de desafios e estímulo à persistência, elementos que aprimoraram meu trabalho.

Resumo

Kanto, Analice Schendel; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **Um voo com Mary Poppins nas questões da literatura infantojuvenil traduzida**. Rio de Janeiro, 2016, 144p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem por objetivo identificar e analisar questões pertinentes à tradução da literatura infantojuvenil no contexto sistêmico brasileiro com ênfase nas soluções encontradas pelos tradutores perante os desafios tradutórios enfrentados. Com base nos Estudos Descritivos da Tradução e nos pressupostos teóricos de Gideon Toury, André Lefevere e Lawrence Venuti, é feito um estudo de caso de duas traduções brasileiras do clássico infantojuvenil em inglês *Mary Poppins* de P. L. Travers, de 1934. O *corpus* envolve, além do texto fonte de Travers, as traduções de Donatello Grieco, de 1967 (Record), e de Joca Reiners Terron, de 2014 (Cosac Naify). Visando à análise macro e microestrutural, os seguintes elementos são investigados: capítulos e títulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; a linguagem (discurso informal e vocabulário); nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; situações pedagógica ou moralmente (in)corretas; a imagem da personagem Mary Poppins; e as ilustrações. A hipótese considerada é a de que os tradutores fazem escolhas e adotam estratégias tradutórias conforme as restrições impostas pelas normas de escrita da literatura infantojuvenil nos respectivos contextos históricos. A fim de entender as exigências e normas desse gênero literário, são analisadas também algumas características específicas da literatura infantojuvenil e de sua tradução: o público duplo formado por leitores infantojuvenis e adultos, bem como os efeitos dessa assimetria de poder; a filiação aos sistemas sociocultural, literário e educacional, assim como as restrições e normas tradutórias decorrentes desse contexto; e, por fim, a posição sistêmica periférica e a possível manipulação textual resultante desse posicionamento.

Palavras-chave

Tradução de literatura infantojuvenil; Estudos Descritivos da Tradução; normas tradutórias; estratégias tradutórias; *Mary Poppins*.

Abstract

Kanto, Analice Schendel; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor). **Flying with Mary Poppins over issues concerning the translation of children's literature**. Rio de Janeiro, 2016, 144p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of this thesis is to identify and analyze issues specifically related to the translation of children's literature within the Brazilian systemic context focusing on the solutions reached by translators when faced with certain translation difficulties. Based on the Descriptive Translation Studies and the theoretical assumptions of Gideon Toury, André Lefevere and Lawrence Venuti, a case study is conducted involving two Brazilian translations of the children's classic *Mary Poppins* written in English by P. L. Travers and published in 1934. In addition to Traver's source text, the corpus includes the translation into Brazilian Portuguese made by Donatello Grieco in 1967 (Record) and that of Joca Reiners Terron in 2014 (Cosac Naify). By means of a macro and microstructural analysis, the following items are investigated: chapters and titles; paragraphs, clauses and punctuation; language (informal discourse and vocabulary); proper names; sense of humor issues; gender situations; pedagogic and morally (in)correct aspects; the Mary Poppins character image; and illustrations. The hypothesis is that translators make choices and adopt strategies according to restrictions imposed by children's literary writing norms within historical contexts. In order to understand these requirements and norms, some of the characteristics of children's literature and of its translation are analyzed: the dual audience composed of children and adults, as well as the effects of this power asymmetry; the affiliation to sociocultural, literary and educational systems, as well as the resulting translation restrictions and norms; and, finally, the peripheral systemic position and the possible text manipulation deriving from this status.

Keywords

Translation of children's literature; Descriptive Translation Studies; translation norms; translation strategies; *Mary Poppins*.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	18
1.1 Os Estudos da Tradução	18
1.1.1 A teoria dos polissistemas	21
1.1.2 Os Estudos Descritivos da Tradução	23
1.1.2.1 O conceito de normas de Gideon Toury	25
1.1.2.2 O modelo descritivo de Lambert e van Gorp	27
1.1.2.3 Os conceitos de reescrita e manipulação de André Lefevere	28
1.1.3 Domesticação, estrangeirização e invisibilidade, segundo Venuti ..	30
1.2 A literatura infantojuvenil	31
1.2.1 A literatura infantojuvenil traduzida.....	39
1.3 A tradução das ilustrações	41
2. METODOLOGIA E APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	44
2.1 Metodologia de investigação e apresentação do <i>corpus</i>	44
2.2 Descrição dos principais elementos do <i>corpus</i>	47
2.2.1 O texto de partida em inglês de P. L. Travers	47
2.2.2 A edição de 1967 traduzida por Grieco	52
2.2.3 A edição de 2014 traduzida por Terron	54
2.2.4 Algumas palavras sobre a adaptação da Disney	57
3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	60
3.1 Capítulos	60
3.2 Parágrafos, períodos, orações e pontuação.....	63
3.3 A linguagem	71
3.3.1 Discurso informal.....	71
3.3.2 Vocabulário obsoleto ou desatualizado	73
3.3.3 Vocabulário desconhecido do público infantojuvenil	75
3.4 Nomes próprios	80
3.4.1 O nome próprio <i>Mary Poppins</i>	87
3.4.2 Nomes próprios descritivos nas traduções de Grieco e Terron	88

3.4.3 Nomes próprios específicos na tradução de Grieco	90
3.4.4 Nomes próprios específicos na tradução de Terron	96
3.5 O lúdico	99
3.6 Questões de gênero	101
3.7 O pedagógica e moralmente correto	103
3.8 A imagem da personagem Mary Poppins.....	107
3.9 As ilustrações	110
3.9.1 As ilustrações da edição de 1967.....	111
3.9.2 As ilustrações da edição de 2014.....	116
 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 123
 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 128
 ANEXO I: TABELA DE NOMES PRÓPRIOS	 132
 ANEXO II: TABELA DE NOTAS DE RODAPÉ	 139
 ANEXO III: TABELA DE ILUSTRAÇÕES EM TRAVERS E GRIECO	 141
 ANEXO IV: TABELA DE ILUSTRAÇÕES EM TERRON	 143

Lista de figuras

Figura 1: O mapa dos Estudos da Tradução.....	20
Figura 2: O posicionamento e filiação da LIJ dentro do polissistema	36
Figura 3: Capa e folhas de guarda e rosto da edição de <i>Mary Poppins</i> de 1962	47
Figura 4: Capa e folhas de guarda e rosto da edição de <i>Mary Poppins</i> de 1997	47
Figura 5: A capa da edição de 1967 traduzida por Grieco	53
Figura 6: Quarta capa da edição de 1967 traduzida por Grieco.....	54
Figura 7: A capa da edição de 2014 traduzida por Terron	56
Figura 8: Comparação entre elementos usados por Travers, Grieco e Terron.....	65
Figura 9: Total aproximado de nomes próprios específicos e descritivos (Travers).....	85
Figura 10: Estratégias tradutórias para os nomes próprios descritivos em Grieco.....	89
Figura 11: Estratégias tradutórias para os nomes próprios descritivos em Terron.....	90
Figura 12: Estratégias tradutórias dos nomes próprios específicos em Grieco.....	91
Figura 13: Estratégias tradutórias dos nomes próprios específicos em Terron.....	96
Figura 14: Ilustrações do chá com tio Peruca e a mulher dos passarinhos	112
Figura 15: Ilustrações contendo texto	113
Figura 16: Ilustrações que não estão em harmonia com o texto	114
Figura 17: Ilustrações de <i>Mary Poppins</i> feitas por Shepard	115
Figura 18: Ilustrações de <i>Mary Poppins</i> feitas por Fraga	118
Figura 19: Ilustrações do remédio, <i>Mary Poppins</i> e Bert e chá com sr. Peruca	119
Figura 20: Ilustrações de Papai Noel e dos desenhos de Bert na calçada.....	120
Figura 21: Ilustrações da Hamadríade, a cobra-real	120
Figura 22: As crianças Jane e Michael.....	121
Figura 23: Maia, a menina estrela das Plêiades.....	122

E foi assim que Mary Poppins apareceu no Número Dezesete da Alamêda das Cerejeiras, onde passaria a viver. E, no fundo, mesmo que, às vezes, alguém no Dezesete sentisse saudades dos dias mais tranquilos de Katie, a verdade é que todos se sentiam contentes com a chegada de Mary Poppins. O Senhor Banks, porque ela chegara sòzinha, sem perturbar o tráfego na alamêda (e êle, assim, não tivera que gratificar o Polícia). A Senhora Banks, porque podia dizer a tôdas as suas amigas que a nova babá era tão importante que não acreditava em referências. A Senhora Brill e Helena, porque podiam beber repetidas xícaras de chá na cozinha e já não precisavam cuidar do jantar no quarto de brinquedos. Robertson Ay, porque Mary Poppins só possuía um par de sapatos — que ela mesma engraxava.

Só que ninguém sabia o que Mary Poppins pensava de tudo isso — porque Mary Poppins nunca o disse a ninguém...

INTRODUÇÃO

Inúmeras obras literárias chegam às crianças e aos jovens na forma de traduções. Quem não se lembra dos contos de fadas, das *Viagens de Gulliver*, das peripécias d’*Os três mosqueteiros*, de *Alice no País das Maravilhas*, da magia de *Harry Potter* e, por que não, da babá voadora *Mary Poppins*? E a lista de obras traduzidas, provenientes dos mais variados idiomas, não acaba mais. No mundo globalizado contemporâneo, cada vez mais a interface entre culturas é feita por meio da tradução (Tymoczko, 1999, p. 17), embora nem sempre nos demos conta disso. No Brasil, “em 2001, cerca de 19% dos livros publicados para jovens e crianças” eram traduções, segundo dados da Seção Brasileira da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, FNLIJ (Azenha, 2005, p. 374). E, a julgar pela grande popularidade dos livros infantojuvenis em feiras como as bienais do livro e nos salões da FNLIJ, a tendência é que esse número tenha aumentado de 2001 até a presente data.

Contudo, apesar da presença marcante de livros traduzidos no mercado, investigações acadêmicas voltadas para a tradução da literatura infantojuvenil (doravante LIJ) eram, até pouco tempo, relativamente escassas no contexto mundial e nacional. Não obstante, houve uma evolução significativa das pesquisas nessa área ao longo das últimas quatro décadas (de 1980 a 2010), conforme pode ser observado no breve histórico a seguir.

Em 1986, o educador e estudioso sueco Göte Klingberg cita cinco áreas da tradução de LIJ que carecem de estudos imediatos e detalhados, incluindo, entre elas, as práticas e os problemas tradutórios (Klingberg apud Fernandes, 2013, p. 40), objeto de estudo desta dissertação. Tais questões são novamente vistas como ainda pouco investigadas por Eithne O’Connell no seu texto publicado inicialmente em 1999 e reimpresso em 2006 (O’Connell, [1999]2006, p. 15). Zohar Shavit, em 2003, demonstra certa insatisfação com a falta de legitimação e a imagem de inferioridade das pesquisas realizadas sobre tradução de LIJ dentro do campo acadêmico (Shavit, 2003, p. 32). Em 2005, João Azenha afirma que a tradução de LIJ “ainda é relativamente pouco explorada e desenvolvida como tema específico pelos Estudos da Tradução no Brasil e no cenário internacional” (Azenha, 2005, p. 368), embora complementa, em nota de rodapé, que “referências às dificuldades

oriundas desse tipo de tradução já foram tratadas esporadicamente por vários autores” (ibid, p. 368). Já em 2011, Gillian Lathey observa, em seu verbete para a obra de referência *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, que há um aumento mundial no interesse pelo estudo da LIJ traduzida (Lathey, 2011). Em 2013, dessa vez na obra de referência *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Emer O’Sullivan confirma a existência de grande número de acadêmicos voltados para a investigação de diversos aspectos da LIJ traduzida ao redor do mundo (O’Sullivan, 2013, p. 456). E, em 2016, Eliane Debus e Marie-Hélène Torres reafirmam que os estudos voltados para esse gênero literário estão tomando impulso dentro do contexto dos Estudos da Tradução (Debus & Torres, 2016, p. 10). Tal fato pode ser comprovado no Brasil pela presença crescente de trabalhos sobre o tema em eventos acadêmicos nacionais, como a I Jornada de Tradução e Adaptação (I JOTA)¹, e em periódicos científicos brasileiros prestigiados, como os Cadernos da USP (2011)² e da UFSC (2016)³.

É, portanto, uma surpresa positiva descobrir que uma área de intensa atividade tradutória com vasto campo de pesquisa, que antes era relegada a um plano secundário dentro dos Estudos da Tradução (Shavit, 2006, p. 26; O’Connell, 2006, p. 15), está sendo considerada como disciplina em fase de consolidação (Azenha, 2005, p. 368). Sem dúvida, é possível afirmar que o campo está caminhando para a sedimentação e expansão, muito embora ainda não se possa ser tão otimista quanto as autoras Debus e Torres, para quem a tradução de LIJ já é uma “área consolidada” (Debus & Torres, 2016, p. 10). Queiroga e Fernandes resumem bem a situação contemporânea ao afirmarem que a área de LIJ traduzida está vivendo um interesse que, se não for crescente, é pelo menos constante por parte da comunidade acadêmica (Queiroga & Fernandes, 2016, p. 64).

O lado negativo é que, a despeito de o interesse acadêmico pela LIJ traduzida ter aumentado de forma significativa no cenário mundial e brasileiro, a própria atividade de tradução de livros para crianças e jovens ainda é vista — pela sociedade, bem como pelos próprios tradutores e editores — como atividade menor, secundária e fácil, a ser executada por tradutores medianos enquanto aguardam a

¹ A I JOTA, realizada em 12 e 13 de novembro de 2015, foi organizada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (TRADUSP) da FFLCH/USP e CITRAT. Esse evento contou com pelo menos quatro comunicações e uma mesa-redonda sobre LIJ.

² *Cadernos de Literatura em Tradução*, Especial Infantil, USP: 2011, n. 12.

³ *Cadernos de Tradução*, UFSC: 2016, n. 1.

vinda de trabalhos mais sérios. Assim, parece que as conquistas dessas últimas quatro décadas ficaram restritas ao ambiente acadêmico (Azenha, 2008, p. 108). O motivo da desvalorização da LIJ traduzida aponta, em grande medida, para a concepção de infância e adolescência, bem como da própria LIJ (Shavit, 1986, p. ix). Em outras palavras, as crianças e jovens são considerados culturalmente no Ocidente como uma minoria imatura e inexperiente (Puurtinen, 1995, p. 17; Hunt, 2010, p. 27), hierarquicamente inferiores aos adultos na sociedade. Os assuntos tratados nesse gênero literário são tidos como simples e de natureza “imitativa”, supostamente repetindo-se em termos de estrutura, personagens e linguagem (O’Connell, 2006, p. 19). E, por fim, a LIJ e sua tradução são relegadas a uma posição periférica, de baixo *status* e qualidade menor.

Nesse contexto, esta dissertação surge do meu interesse pessoal e profissional de entender melhor o universo da tradução de LIJ e, principalmente, as práticas tradutórias que a tornam, na verdade, uma atividade extremamente complexa. Assim sendo, o objetivo desta dissertação é identificar e analisar algumas das questões e dificuldades enfrentadas pelos tradutores dentro do contexto sistêmico brasileiro da LIJ traduzida, considerando que essa literatura está sujeita a normas de escrita que diferem da literatura para adultos. A partir dessa análise, será possível depreender algumas das estratégias tradutórias utilizadas para enfrentar as situações e suas possíveis consequências para o leitor e a cultura meta. Para tanto, será necessário analisar as características específicas da LIJ e de sua tradução, a saber: o público duplo formado por leitores infantojuvenis e adultos, bem como os efeitos dessa assimetria de poder; a filiação aos sistemas sociocultural, literário e educacional, assim como as restrições e normas tradutórias decorrentes dessa configuração; e, por fim, a posição sistêmica periférica e a possível manipulação textual resultante desse posicionamento.

Visando reduzir o escopo de investigação dentro da LIJ traduzida, esta dissertação se concentra no estudo de caso de duas traduções brasileiras de épocas distintas do clássico em inglês *Mary Poppins* de P. L. Travers, publicado inicialmente em 1934, na Inglaterra. Além do livro de Travers, o *corpus* envolve a primeira tradução brasileira feita por Donatello Grieco em 1967 (Record) e a tradução de Joca Reiners Terron, de 2014 (Cosac Naify). A hipótese é a de que os tradutores fizeram escolhas e adotaram estratégias tradutórias conforme as restrições impostas pelas normas de escrita da LIJ em seus respectivos contextos históricos.

Uma breve observação será feita também em relação ao filme homônimo da Disney de 1964, pois a forte imagem da personagem título criada a partir desse filme acrescenta complicações interessantes à análise das traduções.

Algumas das perguntas de pesquisa que nortearam os objetivos específicos tratados ao longo do trabalho são: Quais foram as limitações de escrita impostas pelas intenções didáticas e morais dos adultos? Houve modificação de situações e vocabulário considerados tabu para atender às normas do contexto de chegada? De que forma as ideias preconcebidas dos adultos sobre o que as crianças e jovens valorizam e conseguem entender afetaram as traduções? Houve simplificação de estruturas, facilitação de interpretação ou explicitação de ideias, visando à compreensão do leitor mirim brasileiro? De que modo o adulto, enquanto tradutor, tentou sentimentalizar, esconder, amansar ou tornar mais bonitos os fatos para os nossos leitores infantojuvenis? Como a imagem da personagem Mary Poppins do filme dos Estúdios da Disney influenciou os tradutores? Como as ilustrações dialogam com o texto traduzido? Qual é a visibilidade do tradutor e como isso afeta suas decisões tradutórias? Por fim, quais foram as estratégias tradutórias empregadas para lidar com todas essas questões próprias da LIJ traduzida?

Como suporte teórico de representação, parto da visão polissistêmica de Itamar Even-Zohar (2005, p. 1-11), concebendo a LIJ como um sistema periférico dentro dos sistemas literário e educacional, que por sua vez estão inseridos em um sistema sociocultural mais amplo. Essa caracterização sistêmica é imprescindível para este estudo porque permite analisar a LIJ dentro do seu contexto de chegada tendo em vista seu posicionamento e sua filiação no polissistema sociocultural brasileiro, atribuir-lhe valor como disciplina acadêmica e, ainda, vislumbrar os efeitos desse contexto sobre o comportamento dos tradutores (Shavit, 2006, p. 25-26; Puurtinen, 1995, p. 54).

Outro eixo de apoio teórico essencial desta dissertação são os Estudos Descritivos da Tradução (Descriptive Translation Studies, doravante DTS), conforme formulados por Gideon Toury (1995) e complementados por Jeremy Munday (2005) e Theo Hermans (1995; 1999). Além de enfocarem o texto meta, os DTS são essenciais nesta análise devido à sua tentativa de imparcialidade no estudo das traduções, não buscando avaliar uma suposta equivalência com o texto de partida, mas analisar o texto traduzido no seu contexto de chegada *vis à vis* as normas tradutórias vigentes nesse contexto. Os DTS também vislumbram um estudo diacrô-

nico das traduções, permitindo que se acompanhe como as normas se alteram ao longo dos anos e que se explique um dos motivos pelos quais as traduções são, com frequência, atualizadas ou refeitas.

A metodologia de investigação adotada no estudo de caso proposto é o modelo prático para descrição de traduções elaborado por Lambert & van Gorp (2011), baseado na teoria dos polissistemas e nos DTS descritos anteriormente. Visando à análise dos textos de maneira macro e microestrutural e levantar possíveis desafios tradutórios, os seguintes elementos foram investigados: capítulos e seus títulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; a linguagem empregada (discurso informal e vocabulário); nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; situações pedagógica ou moralmente (in)corretas; a imagem da personagem Mary Poppins; e as ilustrações. Informações complementares também foram obtidas de capas, folhas de rosto e de guarda, posfácio, notas de rodapé, vídeos e entrevistas.

Em complementação, esta investigação também se baseia nos conceitos de reescrita e manipulação de André Lefevere (2007), bem como nos conceitos de domesticação, estrangeirização e invisibilidade de Lawrence Venuti (2008). A fim de esclarecer questões relacionadas à LIJ, o suporte teórico vem de Cecília Meireles (1979), Ana Maria Machado (2002), Peter Hunt (2010), Nelly Novaes Coelho (2000) e Laura Sandroni (2011). Já sobre LIJ traduzida, os principais pressupostos provêm de Gillian Lathey (2006; 2010; 2011), João Azenha (2005; 2008), Eithne O'Connell (2006), Zohar Shavit (1986; 2003; 2006), Tiina Puurtinen (1995), Emer O'Sullivan (2006; 2013), Göte Klingberg (2008) e Lincoln Fernandes (2013).

Para dar conta do objetivo ora proposto, a dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo descreve os pressupostos teóricos, incluindo alguns dos principais conceitos dos Estudos da Tradução, a teoria dos polissistemas, os DTS, as normas tradutórias, o modelo descritivo de Lambert e van Gorp, além das noções de reescrita, manipulação, domesticação, estrangeirização, invisibilidade, LIJ e LIJ traduzida. Também há algumas observações sobre a tradução das ilustrações. O segundo capítulo descreve a metodologia de investigação adotada, bem como apresenta o *corpus*, fornecendo informações detalhadas do material investigado e alguns comentários sobre a adaptação cinematográfica da Disney. O terceiro capítulo faz uma análise das traduções pesquisadas, relatando as questões e dificuldades tradutórias encontradas, fornecendo os dados colhidos,

bem como as restrições e normas de escrita levantadas. Por fim, o capítulo quatro contém as considerações finais da presente dissertação, bem como alguns desafios a serem considerados futuramente.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Os Estudos da Tradução

A disciplina conhecida hoje como Estudos da Tradução foi proposta pelo estudioso James S. Holmes (1924-1986) por meio do texto intitulado “The Name and Nature of Translation Studies”, apresentado por ele em um congresso de Linguística Aplicada em Copenhague, em 1972. Naquele momento, Holmes lançava as bases da disciplina, propondo seu nome e formulando seu programa inicial. Holmes estava muito interessado em garantir à Tradução um lugar de prestígio em meio às demais áreas de estudo, bem como lhe assegurar um posto independente da Linguística e da Teoria Literária. De acordo com Mary Snell-Hornby (2006, p. 40), Holmes era cidadão norte-americano, mas havia morado na Holanda durante muito tempo, o que lhe permitia participar de duas culturas e falar duas línguas fluentemente. Era poeta e tradutor reconhecido de poesia, assim como estudioso de teoria e história da tradução, o que lhe dava as credenciais para discutir o assunto. Outro ponto extremamente positivo da personalidade de Holmes é que ele soube divulgar seu trabalho a diversas pessoas (por meio de congressos e periódicos), montar uma rede de comunicação entre estudiosos de diversas partes do mundo e trabalhar em colaboração com seus pares.

Até os anos 1960, o mundo dos estudos linguísticos tinha limites rígidos, cujos reflexos continuaram no contexto da Guerra Fria e da Cortina de Ferro (Snell-Hornby, 2006, p. 41). A tradução não literária estava inserida na Linguística Aplicada, e a tradução literária era um ramo da Literatura Comparada. Nenhum dos dois tipos de tradução constituía um campo de estudo independente. No entanto, Holmes transitava em dois mundos diferentes, tanto acadêmica quanto geograficamente, o que lhe permitiu aproximá-los. É nesse cenário que “The Name and Nature of Translation Studies” foi apresentado ao público.

No início do seu texto, Holmes descreve o nascimento de uma nova disciplina da seguinte forma: quando há um novo problema no mundo acadêmico, ele é então estudado por pesquisadores de áreas afins, munidos dos paradigmas e modelos existentes nas respectivas áreas; assim ou o problema é anexado a um ramo de estudo existente ou há a necessidade de criação de uma nova disciplina, que exige novos paradigmas e modelos já que os métodos antigos não foram suficientes para

solucionar a questão. Holmes acreditava que a tradução estava inserida nessa segunda hipótese (Holmes, 2000, p. 172-173).

Com o objetivo de promover o surgimento do que chamou de “utopia disciplinar” (termo emprestado de W. O. Hagstrom), Holmes passa então a descrever as dificuldades ou impedimentos à sua criação (Holmes, 2000, p. 173). Um desses impedimentos era a falta de canais de comunicação adequados à disseminação das ideias e trabalhos realizados no campo de tradução, já que a divulgação era feita em diversos periódicos de inúmeras disciplinas diferentes. Holmes sugeriu que a criação de publicações específicas de tradução agregaria o material produzido, facilitando o seu acesso.

Não obstante, Holmes preferiu dar enfoque a outros dois impedimentos. O primeiro deles seria o nome dado ao campo de estudo, que ora era chamado de “arte”, “ofício” ou “princípios” da tradução, ora recebia sufixos gerando neologismos como “tradutologia” e ora recebia o nome de “ciência da tradução”, que remetia às ciências exatas ou naturais (Holmes, 2000, p. 174-175). Havia também a possibilidade de se usar o termo “Teoria da Tradução”, que, segundo Holmes, era inadequado, pois não abarcava todo o conjunto de trabalhos realizados fora do escopo da teoria propriamente dita. Assim, na busca de um termo preciso para designar a disciplina, Holmes chegou à expressão “Estudos da Tradução”, que é amplamente usada hoje em dia. Cabe ressaltar que, segundo Holmes, os Estudos da Tradução incluíam apenas a tradução escrita, deixando os Estudos da Interpretação como uma disciplina separada.

Segundo Holmes, outro impedimento à criação de uma disciplina de tradução e de relevância ainda maior do que as dificuldades anteriores era a falta de consenso quanto ao escopo e estrutura dessa área de estudo (Holmes, 2000, p. 175). Havia grande confusão em relação ao que constituía o campo dos Estudos da Tradução. Holmes forneceu então um plano estrutural da área, que foi elaborado em formato de “mapa” por Gideon Toury (Malmkjær, 2013, p. 32), conforme a seguir:

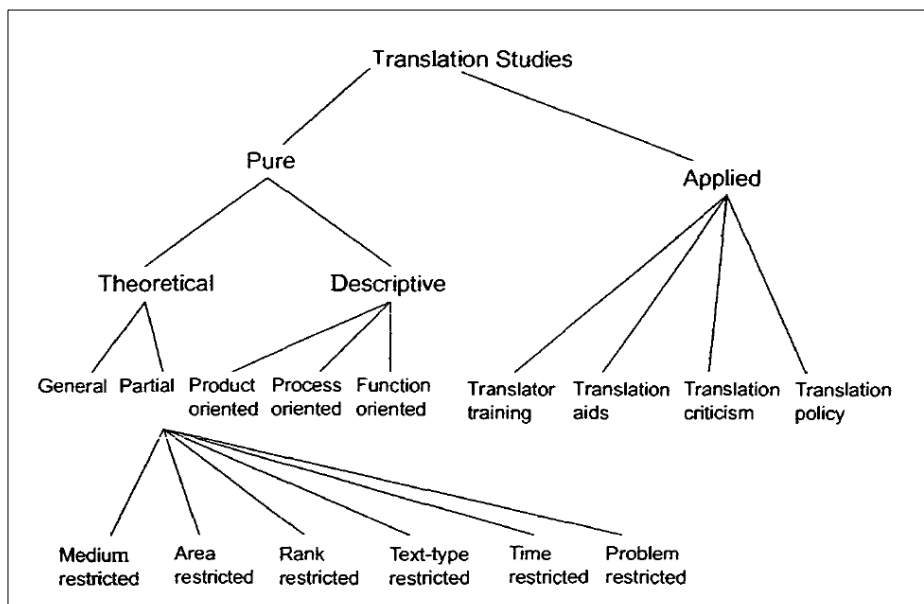


Figura 1: O mapa dos Estudos da Tradução

Holmes dividiu os Estudos da Tradução em três categorias básicas: Estudos Teóricos, Descritivos e Aplicados. Contudo, as categorias não eram consideradas estanques, havendo comunicação entre as divisões, uma fornecendo material para a outra.

Os Estudos Teóricos e os Estudos Descritivos da Tradução eram considerados “puros”, pois tinham pouca aplicação prática fora de seu domínio (Holmes, 2000, p. 176). Os Estudos Descritivos da Tradução foram divididos em: orientados para o produto (descrição de traduções existentes), orientados para a função (descrição da função das traduções no contexto meta) e orientados para o processo (descrição dos processos mentais dos tradutores). Os resultados das pesquisas realizadas no campo dos Estudos Descritivos da Tradução eram então usados para alimentar os Estudos Teóricos a fim de promover uma teoria geral da tradução ou teorias parciais da tradução (Holmes, 2000, p. 178). As teorias parciais eram, por sua vez, agrupadas conforme as seguintes subdivisões: meio, área, nível, tipo de texto, época e problema. Cabe lembrar que Holmes insistiu em dizer que tais subdivisões também não eram estanques e podiam ser combinadas entre si.

Os Estudos Aplicados da Tradução envolviam: (1) formação de tradutores (métodos de ensino, técnicas de avaliação e elaboração de currículos), (2) ferramentas de tradução (gramáticas, dicionários e recursos via computador), (3) crítica de tradução (avaliação de traduções) e (4) políticas de tradução (definição do papel da tradução e do tradutor na sociedade).

Assim, embora a tradução seja uma prática muito antiga, a disciplina chamada Estudos da Tradução é relativamente recente. Holmes teve um papel essencial no delineamento desse campo de estudo, bem como na explicitação de todo o seu potencial e riqueza (Munday, 2005, p. 13). Outro mérito de Holmes foi ter agregado mundos separados da Linguística e Literatura, reunindo estudiosos de mundos física e ideologicamente díspares. Seus trabalhos e ideias podem parecer óbvios atualmente, mas na sua época eram progressistas e revolucionários, como pode ser visto na substituição do termo “equivalência” por “rede de correspondências ou combinações”, ao encorajar os estudiosos a pensarem em termos do texto como um todo e não em termos das frases isoladas, bem como ao lançar uma “sociologia da tradução” que mostra os aspectos comunicativos do texto e como o texto traduzido funciona na comunidade meta, antecipando assim diversos outros desdobramentos dos Estudos Tradução.

Se os anos 1970 viram a formação dos Estudos da Tradução como disciplina independente a partir do trabalho seminal de Holmes, os anos 1980 presenciaram sua consolidação, e a década de 1990 foi responsável por sua expansão como campo de investigação no mundo todo. O interesse nos Estudos da Tradução nunca foi tão intenso como a partir dos anos 2000 (Bassnett, 2002, p. 1). Em contrapartida, estudos sobre a tradução de LIJ ainda estavam engatinhando no universo acadêmico mundial na década de 1980. Esses estudos ganharam novo impulso de 1990 a 2000 e se encontram em consolidação nos anos 2010, conforme visto na Introdução deste trabalho. Esta dissertação se propõe a contribuir para a expansão e o preenchimento de lacunas ainda existentes nos estudos da tradução de LIJ no Brasil. Assim, a análise descritivista se volta, segundo o mapa de Holmes, para o produto (as traduções do livro *Mary Poppins*), tendo como subtemas a análise da função e do processo de tradução para crianças e jovens no contexto de chegada (o sistema brasileiro de LIJ traduzida).

1.1.1 A teoria dos polissistemas

A teoria dos polissistemas foi concebida na década de 1970 pelo estudioso israelense Itamar Even-Zohar (1939-) com base na noção de sistemas desenvolvida pelos Formalistas russos Jurij Tynjanov, Roman Jakobson e Boris Ejkenbaum. Inicialmente, a teoria serviu de modelo para explicar, descrever e analisar os sistemas literários em geral, mas foi usada por Even-Zohar especificamente

para estudar a literatura traduzida, trazendo contribuições significativas para o campo dos Estudos da Tradução (Baker, 1998, p. 176).

A teoria propõe que fenômenos sociossemióticos, como a língua(gem), literatura e cultura, sejam vistos como polissistemas, ou seja, como um conglomerado de diversos sistemas inter-relacionados e interdependentes que se interceptam e se sobrepõem parcialmente, formando um todo estruturado, aberto e heterogêneo (Even-Zohar, 2005, p. 3). Os sistemas são estratificados e hierarquizados de acordo com as normas culturais, entendidas como as crenças ou valores do grupo dominante de uma sociedade em um determinado momento. O estudo destas normas é essencial nessa abordagem porque são elas que determinam as formas tradicionalmente consideradas “canônicas” (ou seja, aquelas que mais se aproximam do pensamento institucionalizado, oficial ou conservador de uma determinada época) e que ocupam o centro do polissistema (ibid, p. 5-6).

Se as formas canônicas ocupam o centro do sistema, as formas não canônicas se dispõem na periferia. Os elementos da periferia lutam para alcançar o centro, e os do centro se esforçam para permanecer no lugar. A existência de contínua tensão entre os elementos do polissistema é essencial, pois garante não só a modificação sistêmica, mas também a sua própria subsistência ao longo do tempo. Assim, há vários movimentos de força centrípeta e centrífuga que fazem com que os elementos do sistema se reacomodem, mudando do centro para a periferia e vice-versa.

Segundo essa abordagem, como todos os elementos dos sistemas são conectados, todos são funcionalmente importantes e dignos de estudo, mesmo os que, em determinado momento, ocupam uma posição de periferia ou menor prestígio. Dessa forma, essa visão permite que elementos antes negligenciados ou rejeitados sejam integrados ao sistema e, conseqüentemente, considerados objetos de análise válidos. Portanto, o fato de o canônico ser tradicionalmente mais estudado do que o não canônico não exclui as forças secundárias nem as torna menos importantes no sistema como um todo.

Além disso, adotar a teoria dos polissistemas traz uma visão inovadora voltada para o texto traduzido, para o comportamento tradutório em função do papel da tradução no contexto de chegada e para a interação entre os sistemas envolvidos. Essa abordagem deixa em segundo plano a discussão sobre a equivalência estrita entre textos fonte e meta, bem como o caráter essencialmente prescritivo de

visões anteriores (Bassnett, 2002, p.7). Não se pode esquecer que, até meados do século XIX, a leitura de uma obra em tradução só estava completa com a leitura do original correspondente (Hermans, 1999, p. 41). Assim, a teoria dos polissistemas deu outra perspectiva aos Estudos da Tradução, abrindo o horizonte do pesquisador a novos campos de investigação. Essa abordagem fez com que a literatura traduzida fosse estudada, prioritariamente, em relação ao seu sistema de chegada, permitindo a análise das opções tradutórias com base nas condições impostas pelas normas prevalentes nesse ambiente (Bassnett, 2002, p.7). Além disso, a teoria dos polissistemas propiciou o surgimento dos Estudos Descritivos da Tradução a partir dos estudos de caso realizados para descrever e, em seguida, analisar as soluções tradutórias que resultam da observação das normas vigentes no contexto sistêmico meta.

Voltando o foco para esta dissertação, vemos que, em geral, a LIJ ocupa uma posição periférica no sistema literário de uma determinada sociedade, permanecendo não canônica e culturalmente marginalizada (O'Connell, 2006, p. 18). Essa condição secundária é responsável pelo reduzido prestígio do gênero na sociedade em geral, além de influenciar de forma significativa as práticas de tradução adotadas (Shavit, 2006, p. 25). Os motivos desse *status* periférico são vários, foram citados brevemente na Introdução e serão analisados em detalhes na seção 1.2 sobre LIJ.

Empregar a teoria dos polissistemas de Even-Zohar nesta dissertação permite não só ver a LIJ como objeto de estudo válido, independentemente do lugar sistêmico que ocupa, mas também como elemento essencial para a compreensão do sistema sociocultural como um todo na medida em que os sistemas não são mais vistos em isolamento, mas sim como uma rede de elementos inter-relacionados. Assim, dentro da perspectiva proposta, a LIJ pertenceria a, pelo menos, três sistemas: o literário, o educacional e o sociocultural. O diagrama apresentado na seção 1.2, figura 2, permite visualizar o polissistema que envolve a LIJ e seu posicionamento periférico, conforme descrito nesta subseção.

1.1.2 Os Estudos Descritivos da Tradução

Os Estudos Descritivos da Tradução (DTS, sigla em inglês) nasceram a partir do novo paradigma descritivo e sistêmico que surgiu no campo dos Estudos da Tradução na década de 1970 (Hermans, 1999, p. 31). Essa nova forma de pensar a

tradução teve suas raízes no “mapa” dos Estudos da Tradução formulado por James Holmes, na teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, bem como nas investigações, reuniões e conferências promovidas por grupos de estudiosos sobre o tema em vários lugares do mundo (ibid, p. 8).

A palavra “descritivos” é a chave da abordagem dos DTS, que, ao rejeitar o modelo prescritivo ou normativo, faz um estudo de como as traduções *são* (Hermans, 1999, p. 35), em oposição ao que *deveriam ser*. Os DTS não estão voltados para a formulação de regras ou diretrizes sobre a “boa” prática tradutória, nem para o desenvolvimento de instrumentos para a formação do tradutor (ibid, p. 7). Os DTS buscam descrever os fenômenos tradutórios em termos da sua ocorrência, natureza, impacto e relevância histórica, contextualizando-os dentro dos sistemas complexos e dinâmicos nos quais estão inseridos (ibid, p. 32 e 36). Devido ao enfoque nos aspectos observáveis da tradução, os DTS são chamados de estudos “empíricos”. Na análise dos DTS, incluem-se como objeto de estudo não somente as traduções, mas declarações, avaliações e pronunciamentos sobre tradução feitos por tradutores, professores e críticos (ibid, p. 35), contemplando uma visão sistêmica mais ampla do fenômeno.

Outro ponto essencial dos DTS é a adoção de uma perspectiva funcional da tradução, que leva em conta as funções visadas pelo texto traduzido e seus fatores condicionantes. Assim, o contexto de recepção recebe prioridade porque toda tradução é realizada com o objetivo de preencher uma determinada função no sistema receptor – e é essa percepção que vai definir como será o produto final e as estratégias adotadas no processo. O termo “função” é usado no sentido semiótico de “valor”, obtido por meio das relações que mantém com os demais elementos do sistema. Ao localizar o ponto de observação no contexto de chegada e não no de partida, o tradutor entra no foco de estudo, ganhando visibilidade, significância e legitimidade. Esse pensamento justifica o estudo da tradução como uma forma de reescrita, conforme afirma André Lefevere (2007, p. 21), a partir do momento em que o texto traduzido é visto como independente e não mais como mera reprodução de um original. Tal perspectiva permite estudar como a tradução é usada para atender a determinados objetivos, pois, conforme já mencionado, as traduções são feitas visando ocupar um lugar específico na cultura receptora.

Embora privilegie o contexto de chegada, os DTS, segundo Hermans (1999, p. 40), não podem deixar de estudar o contexto de partida também. Isso porque

toda tradução envolve uma reinterpretação do texto de partida com base nos valores prevalentes no sistema alvo. Atuando de forma a restringir as escolhas dos tradutores, esses valores estão presentes nas normas tradutórias descritas na próxima subseção.

1.1.2.1 O conceito de normas de Gideon Toury

O conceito de normas tradutórias foi usado por Gideon Toury para definir regularidades de comportamento ao traduzir ou, em outras palavras, práticas tradutórias frequentes, que revelam as regras socioculturais compartilhadas por determinada comunidade em certa época (Toury, 1995, p. 55). Não existindo no vácuo, mas sim em uma rede de relações em um eixo temporal, toda tradução está sujeita a restrições sociais, que regem o trabalho do tradutor, quer ele esteja ou não consciente da sua existência, e que variam de tempos em tempos. Assim, em determinada época, há normas mais fortes, absolutas e objetivas, bem como outras mais fracas, idiossincráticas e subjetivas (ibid, p. 54). Há também a possibilidade de se adotar um comportamento desviante, o que não invalida a existência das normas, nem exime o tradutor de arcar com as consequências de um ato transgressor ou inovador.

Dessa forma, o que é apenas um comportamento preferencial em um dado sistema pode ganhar força coerciva dentro de outro sistema (Toury, 1995, p. 54). Por exemplo, o uso de palavrões pode ser aceito pelas normas de comportamento na literatura adulta em geral, mas não ser aceito no sistema de LIJ. Ou a abordagem de temas como morte ou sexo pode não ser aceita na LIJ de determinada época, mas vir a ser aceita em outro momento histórico. Pode-se concluir, portanto, que os tradutores adotam estratégias diferentes em contextos sistêmicos e/ou temporais distintos, gerando, por sua vez, produtos diferenciados. As normas servem, assim, como ferramentas de análise do comportamento tradutório dentro do paradigma descritivo adotado nesta dissertação. Essa perspectiva favorece o estudo da evolução do pensamento sobre tradução, revelando os valores e crenças de uma sociedade ao longo do tempo e, portanto, beneficiando os estudos da tradução como fenômeno histórico e cultural (Hermans, 1995, p. 216). Nesse sentido, a tradução surge como um excelente meio de se analisar as normas de escrita para a criança, funcionando até melhor do que o estudo de originais porque permite ex-

por as limitações impostas no contexto de chegada (Shavit, 1986, p. 112), facilitando a percepção das diferenças culturais (Tymoczko, 1999, p. 17).

Como a tradução envolve, no mínimo, dois idiomas e duas tradições culturais, há pelo menos dois conjuntos de normas envolvidos (das culturas de partida e de chegada) e duas tendências tradutórias possíveis: “adequação”, que busca seguir as normas do texto de partida, e “aceitabilidade”, que tenta adotar as normas ativas na cultura de chegada. Esses não são termos absolutos, mas são úteis para classificar a chamada “norma inicial”, que governa as traduções e leva o tradutor a optar entre fazer uma tradução mais “adequada” ou mais “aceitável” (Toury, 1995, p. 56).

Com a finalidade de facilitar o estudo, Toury divide as normas tradutórias em dois grandes grupos: “preliminares” e “operacionais”. As normas preliminares dizem respeito a questões tradutórias mais abrangentes: a existência ou não de uma política tradutória e a ocorrência de traduções indiretas ou mediadas por outros idiomas. No caso desta dissertação, tal distinção pode ser útil, pois a tradução de *Mary Poppins* feita por Donatello Grieco (1967), como se verá mais adiante, parece ter sofrido certa influência indireta do texto vertido para o francês (e consequentemente das normas francesas), muito embora isso não seja mencionado em qualquer lugar do livro. Por sua vez, as normas operacionais estão relacionadas às decisões tomadas durante o ato tradutório em si.

Outra questão interessante de se observar é a possibilidade de existirem múltiplas normas tradutórias em um dado momento, em determinada sociedade. Assim, podem existir, por exemplo, três conjuntos de normas concorrentes, cada um com seus seguidores e ocupando uma posição dentro do sistema:

(...) it is not all that rare to find side by side in a society three types of competing norms (...): the ones that dominate the center of the system, and hence direct translational behaviour of the so-called *mainstream*, alongside the remnants of *previous* sets of norms and the rudiments of *new* ones, hovering in the periphery. This is why it is possible to speak – and not derogatorily – of being ‘trendy’, ‘old-fashioned’ or ‘progressive’ in translation (...). (Toury, 1995, p. 62-63)

A multiplicidade e variação das normas mostram a complexidade das situações tradutórias reais e a necessidade de se estabelecer um foco de estudo. No caso dessa dissertação, ênfase é dada à análise dos desafios tradutórios decorren-

tes das principais restrições impostas à LIJ e no que essas limitações diferem, em geral, daquelas da literatura para adultos.

1.1.2.2 O modelo descritivo de Lambert e van Gorp

Baseando-se na teoria dos polissistemas e nos DTS, José Lambert e Hendrik van Gorp publicaram, em 1985, um esquema prático para condução de um “estudo concreto de traduções e do comportamento tradutório em contextos socioculturais específicos” (Lambert & van Gorp, 2011, p. 197), contendo “os parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios” (ibid, p. 198). Os autores detectaram que se falava da necessidade de executar estudos descritivos, mas que pouco havia sobre como conduzir essas pesquisas. Havia, assim, um abismo entre a abordagem teórica e a descritiva e, então, eles confeccionaram uma ponte metodológica entre os dois que, de forma clara e objetiva, estabelecia a ligação que estava faltando.

Tal modelo considera que os elementos de um sistema literário 1 – formado pelo texto-fonte, autor-fonte e leitor-fonte – têm relações com os elementos de um sistema literário 2 – formado, por sua vez, pelo texto-alvo, autor-alvo e leitor-alvo. Essas relações são abertas, e a sua natureza depende das prioridades ditadas pelas normas dominantes do sistema-alvo. Nessa concepção, todas as relações sistêmicas merecem ser estudadas (Lambert & van Gorp, 2011, p. 200), inclusive a comparação do texto 1 com o texto 2, desde que haja uma perspectiva mais ampla que inclua um conjunto de categorias usadas como referência entre os sistemas. Esse esquema de referências permite caracterizar “estratégias textuais e tradutórias, ou seja, normas e modelos” (ibid, p. 205).

O esquema metodológico de Lambert e van Gorp parte da coleta de informações preliminares, seguida de investigações da macro e microestrutura dos textos (Lambert & van Gorp, 2011, p. 211-212). Por fim, o modelo prevê um estudo do contexto sistêmico, ou seja, das relações intertextuais e intersistêmicas. Dessa forma, é possível estabelecer o lugar e o papel das reescritas dentro do(s) sistema(s) a que pertencem, bem como a relação entre esse(s) e outros sistemas relacionados. Esse modelo sistêmico amplia as possibilidades de pesquisa no campo dos Estudos da Tradução, permitindo a compreensão de vários aspectos relevantes, embora não seja possível abarcar todas as questões envolvidas devido à extensão de tal pretensão.

Dessa forma, o pesquisador deve estabelecer prioridades de investigação. No caso desta dissertação, dados adicionais são coletados das capas, páginas-título, posfácio, notas de rodapé dos dois livros traduzidos, bem como de vídeos e entrevistas (que estavam disponíveis em meio impresso e eletrônico) com a autora, um dos tradutores, um dos ilustradores e um dos editores. Os seguintes níveis macro e microtextuais são analisados: capítulos e seus títulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; linguagem (discurso informal e vocabulário); nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; situações pedagógica ou moralmente (in)corretas; e ilustrações.

1.1.2.3 Os conceitos de reescrita e manipulação de André Lefevere

Para André Lefevere, o termo “reescrita” se refere a traduções, adaptações, organização de antologias, ensaios críticos, edições condensadas etc. produzidos a partir de outras obras literárias. Os intermediários encarregados dessas reescritas são os reescritores, que compartilham com os escritores, em igual ou maior proporção, a responsabilidade pela recepção geral e sobrevivência da obra literária (Lefevere, 2007, p. 13). Como a maioria das pessoas lê reescritas e não originais, o estudo das reescritas é de extrema importância (ibid, p. 21).

Lefevere lembra que as reescritas são feitas a serviço de determinadas correntes que manipulam a literatura, visando fins ideológicos e/ou poetológicos diversos. Por manipulação entende-se a eliminação, acréscimo, adaptação, manutenção ou substituição de trechos dos originais, “normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes de sua época” (Lefevere, 2007, p. 23). Ao manipular o texto, a reescrita pode, em seu lado positivo, introduzir inovações no sistema literário (gêneros, recursos, conceitos etc.) ou pode, em seu lado negativo, reprimir e distorcer estas inovações. Desta forma, percebe-se a força modeladora da reescrita e, novamente, a significância do seu estudo.

Através das reescritas, são criadas imagens de obras, escritores, períodos, gêneros literários etc. que coexistem com os originais, embora atinjam muito mais pessoas (Lefevere, 2007, p. 18). A tradução é considerada como “a forma mais reconhecível de reescrita e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura,

elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem” (ibid, p. 24-25).

Dentro da visão sistêmica, há dois fatores que controlam o sistema literário onde se encontram as reescritas (Lefevere, 2007, p. 33-34). O primeiro é representado pelos profissionais da área (tradutores, professores, críticos, resenhistas etc.) que tentam controlar o sistema de dentro, por meio dos parâmetros estabelecidos pelo fator externo (ibid, p. 33). Esse segundo fator é chamado de “patronagem” (editoras, instituições etc.) e fica fora do sistema literário, controlando-o por meio de elementos ideológicos, econômicos e de *status* (ibid, p. 35-36). Para sobreviverem, as obras literárias e suas reescritas precisam ser aceitas pelos fatores de controle e, portanto, é preciso que os escritores e reescritores trabalhem dentro dos parâmetros estabelecidos pela patronagem (ibid, p. 39). Assim, o processo de aceitação ou rejeição de obras literárias não seria regido pela moda nem por um suposto valor literário intrínseco do texto, mas sim por questões de poder.

Outra questão interessante proposta por Lefevere é que as tendências conservadoras do próprio sistema tendem a preservar a posição de obras canônicas, embora novas reescritas sejam lançadas, visando o alinhamento da reescrita aos novos padrões dominantes (Lefevere, 2007, p. 40). Dessa forma, “as obras literárias canonizadas serão as mesmas, mas as reescritas, por meio das quais elas são preservadas para seu público, diferem às vezes de forma radical” (ibid, p. 40).

As reescritas englobadas nesta dissertação são as traduções da obra *Mary Poppins* feitas por Grieco (1967) e Terron (2014), bem como, de forma breve, a adaptação cinematográfica produzida pelos estúdios da Disney (1964). A teoria proposta por Lefevere ajuda a entender a existência das várias reescritas para uma mesma obra e a popularidade de determinadas imagens, embora essas sejam, às vezes, diferentes da proposta original, como é o caso da adaptação da Disney. A relação entre original e reescrita pode ser vista no comentário da pesquisadora Julie Sanders: “Fidelity to the original? (...) it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place” (Sanders, 2006, p. 20).

1.1.3 Domesticação, estrangeirização e invisibilidade, segundo Venuti

Os termos “domesticação” e “estrangeirização” foram empregados pelo teórico dos Estudos da Tradução Lawrence Venuti para designar duas tendências tradutórias distintas (Venuti, 2008, p. 15). Cabe ressaltar que a nomenclatura não busca uma oposição binária nítida entre os dois termos, mas sim investigar a direção geral e, ocasionalmente, o grau em que tal postura é adotada em determinada obra traduzida.

Segundo Venuti, uma tradução domesticadora é aquela que desloca o original em direção ao leitor, retirando qualquer traço de estranheza e eliminando a presença do “outro”. Ela torna o texto traduzido imediatamente inteligível e familiar por meio do apagamento das diferenças culturais e linguísticas do discurso estrangeiro. Há a valorização do uso instrumental da linguagem e um movimento em direção à uniformização textual (ortográfica, gramatical etc.) com eliminação de idiossincrasias, além de incentivo a transições suaves e imperceptíveis. Nesse sentido, a tradução é “transparente”, pois o texto flui “naturalmente”, sem que alguém perceba que ele é, de fato, uma tradução.

Em contrapartida, uma tradução estrangeirizadora segue o caminho inverso, deslocando o leitor em direção ao original na busca pela preservação das características do discurso estrangeiro e da cultura alheia. Essa prática tradutória permite que o leitor experimente o “outro”, sendo uma forma de resistência contra o etnocentrismo, racismo, narcisismo e imperialismo (Venuti, 2008, p. 16). Por visar relações geopolíticas mais democráticas, ela é altamente recomendável no mundo contemporâneo, segundo Venuti (ibid, p. 16). Foi também a opção adotada pelo filósofo alemão Friedrich Schleiermacher. O teórico francês Antoine Berman chamou esse procedimento de “ética da tradução”, devido ao respeito dado ao texto e cultura estrangeiros. A fluência discursiva não é abandonada na perspectiva estrangeirizadora, mas é reinventada no sentido de criar novas condições de leitura (Venuti, 2008, p. 19).

Além de ter cunhado os termos acima, Venuti também ficou bastante conhecido pela importância que deu à figura do tradutor por meio do conceito que chamou de “invisibilidade”. Segundo ele, estratégias de tradução que geram fluência e naturalidade do texto – como a domesticação – encobrem o trabalho e a presença do tradutor, tornando-o “invisível” (Venuti, 2008, p. 13). Muitos leitores,

editores e críticos literários, bem como os próprios tradutores, consideram como “bem traduzido” um texto que apresenta leitura fluida e “natural”, não aparentando ser uma tradução, mas sim o próprio “original” (ibid, p. 1). Essa característica é almejada porque *parece* refletir, na tradução, a personalidade e a intenção do autor, bem como o significado do texto estrangeiro, sem a interferência do tradutor. No entanto, ela mascara todo o esforço feito pelo tradutor para gerar a fluidez de leitura. Segundo Venuti: “The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (Venuti, 2008, p. 1).

Nesse sentido, Venuti alertou que a invisibilidade do tradutor, vista como benéfica por muitos, pode ser, na verdade, um fator negativo, pois gera seu apagamento não só do texto, mas também da vida profissional por meio de condições de trabalho ruins, baixa remuneração, reduzido reconhecimento e, portanto, ampla marginalização.

Esta dissertação fará uso dos termos “domesticação” e “estrangeirização” para descrever as estratégias adotadas no *corpus* que se voltam mais para uma ou para outra das tendências, na busca de revelar comportamentos tradutórios empregados na LIJ traduzida face aos valores culturais de determinada época. Também serão investigadas algumas características das obras que aumentam ou diminuem o grau de visibilidade do tradutor no texto, como, por exemplo, informações sobre o nome do tradutor, local onde aparecem esses dados, forma como é feita essa menção, existência de paratextos a esse respeito (prefácio, posfácio, notas etc.), entre outros.

1.2 A literatura infantojuvenil

As perguntas que norteiam esta seção são: o que é LIJ? Quando surgiu no Ocidente e no Brasil? Qual a sua relevância? Quais são as suas características, funções e normas de escrita? O que a diferencia da literatura para adultos? Quais são as principais consequências da sua posição e filiação sistêmica?

Dentro do amplo sistema da literatura em geral, há um subsistema voltado especialmente para o público infantojuvenil, seja porque as obras foram escritas tendo crianças e jovens em mente (como *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, de 1865), seja porque, embora tenham sido escritas para adultos, foram “adotadas” pelo leitor mirim (como *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, de

1726). A esse subsistema é comum se atribuir o nome de LIJ, embora seja quase impossível estabelecer seu limite fronteiriço. Segundo Cecília Meireles, esse limite parte da escolha do leitor de LIJ:

São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil ‘a priori’, mas ‘a posteriori’. (Meireles, 1979, p. 19)

Já Klingberg prevê uma visão mais ampla da LIJ, entendida como a literatura lida por crianças e jovens, a literatura recomendada para eles, a literatura publicada para essa faixa etária, bem como as três definições usadas em conjunto, dependendo do objetivo que se tem em mente (Klingberg, 2008, p. 21). Esta dissertação entende a LIJ nesse sentido mais abrangente, ou seja, como a união das três concepções citadas, com a finalidade de incluir todas as obras literárias que podem ser úteis ao pesquisador de LIJ. E como *obra literária*, o presente trabalho adota o conceito de Machado:

Uma manifestação artística por meio das palavras. Uma forma de produção cultural que tem seu próprio sentido, lentamente elaborado pelos diferentes elementos da narrativa, à medida que a história se desenrola e se encaminha para seu final, consolidando seu significado profundo. (Machado, 2002, p. 75)

Historicamente, a grande maioria dos livros escritos até a primeira metade do século XIX no Ocidente não foi criada para o público infantojuvenil, embora esse leitor tenha “se apossado de vários deles” (Machado, 2002, p. 111). Não havia uma literatura concebida especificamente para o pequeno leitor, pois a criança era vista como um adulto em miniatura, “capaz de tomar decisões e enfrentar dificuldades de forma adulta” (Sandroni, 2011, p. 46). Ou seja, a criança não era vista com características, necessidades e interesses distintos daqueles dos adultos. Quando, em 1697, o francês Charles Perrault compilou, a partir da tradição oral, os famosos contos de fadas (*Histoires du temps passé avec moralités*), hoje adorados ao redor do mundo, seu objetivo era que essas histórias de fundo moralizante fossem lidas na corte por jovens e adultos. Porém, como esses contos foram criticados pela elite literária por serem simples demais, foram tratados como “infantis” (Oliveira, 2014, p. 37). E a partir de Perrault, surgiram outros autores que

começaram a escrever para a criança (Sandroni, 2011, p. 26). Posteriormente, em 1812, na Alemanha, os irmãos Grimm reuniram contos do folclore alemão no livro *Contos para o lar e as crianças (Kinder und Hausmärchen)* (ibid, p. 27), visando preservar o acervo literário do povo, bem como instruir e divertir o público mirim. Assim, com o passar do tempo, ocorre uma mudança lenta e contínua do conceito de criança, que passa a ser vista como um ser distinto do adulto, muito embora o livro infantojuvenil ainda estivesse essencialmente associado à educação dos pequenos e jovens leitores. Pouco mais de um século depois de Perrault, no início do século XIX, Hans Christian Andersen (1805-1875) (ibid, p. 27), na Dinamarca, fez sua contribuição para a LIJ, recontando histórias tradicionais do povo e acrescentando outras criadas por ele. Considerado como o “patrono mundial da literatura infantil” (ibid, p. 27), Andersen é um dos marcos do surgimento da LIJ na Europa, pois, segundo a escritora Ana Maria Machado, “a partir daí, pela primeira vez, algumas obras começaram a ser criadas especialmente para a leitura infantil, sem intenção didática” (Machado, 2002, p. 73).

Contudo, os grandes clássicos infantojuvenis concebidos especificamente para crianças e jovens só foram escritos mesmo a partir da segunda metade do século XIX. A época de meados de 1850 até aproximadamente o final da Primeira Grande Guerra (1919) foi chamada de *A Idade de Ouro* da LIJ no mundo ocidental e marcou o momento em que o gênero se destacou com clareza da literatura para adultos (Machado, 2002, p. 111). “E foi também quando várias obras surgiram que, embora intencionalmente dirigidas para os pequenos, conquistaram os leitores de todas as idades por suas qualidades literárias intrínsecas” (ibid, p. 111). Esse foi o caso de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (1865), *As aventuras de Pedro, o coelho* de Beatrix Potter (1902) e *Peter Pan* de James Barrie (1911). Segundo a biógrafa Valerie Lawson, tais obras influenciaram de forma definitiva P. L. Travers, que incorporou em *Mary Poppins* diversos aspectos da narrativa fantástica de *Alice* e *Peter Pan*, além de considerar Beatrix Potter como sua heroína literária pela sua capacidade de lidar com assuntos profundos da vida de forma concisa, porém não explícita e sem sentimentalização (Lawson, 1999, p. 155-158).

No Brasil, a LIJ surgiu inicialmente, na fase colonial, no formato de livros importados e lidos no idioma original (Sandroni, 2011, p. 29), destinados essencialmente à educação dos filhos das famílias mais ricas. Como o ensino estava

completamente na mão de estrangeiros que incentivavam a importação de obras, houve um atraso na formação de uma LIJ própria no país. A segunda fase do surgimento da LIJ no Brasil envolveu a tradução de “obras produzidas na Europa para o público infantil” (ibid, p. 29). Ainda sob o controle da metrópole, tais traduções eram feitas em português de Portugal, mas, posteriormente, passaram a ser concebidas já em um português brasileiroado por escritores nacionais (como Figueiredo Pimentel e Carlos Jansen). A terceira fase da LIJ no Brasil vem com o início da produção nacional, que só aconteceu com “o aparecimento de Monteiro Lobato, o primeiro a conseguir uma obra de ficção com características literárias” (ibid, p. 29). Lobato inovou ao abordar, visando ao público infantojuvenil, temas sérios e complexos de maneira simples e clara, considerando os interesses e a linguagem próprios dessa faixa etária.

A existência de uma literatura conscientemente destinada ao público infantojuvenil é, portanto, relativamente recente. Contudo, as pretensões didáticas e moralistas que pontuaram os primórdios da LIJ sobrevivem até hoje, embora haja “um número cada vez mais significativo de textos cuja função lúdica está aliada a uma visão questionadora de falsos valores e comportamentos característicos da sociedade contemporânea” (Sandroni, 2011, p. 15).

A importância da LIJ nos remete à importância da literatura propriamente dita. A narrativa literária surge como uma forma de o leitor (no caso da LIJ, a criança ou adolescente) vivenciar uma experiência externa como se fosse sua e, dessa forma, usar o exemplo do outro para refletir sobre sua própria vivência. Assim, além de oferecer recreação e prazer, uma das funções essenciais da LIJ na contemporaneidade é a de promover a compreensão de si e do outro, não por meio da eliminação das diferenças, mas sim através do entendimento e da tolerância em relação a essas variações.

Além disso, segundo Ana Maria Machado, a literatura serve de “válvula de escape para as aflições da alma infantil” e permite “vivenciar seus problemas psicológicos de modo simbólico” (Machado, 2002, p. 79-80). Machado está se referindo aos contos de fadas que tratam “de verdades profundas, inerentes ao ser humano” (ibid, p. 82). Contudo, o mesmo se aplica a *Mary Poppins*, cujo texto é construído por uma série de histórias isoladas, porém unidas por um fio condutor, escritas na forma de parábolas e alegorias, que remontam à linguagem figurada dos contos de fadas e mostram, conforme citado pela biógrafa Lawson, a provável

influência das histórias dos irmãos Grimm sobre a autora (Lawson, 1999, p. 28, 294 e 297). Conforme Machado:

Essas histórias de fadas tradicionais se revelam um precioso acervo de experiências emocionais, de contatos com vidas diferentes e de reiteração da confiança em si mesmo. (...) A criança pode ficar tranquila – com ela há de acontecer o mesmo. (...) esses contos vão garantindo que o processo de amadurecimento existe, que é possível ter esperança em dias melhores e confiar no futuro. (Machado, 2002, p. 80)

O fato de Travers ter sido, muito provavelmente, influenciada pelas suas leituras de infância, assim como vários outros autores, ajuda a comprovar a importância da LIJ devido à sua capacidade de deixar marcas profundas nos leitores (Machado, 2002, p. 10). Tais leituras “passaram a fazer parte indissociável da bagagem cultural e afetiva que seu leitor incorporou pela vida afora, ajudando-o a ser quem foi” (ibid, p. 11). Essas fortes lembranças vão surgir também na intertextualidade, entendida como a “possibilidade de fazer um livro dialogar com outros e contestar ou reforçar a tradição literária” (ibid, p. 108). É claro que a intertextualidade é sentida de forma diferente por crianças e adultos, mas é, ainda assim, uma característica da literatura que atende ao gosto de ambos os leitores.

Vê-se, destarte, outra característica da LIJ: seu público-alvo duplo formado não só pelos leitores mirins, mas também pelos pais e outros adultos que leem para as crianças ou para si. É também o adulto que escreve, reescreve e seleciona o material de leitura e reescrita, gerando uma relação assimétrica de poder tão característica desse gênero literário.

Dentro do contexto dos polissistemas de Even-Zohar, as obras literárias infantojuvenis pertencem tanto ao sistema sociocultural, quanto aos sistemas literário e educacional dos povos. Essa filiação sistêmica múltipla dos livros para crianças e jovens afeta sobremaneira a sua escrita e tradução, estando a LIJ sujeita às restrições e normas socioculturais, literárias e educacionais. E essas relações sistêmicas e o efeito das limitações impostas tornam o estudo da LIJ um campo de pesquisa fascinante e frutífero. A fim de facilitar a compreensão do sistema de LIJ em geral, vejamos o seguinte diagrama elaborado por mim e comentado por Even-Zohar⁴:

⁴ Via e-mail em 26/11/2015, Even-Zohar comentou positivamente a ilustração, recomendando-a para auxiliar na visualização da complexidade sistêmica. Contudo, afirmou que não deve ser

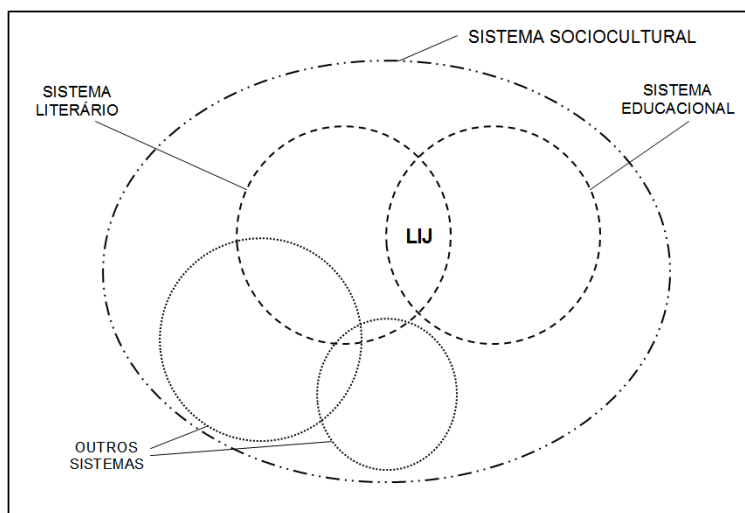


Figura 2: O posicionamento e filiação da LIJ dentro do polissistema

No diagrama, cada círculo ou oval representa um sistema, e o conjunto de sistemas inter-relacionados forma o polissistema. As linhas tracejadas que envolvem os sistemas mostram que eles são abertos, sem fronteiras estanques ou rígidas. O dinamismo inter e intrassistêmico não está representado na ilustração, mas deve-se ter mente que os elementos não são fixos e se movimentam dependendo das circunstâncias a que o polissistema está sujeito.

É possível ver que a LIJ, localizada dentro do amplo sistema sociocultural de um povo, situa-se na sobreposição entre os sistemas literário e educacional, porém na *periferia* (em oposição ao *centro*) de ambos. Esse posicionamento periférico é essencial para representar o grau de desvalorização atribuído à LIJ como disciplina e objeto de estudo acadêmico, afinal periferia é algo marginal, secundário e menos importante do que o centro. Por outro lado, a filiação sistêmica da LIJ permite vislumbrar as restrições socioculturais, literárias e pedagógicas a que esse gênero está sujeito pelo fato de se voltar para o público infantojuvenil (Shavit, 1986, p. 41).

Uma ótima forma de se exemplificar o *status* periférico da LIJ é comparar o sistema literário a uma família tradicional ocidental, constituída por pai, mãe e filhos. Nessa situação, o pai representaria a literatura adulta masculina, ocupando uma posição hierarquicamente superior (ou central). Em seguida, viriam as literaturas feminina e infantojuvenil, representadas respectivamente pela mãe e os fi-

usada com fins classificatórios, mas sim para representar as relações abertas e dinâmicas dos elementos do polissistema.

lhos, que ocupariam posições inferiores (ou periféricas) na hierarquia e, consequentemente, desvalorizadas (Hunt, 2010, p. 31). Chamada de “a Cinderela dos estudos literários” por Shavit (1992, p. 4, apud Puurtinen, 1995, p. 17), a LIJ não é sequer considerada parte da herança cultural da maioria dos países, não constando da maioria das antologias históricas nacionais (Shavit, 1986, p. 35).

Além de a sociedade em geral considerar a LIJ como inferior e de qualidade menor do que a literatura para adultos, conforme visto anteriormente, os escritores de livros infantojuvenis também o fazem, reforçando e perpetuando essa imagem (Shavit, 1986, p. 41). As palavras abaixo do escritor David Duchovny (ator principal da série de TV *Arquivo X*) exemplificam o *status* mais baixo do escritor de LIJ, bem como o pensamento ainda contemporâneo de que grandes autores não escrevem para crianças:

Eu queria escrever para crianças. Isso me liberaria da pressão de ter que escrever um grande romance americano logo de cara. Por isso pensei que seria mais fácil escrever na voz de uma vaca, em que eu poderia ser bobo, mirar nos leitores jovens, usar referências da cultura pop, sem a pressão de ser um grande autor. (Duchovny, entrevista ao jornal O Globo, 2016⁵)

Esse pensamento faz com que os autores de livros infantis relutem em aceitar que escrevem para crianças e os leva a se esconder, muitas vezes, atrás de pseudônimos (Shavit, 1986, p. 37-38). A própria autora de *Mary Poppins*, segundo sua biógrafa, não queria ser associada à LIJ, pois escritores “de verdade” não escrevem para crianças (Lawson, 1999, p. 101 e 282). Apesar do forte apelo dos seus livros aos leitores infantojuvenis, Travers dizia frequentemente que não escrevia tendo um público específico em mente, preferindo usar o pseudônimo Pamela Lyndon Travers (e não seu nome original Helen Lyndon Goff). A autora provavelmente achava que seria mais rapidamente aceita nos meios literários se não fosse rotulada como escritora infantojuvenil, principalmente no que diz respeito ao fato de ser mulher (ibid, p. 165). Assim, o gênero feminino do seu nome foi propositalmente apagado e transformado na abreviatura pela qual ficou conhecida: P. L. Travers (ibid, p. 23, 102 e 165): “I signed by my initials, hoping people wouldn’t bother to wonder if the books were written by a man, woman or kanga-

⁵ O Globo, Segundo Caderno, 23/01/2016, p. 1.

roo” (Lawson, 1999, p. 282). Travers ansiava para si um lugar entre os escritores de literatura em geral e não da LIJ, como se vê no trecho a seguir:

You do not chop off a section of your imaginative substance and make a book specifically for children for — if you are honest — you have, in fact, no idea where childhood ends and maturity begins. It is all endless and all one.
I never wrote for children. (Travers apud Vasconcelos, 2014, p. 179)

Do ponto de vista estético, não existem diferenças entre a LIJ e a literatura para adultos (Sandroni, 2011, p. 15). Porém, não há como se negar que os escritores de livros infantojuvenis escrevem sob restrições impostas devido ao fato de seu principal público leitor ser composto por crianças e jovens (Shavit, 1986, p. 41). Algumas dessas limitações envolvem: as intenções didáticas e morais dos adultos que levam à modificação de situações e vocabulário considerados tabu; as ideias preconcebidas dos adultos sobre o que as crianças querem e podem ler, o que devem valorizar e o que conseguem entender; a subestimação da capacidade do leitor infantojuvenil e a consequente facilitação e/ou explicação do texto; a atitude “infantil” adotada pelos adultos de sentimentalizar, amansar, esconder ou tornar mais bonitos os fatos (Lindgren, 1969, apud Lathey, 2006, p. 71). Portanto, para ser aceito na sociedade e, consequentemente, nas escolas, não basta que o livro seja aprovado pelos pequenos leitores; é preciso que ele seja ratificado pelos adultos também, sendo a opinião das crianças largamente ignorada (Shavit, 1986, p. 37-38).

Nesse sentido, Travers precisou reescrever por completo, na década de 1980, o capítulo “Bad Tuesday” de *Mary Poppins* a fim de fazer com que ele atendesse às exigências ideológicas de um contexto sociocultural que havia mudado desde a publicação do livro em 1934 (Lawson, 1999, p. 345-346). Tendo sido acusada de racismo e preconceito, a escritora alterou os estereótipos que havia criado para povos dos quatro pontos cardeais (esquimó, negro, oriental e índio), substituindo-os, após grande resistência, por animais regionais típicos (urso polar, arara, panda e golfinho). Muito embora alguns estudiosos cobrem uma leitura contextualizada que valorize as atitudes e manifestações culturais da época em que o texto foi escrito (Machado, 2002, p. 100), a norma de escrita da LIJ prevaleceu no caso de *Mary Poppins*, confirmando o fato de o livro pertencer ao sistema literário infantojuvenil.

1.2.1 A literatura infantojuvenil traduzida

A LIJ traduzida, sendo um subsistema da própria LIJ, também se situa, geralmente, na periferia dos sistemas literário e educacional, inseridos, por sua vez, dentro do amplo sistema sociocultural de um povo, segundo o diagrama anterior. Esse posicionamento secundário, resultante da visão que se tem da criança e do jovem, reflete-se no ainda baixo *status* da tradução de livros infantojuvenis no mundo e no reduzido interesse que costuma despertar. No campo acadêmico dos Estudos da Tradução, as pesquisas voltadas para a LIJ traduzida vêm aumentando desde os anos 1980 mundialmente e no Brasil, conforme visto na Introdução. Na década de 2010, é possível observar um interesse constante pelo segmento por parte da comunidade acadêmica. Confirmação disso vem com Queiroga e Fernandes em 2016:

Studies in the area testify if not a growing, but at least a constant interest from the academic community, although there are gaps and the rhythm is a bit slow, especially as regards the specific Brazilian production. (Queiroga & Fernandes, 2016, p. 64)

Não obstante, a LIJ traduzida, diferentemente, em geral, da LIJ propriamente dita, traz necessariamente um novo elemento que é o encontro de culturas e o intercâmbio de maneiras de pensar. Seu estudo facilita a percepção das diferenças culturais, seja por meio do apagamento, acréscimo, preservação ou substituição dessas variações (Tymoczko, 1999, p. 17). Dessa forma, os estudos voltados para a LIJ traduzida têm o importante papel de traçar uma visão das mudanças dos padrões culturais das comunidades ao longo do tempo. Como disseram Lefevere e Bassnett: “the trouble with standards, it would seem, is that they turn out not to be eternal and unchanging after all” (Lefevere & Bassnett, 1990, p. 3). Contudo, a intenção deste tipo de estudo não é fazer um julgamento de valor, mas sim acompanhar as mudanças que geram comportamentos tradutórios a fim de propiciar uma reflexão positiva sobre o assunto e beneficiar os Estudos da Tradução com seus resultados.

O mediador desse processo intercultural e interlinguístico é o tradutor, chamado de *invisible storyteller* por Gillian Lathey (2010, p. 5), tomando emprestado o conceito de invisibilidade tradutória empregado por Lawrence Venuti. O tradu-

tor é invisível devido ao seu desprestígio e apagamento, pois traduzir é considerado, tradicionalmente, “um talento secundário”. E os tradutores de livros infantojuvenis parecem ser os mais transparentes de todos (ibid, p. 5). Não obstante, as diversas decisões tomadas pelos tradutores, baseadas no contexto sociocultural em que se encontram, afetam de forma significativa o resultado final da reescrita.

Contudo, assim como na LIJ em geral, os tradutores de LIJ traduzida trabalham sob restrições resultantes do posicionamento e filiação sistêmicos desse gênero literário. Astrid Lindgren, autora de *Pippi Meialonga*⁶, acrescenta que essas condições diferem daquelas da tradução de livros para adultos (Lathey, 2006, p. 70). Em consonância, Shavit afirma que as restrições impostas à LIJ traduzida se manifestam em cinco aspectos principais que determinam, por sua vez, as normas tradutórias (Shavit, 1986, p. 115). O primeiro deles é que o texto de partida deve se enquadrar em modelos textuais existentes no sistema alvo. Se o modelo do original não existir, o texto de chegada é alterado (ou manipulado, no sentido lefeveriano). O segundo aspecto se refere à integralidade textual, ou seja, o texto de partida é manipulado em sua extensão de acordo com o nível presumido de capacidade de leitura da criança e jovem no sistema alvo. O terceiro aspecto diz respeito ao grau de complexidade e sofisticação do texto original. A norma é simplificar ou fazer com que um número menor de elementos tenha ainda menos funções (Shavit, 1986, p. 125). O quarto item se refere à adaptação do texto conforme as normas morais, ideológicas, didáticas e sociais do sistema de chegada a fim de atender ao que é adequado à infância e adolescência. Por fim, o quinto aspecto se refere ao estilo do texto que precisa estar em sintonia com o sistema meta.

Shavit ressalta ainda que o baixo prestígio da LIJ permite certa manipulação do texto (eliminação, acréscimo, adaptação, manutenção ou substituição de trechos), no sentido mencionado por Lefevere, durante a tradução. Contudo, a filiação sistêmica desse gênero literário faz com que tal manipulação só ocorra se dois princípios básicos forem atendidos, a saber: é preciso respeitar o que é bom ou adequado à criança e jovem em termos ideológicos ou morais na cultura meta, bem como o que está dentro da capacidade de leitura e compreensão desse público (Shavit, 1986, p. 112-113). Ao longo do tempo, a ênfase que estava no primeiro

⁶ Título atribuído à obra sueca *Pippi Långstrump* de 1945, publicada no Brasil pela Companhia das Letrinhas em 2001 com tradução de Maria de Macedo.

princípio passou para o segundo, revelando uma alteração da importância desses conceitos dentro do contexto sociocultural.

Todas essas restrições dificultam o trabalho do tradutor de LIJ e serão investigadas, conforme necessário, no capítulo 3, que trata da análise das traduções e das questões tradutórias.

Por fim, cabe dizer que para a maioria dos pequenos e jovens leitores a tradução funciona como um original. Isso se dá porque a eles interessa muito mais ler as aventuras do que saber as suas especificidades de escrita e tradução. Além disso, esses leitores muitas vezes não têm acesso ao texto de partida por não conhecerem o idioma fonte. Assim, cresce a importância do trabalho do tradutor e o impacto da imagem projetada pela obra traduzida, pois o tradutor, junto com os demais agentes envolvidos (editoras, revisores, críticos etc.), tem enorme poder de manipulação da obra sob sua responsabilidade.

1.3 A tradução das ilustrações

A fusão entre texto e ilustração é muito sedutora para o público infantojuvenil (Coelho, 2000, p. 212). Ana Maria Machado fala de como as ilustrações marcaram sua infância: “[N]unca vou esquecer as aventuras de Dom Quixote que meu pai foi me contando aos poucos, com suas próprias palavras, enquanto me mostrava as ilustrações” (Machado, 2002, p. 9). Nelly Novaes Coelho inclui as ilustrações como uma característica estilística e estrutural da LIJ brasileira do século XX, ressaltando que:

Multiplicam-se os recursos de *apelo à visualidade* (desenhos, ilustrações, diagramação, composição, cores, técnicas de colagem e montagem, uso de novos materiais para impressão do livro...): a literatura torna-se espaço de convergência das multilinguagens. (Coelho, 2000, p. 155)

Mas qual é o papel das ilustrações no livro infantojuvenil? A dupla linguagem, composta por imagem e texto, tem diversas funções: estimula o olhar, a atenção e a percepção visual; facilita a comunicação; concretiza situações abstratas; permite a fixação das sensações transmitidas pela leitura; e desperta e enriquece a imaginação, ativando a capacidade criadora (Coelho, 2000, p. 198). *Mary Poppins* é um livro cujo texto interage com as ilustrações, mas não depende delas

para sua existência. Portanto, esta dissertação aborda alguns desafios tradutórios surgidos a partir dessa interação entre a linguagem verbal e a visual.

Uma das grandes diferenças entre traduzir para adultos e para crianças é a presença frequente de ilustrações na LIJ. Além de trabalhar com textos em dois idiomas e, pelo menos, duas culturas, o tradutor de LIJ se depara com imagens que, em geral, fazem um contraponto com o texto. Coelho ressalta que a alta categoria estética da ilustração depende da alta qualidade formal (*design*, traços, cores etc.), aliada à coerência entre ideia (tema, problemática, mensagem etc.) e recursos formais escolhidos (Coelho, 2000, p. 212). Assim, é importante que o tradutor compreenda o papel das ilustrações a fim de poder trabalhar com o público alvo e auxiliar na preservação da conexão texto-imagem.

Tal trabalho requer auxílio de especialista em arte visual e, em geral, não é executado por um tradutor, mas sim por um ilustrador experiente. Contudo, como as ilustrações fazem parte do livro infantojuvenil, elas serão descritas e analisadas brevemente nesta dissertação do ponto de vista do tradutor que está envolvido no uso da arte como aliada do texto. Quando o tradutor ou ilustrador (ou agente literário) não está atento a esse campo especial, pode limitar a recepção do livro pela criança, que se utiliza tanto do texto como das imagens para criar sua leitura.

Às vezes, ilustrações enraizadas na cultura de origem podem se mostrar de difícil tradução. Ou desenhos que fazem sentido numa cultura podem não ter interpretação semelhante em outra. Por exemplo, a figura de um limão siciliano amarelo característico da cultura dos Estados Unidos pode não ser visto como um limão no Brasil ou vice-versa, pois aqui uma criança conhece um limão como verde e redondo. Muitas vezes também, há textos e legendas acompanhando ou compondo as figuras, como é o caso de *Mary Poppins*. Assim, ao fazer uma tradução, é preciso levar em conta as ilustrações e o que elas representam para poder dar cabo da tradução desses elementos textuais.

Segundo O'Sullivan, a linguagem das figuras é, em geral, considerada internacional, sendo capaz de transcender as fronteiras linguísticas e culturais (Sullivan, 2006, p. 113). Dessa forma, de modo geral, as ilustrações de um livro fonte não são alteradas, permanecendo da mesma forma no livro traduzido. Ainda segundo O'Sullivan, figuras e palavras não podem ser separadas umas das outras durante o processo de tradução. Se o gênero LIJ mistura figuras com texto, então tais elementos se encontram em interação. Assim, a tradução deve levar em conta

a importância da interação entre o visual e o verbal; as lacunas que um aspecto deixa são preenchidas pelo outro, tornando a interação possível e necessária. O leitor da tradução deve ser capaz de ter uma experiência visual e textual que pode ser semelhante ou não à do leitor do texto fonte. O'Sullivan vai mais adiante ao dizer que o tradutor, quando lê o texto original, é influenciado pelas figuras e pode incluir na tradução do texto elementos que só estavam presentes nas figuras do original.

A importância da ilustração também pode ser comprovada pela presença frequente do nome do ilustrador na capa ou contracapa junto com a do tradutor ou, às vezes, em posição de maior ou igual relevância que a do tradutor. No caso de *Mary Poppins*, Travers foi bem específica na escolha da ilustradora e na transmissão de instruções para execução do trabalho visual (Lawson, 1999, p. 162-164) e, assim, esta dissertação faz, na seção 3.9, uma breve análise de como tal fato foi tratado nas traduções de 1967 e de 2014.

2. METODOLOGIA E APRESENTAÇÃO DO CORPUS

2.1 Metodologia de investigação e apresentação do *corpus*

A metodologia utilizada nesta dissertação envolveu a realização de uma análise descritivista do *corpus*, conforme o esquema prático para estudo de traduções elaborado por Lambert e van Gorp (2011). Tal modelo encontra sustentação na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2005) e nos DTS de Toury (1995).

O *corpus* é formado pelos seguintes elementos:

- 1- *Mary Poppins* em inglês de P. L. Travers, impresso em 1962 pela Harcourt, Brace & World, com base no original da autora de 1934, contendo ilustrações de Mary Shepard (doravante citado como: *M.P.*, Travers, 1962);
- 2- *Mary Poppins* em inglês de P. L. Travers, edição de 1997 publicada pela Houghton Mifflin Harcourt, com revisão do capítulo “Bad Tuesday” feita pela própria autora em 1981, contendo ilustrações de Mary Shepard, exceto pela capa de Genevieve Godbout, de 2015 (doravante citado como: *M.P.*, Travers, 1997);
- 3- *Mary Poppins* em inglês de P. L. Travers, livro digital lançado pela Harper Collins, em 2013, incluindo capítulo “Bad Tuesday” já revisto pela autora em 1981, sem ilustrações ao longo do texto;
- 4- *Mary Poppins* de P. L. Travers com tradução em português brasileiro feita por Donatello Grieco, em 1967, publicada pela Distribuidora Record, sem revisão do capítulo “Bad Tuesday”, contendo ilustrações de Mary Shepard (doravante citado como: *M.P.*, Grieco, 1967);
- 5- *Mary Poppins* de P. L. Travers com tradução em português brasileiro feita por Joca Reiners Terron, em 2014, publicada pela Cosac Naify, com revisão do capítulo “Bad Tuesday”, contendo ilustrações de Ronaldo Fraga (doravante citado como: *M.P.*, Terron, 2014);
- 6- *Mary Poppins*, adaptação cinematográfica do livro homônimo feita pelos Estúdios da Disney, em 1964, dirigida por Robert Stevenson, tendo Julie Andrews como a personagem principal;

- 7- *Mary Poppins, she wrote*, biografia de P. L. Travers publicada em 1999 por Pocket Books e escrita por Valerie Lawson após a morte da autora;
- 8- Paratextos relacionados: posfácio de Sandra G. T. Vasconcelos publicado na edição brasileira de 2014; textos de Cameron Mackintosh e Brian Sibley da edição digital da Harper Collins, de 2013; vídeo da Cosac Naify⁷; vídeo do ilustrador e do tradutor⁸; artigo da *Valor Econômico* online escrito por Camila Moraes⁹; entre outros.

Cabe observar que as obras constantes dos itens 1, 2, 4 e 5 anteriores são citadas nesta dissertação conforme mencionado nos respectivos itens. Em outras palavras, esses livros são identificados pelo título abreviado *M.P.*, que corresponde a *Mary Poppins*, seguido do nome da autora, no caso das obras em inglês, ou do tradutor, no caso das traduções, acompanhado do ano de publicação e, caso necessário, do número da(s) página(s), conforme abaixo:

<u>FORMATO:</u>			
<i>M.P.</i> ,	autora ou tradutor,	ano de publicação,	número da(s) página(s).
<u>EXEMPLOS:</u>			
<i>M.P.</i> ,	Travers,	1962,	p. 5.
<i>M.P.</i> ,	Grieco,	1967,	p. 10.

A pesquisa se desenvolveu em duas frentes principais. A primeira estava concentrada na leitura dos livros *Mary Poppins* em inglês e suas traduções em português, conforme o *corpus* citado anteriormente (itens 1 a 5), à luz dos pressupostos teóricos em questão. E a segunda frente estava voltada para o material relacionado ao livro *Mary Poppins*, envolvendo assistir ao filme homônimo dos Estúdios da Disney e aos vídeos que compõem o *corpus*, assim como ler a biografia

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=GVI5w7fu8NU>, acessado em 08/12/2015.

⁸ <http://arte1.band.uol.com.br/versao-fashion/>, acessado em 08/12/2015.

⁹ <http://zelmar.blogspot.com.br/2014/06/um-voo-com-mary-poppins.html>, acessado em 27/01/2016.

escrita por Lawson (que inspirou o filme *Saving Mr. Banks* dos Estúdios da Disney, de 2013¹⁰) e o restante do material que compõe os paratextos (itens 6 a 8).

Em termos macroestruturais, foram coletados dados contidos nas capas, lombadas, folhas de rosto e de guarda, prefácios, posfácios, notas de rodapé e ilustrações, entre outros, de todos os livros *Mary Poppins* e paratextos citados no *corpus*. Tais informações contribuíram para a complementação da análise das questões tradutórias da LIJ, fornecendo dados adicionais como: comentários e opiniões dos tradutores, ilustradores e editores; visibilidade dos tradutores, ilustradores e editores; críticas e opiniões de outras pessoas envolvidas; dados sobre a vida da autora, dos tradutores e do ilustrador; etc.

Em termos da microestrutura dos livros *Mary Poppins*, foi feita a comparação entre texto fonte e texto meta a fim de realçar trechos de possível manipulação textual, no sentido lefeveriano, e situações de provável dificuldade tradutória, buscando identificar as estratégias empregadas pelos tradutores face às normas de escrita da LIJ do contexto de chegada. Cabe observar que, em geral, a tradução de Grieco foi analisada junto à edição de 1962 de Travers, enquanto a tradução de Terron foi investigada com base na edição de 1997 de Travers, muito embora houvesse também cruzamento de trechos e dados entre os diversos livros. Além disso, é importante dizer que a investigação envolveu uma análise detalhada e demorada dos textos, capítulo a capítulo, linha a linha, a fim de encontrar pontos de interesse. Esses pontos foram analisados e, dependendo da sua relevância, foram relatados no capítulo 3 desta dissertação, divididos nos seguintes elementos: capítulos e seus títulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; linguagem (discurso informal e vocabulário); nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; situações pedagógica ou moralmente (in)corretas; e ilustrações. Visando facilitar a visualização e compreensão dos resultados, também foram usadas tabelas, gráficos e ilustrações para relatar as informações coletadas.

¹⁰ O filme *Saving Mr. Banks* enfoca as negociações para fazer o filme e a difícil relação entre Travers e Walt Disney. Dirigido por John Lee Hancock, traz Tom Hanks no papel de Disney e Emma Thompson no de Travers.

2.2 Descrição dos principais elementos do corpus

2.2.1 O texto de partida em inglês de P. L. Travers

O texto de partida das traduções analisadas nesta dissertação é o livro *Mary Poppins* em inglês, publicado inicialmente em 1934 na Inglaterra pela escritora de origem australiana P. L. Travers (1899-1996), com ilustrações da inglesa Mary Shepard. Acesso à edição original de 1934 foi possível por meio da loja virtual *amazon.com*, onde foi adquirida uma cópia de segunda mão impressa em 1962 pela Harcourt, Brace & World nos EUA. A capa, bem como as folhas de guarda e de rosto dessa edição encontram-se abaixo:



Figura 3: Capa e folhas de guarda e rosto da edição de *Mary Poppins* de 1962

Além dessa cópia, para fins deste estudo também foi utilizada a edição norte-americana de 1997, da Houghton Mifflin Harcourt. A seguir encontram-se a capa, assim como as folhas de guarda e de rosto dessa edição:

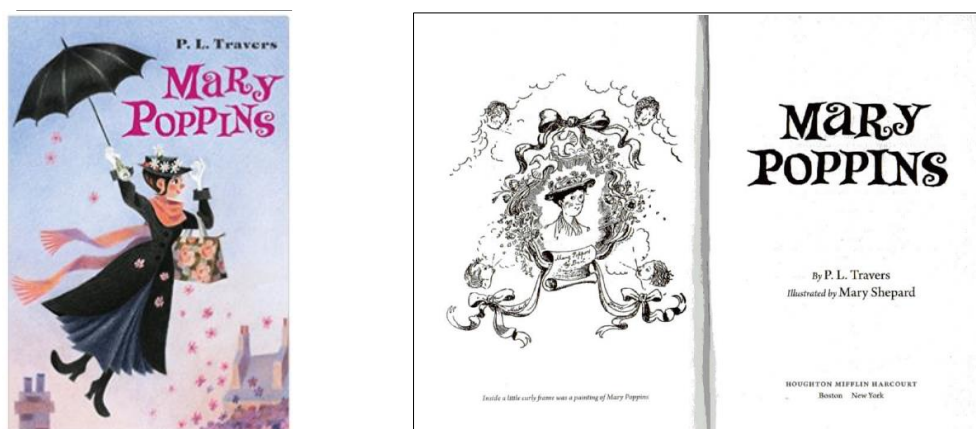


Figura 4: Capa e folhas de guarda e rosto da edição de *Mary Poppins* de 1997

Cabe mencionar que o livro digital *Mary Poppins* da Harper Collins, de 2013, com textos de Cameron Mackintosh e Brian Sibley, também foi consultado, de forma breve, para esse trabalho. O *e-book* não contém ilustrações no corpo do livro.

Como se pode ver pelas ilustrações anteriores, as edições de 1962 e 1997 têm capas bastante diferentes. Na edição de 1962, a capa contém apenas o título do livro e uma ilustração pequena de Mary Poppins feita por Mary Shepard, ilustradora das demais figuras do livro. Os nomes da autora e da editora constam da lombada do livro. A ilustradora não é citada na capa nem na lombada, mas na folha de rosto. Já a capa da edição de 1997 apresenta o título do livro, o nome da autora e uma ilustração grande que representa a imagem mais popular de Mary Poppins, ou seja, a de uma mulher voando com sua sombrinha e maleta sobre a cidade de Londres. Nesse caso, a arte é de 2015 e foi feita por Genevieve Godbout (conforme mencionado na quarta capa), embora as demais ilustrações do livro sejam de Mary Shepard, ilustradora do livro original. Nessa edição, a ilustradora não é citada na capa, mas sim na folha de rosto, embora a editora seja mencionada na lombada e na folha de rosto. Pode-se supor que a capa da edição de 1997 visa satisfazer exigências mercadológicas diferentes daquelas do livro de 1962 no contexto de partida.

Em relação à trama, o livro *Mary Poppins* é, na verdade, uma reunião de histórias isoladas, contadas por um narrador em terceira pessoa. O livro inclui a chegada de Mary Poppins à casa no primeiro capítulo, dez contos em capítulos diferentes e, por fim, a saída da babá da casa no último capítulo. O fio condutor das histórias é a presença da personagem principal, a babá Mary Poppins, e suas peripécias com os membros da família Banks (o sr. e a sra. Banks, seus filhos mais velhos Jane e Michael, assim como os gêmeos caçulas John e Barbara). As aventuras envolvem também os vizinhos da rua onde moram e muitos outros personagens engraçados (sra. Lark), inusitados (como a Vaca Vermelha), sentimentais (como o Estorninho), alegres (como a estrela Maia) e, às vezes, assustadores (como a sra. Corry), além de muitos outros. O texto de P. L. Travers é ágil, cheio de diálogos e cativante, revelando caminhos surpreendentes, situações abertas à interpretação do leitor e frequentes ensinamentos ministrados por Mary Poppins.

Tendo falado da trama, há uma consideração bastante importante ainda a ser feita em relação às edições de 1962 e 1997 do livro *Mary Poppins*. Na edição de

1997, o sexto capítulo, “Bad Tuesday”, foi totalmente reescrito pela própria Travers em 1981 após a autora ter sido acusada de preconceito. Segundo os críticos, o capítulo trata as minorias de forma depreciativa, tendo sido escrito do ponto de vista do homem branco europeu (Lawson, 1999, p. 345). Nesse capítulo, há uma bússola que leva Mary Poppins e as crianças mais velhas (Jane e Michael) para um passeio ao redor do mundo, passando pelos quatro pontos cardeais, conforme visto na seção 1.2 sobre LIJ. Cada um desses pontos representa um povo: Norte/esquimó, Sul/negro, Leste/oriental e Oeste/índio. O problema é que Travers criou estereótipos culturais para retratar cada sociedade, além de ter incluído situações que passaram a ser consideradas, com o decorrer do tempo, pedagógica ou moralmente inadequadas pelos sistemas socioculturais inglês e norte-americano. As normas de escrita da LIJ passaram a rejeitar o texto conforme havia sido redigido pela autora. Assim, para continuar tendo a aprovação da sociedade e se manter no mercado, Travers foi obrigada — muito contragosto porque ela não acreditava que tinha ofendido ninguém — a alterar totalmente o texto do sexto capítulo e a substituir os povos anteriormente citados pelos seguintes animais típicos: urso polar, arara, panda e golfinho (ibid, p. 346).

Para exemplificar a questão acima, segue um trecho sobre o povo do Norte. Cabe observar alguns costumes atribuídos por Travers aos esquimós, como: esfregar o nariz no nariz de outra pessoa, esfolar urso polar e, por fim, tomar sopa de baleia. O primeiro exemplo a seguir foi retirado da edição de 1962, enquanto que o segundo exemplo é do capítulo revisto da edição de 1997:

“Welcome to the North Pole, Mary Poppins and Friends!” said the Eskimo, with a broad smile of welcome. Then he came forward and rubbed his nose against each of their noses in turn, as a sign of greeting. Presently a lady Eskimo came out of the hole carrying a baby Eskimo wrapped up in a seal-skin shawl.

“Why, Mary, this is a treat!” she said, and she, too, rubbed noses all round. “You must be cold,” she said then, looking with surprise at their thin dresses. “Let me get you some fur coats. We’ve just been skinning a couple of Polar Bears. And you’d like some hot whale-blubber soup, wouldn’t you, my dears?” (*M.P.*, Travers, 1962, p. 89 e 91)

Mary Poppins sniffed. She had no time to reply, however, for at that moment a white furry head peered cautiously round a boulder. Then, a huge Polar Bear leapt out and, standing on his hind legs, proceeded to hug Mary Poppins. (...)

You’re shivering!” the Bear said kindly. “That’s because you need something to eat. Make yourselves comfortable on this iceberg.” He waved a paw at a block of ice. “Now, what would you like? Cod? Shrimps? Just something to keep the wolf from the door.” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 82)

Contudo, a crítica mais dura ao capítulo seis foi feita em relação ao trecho sobre o povo do Sul. Nele, o emprego dos termos *negro lady* e *piccaninny* foram julgados como racistas, e a fala atribuída aos negros foi tida como embaraçosa (Lawson, 1999, p. 346). Abaixo está o trecho original da edição de 1962 e o texto atualizado da edição de 1997:

Beneath the palm-trees sat a man and a woman, both quite black all over and with very few clothes on. (...) On the knee of the negro lady sat a tiny black piccaninny with nothing on at all. It smiled at the children as its Mother spoke.

“Ah bin ‘specting you a long time, Mar’ Poppins,” she said, smiling. “You bring dem chillun dere into ma li’l house for a slice of water-melon right now. My, but dem’s very white babies. You wan’ use a li’l bit black boot polish on dem. Come ‘long, now. You’s mighty welcome.” (*M.P.*, Travers, 1962, p. 91-92)

It seemed to Jane and Michael then that the world was spinning round them. As they felt the air getting soft and warm, they found themselves in a leafy jungle from which came a noisy sound of squawking.

“Welcome!” shrieked a large Hyacinth Macaw who was perched on a branch with outstretched wings. “You’re just the person we need, Mary Poppins. My wife’s gadding, and I’m left to sit on the eggs. Do take a turn, there’s a good girl. I need a little rest.” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 82-83)

Voltando a atenção para a autora, Pamela Lyndon Travers nasceu com o nome de Helen Lyndon Goff em Maryborough, na Austrália, em 1899, filha de Margaret Morehead e Travers Robert Goff, cujo nome passou a adotar. Seus pais tiveram pouca participação na sua criação durante a infância, pois estavam mais interessados em si próprios do que na pequena Helen (Lawson, 1999, p. 26). Nenhum dos pais estava engajado em ajudar a menina a entender os porquês da vida. Isso fez com que Travers crescesse livre, porém sem ninguém para lhe tirar dúvidas nem fornecer explicações sobre o que quer que fosse (*ibid*, p. 26). Esse tom de mistério e segredo foi, posteriormente, incorporado à personagem Mary Poppins, que também não gostava de dar explicações sobre suas ações nem sobre as situações ocorridas (*ibid*, p. 15), conforme se vê no trecho que encerra o primeiro capítulo do livro: “(...) Mary Poppins never told anybody anything...” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 14).

Travers tinha poucos brinquedos, era muito solitária e adorava ler (*ibid*, p. 27), sendo suas histórias favoritas os contos de fadas dos irmãos Grimm e *Alice no País das Maravilhas*. Essas leituras acabaram por influenciar sua escrita em

Mary Poppins, trazendo moralidades e fantasia. Quando criança, Travers era muito mais próxima dos bichos do que das pessoas (ibid, p. 37), o que fez com que ela, quando adulta, incorporasse diversos animais falantes em sua escrita. Seu pai morreu cedo, quando Travers tinha sete anos. Sua mãe havia sido criada por uma tia ríspida e autoritária chamada Aunt Ellie, tendo passado os ensinamentos dessa tia para Travers. Assim, Aunt Ellie foi, por sua vez, a inspiração para Travers criar sua *Mary Poppins* (ibid, p. 21).

Na fase adulta, Travers foi atriz no seu país de origem. Em seguida, mudou-se na década de 1920 para a Inglaterra, onde foi também poeta e jornalista, além de escritora. Durante anos, Travers dividiu a moradia com Madge Burnand, e muitos especulam se ela foi sua companheira amorosa (Lawson, 1999, p. 183). O quarto capítulo de *Mary Poppins*, “Miss Lark’s Andrew”, pode ter sido influenciado por essa relação, pois mostra, nas entrelinhas, um relacionamento entre dois cães do mesmo sexo. Em 1939, Travers adotou um menino gêmeo chamado Camillus, que só soube do irmão e da adoção posteriormente (ibid, 192), o que sugere, mais uma vez, que Travers era avessa a dar explicações, assim como sua personagem principal.

Travers tinha também um grande interesse pelo misticismo, o que pode ser percebido em *Mary Poppins* pelo uso de elementos místicos (como a cobra-deusa Hamadriade), bem como a alusão à unidade das coisas (“criança e serpente, estrela e pedra... todos um só”; *M.P.*, Terron, 1967, p. 153) e à dualidade da natureza das criaturas (bom e mau; dia e noite; sol e lua; vento leste e vento oeste; bebês gêmeos; Norte e Sul) (Lawson, 1999, p. 152). Outro exemplo disso é que *Mary Poppins* é chamada de a “Grande Exceção” (*M.P.*, Terron, 2014, p. 129) por compreender o universo e falar com as criaturas da natureza.

Apesar de Travers ter escrito outros livros, sua fama veio mesmo com a personagem da série *Mary Poppins*, presente em oito livros com histórias independentes: *Mary Poppins* (1934), *Mary Poppins Comes Back* (1935), *Mary Poppins Opens the Door* (1943), *Mary Poppins in the Park* (1952), *Mary Poppins from A to Z* (1962), *Mary Poppins in the Kitchen* (1975), *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* (1982) e *Mary Poppins and the House next Door* (1988)¹¹. Embora esses livros atraíam os leitores infantojuvenis, Travers sempre recusou o rótulo de

¹¹ No Brasil, somente os quatro primeiros foram traduzidos e apenas o primeiro foi relançado com nova tradução em 2014.

escritora de livros para crianças e jovens: “I wouldn’t say *Mary Poppins* is a children’s book for one moment. It’s certainly not written for children” (Lawson, 1999, p. 165). Ela acreditava que não seria aceita como escritora séria se escrevesse livros infantojuvenis (ibid, p. 165), conforme visto na seção 1.2 sobre LIJ.

Em 1964, os Estúdios da Disney lançaram o filme *Mary Poppins* que fez de Travers uma mulher rica. Contudo, o filme não a agradou. Na verdade, Travers detestou o filme por ser bastante diferente da história original, conforme será visto na subseção 2.2.4.

A fama de Travers na Inglaterra era tão grande que a levou a receber o título da Ordem do Império Britânico em 1977. A autora teve uma vida longa, falecendo em Londres no ano de 1996 aos 96 anos.

A inglesa Mary Shepard (1909-2000) é a ilustradora de todos os livros da série original *Mary Poppins* em inglês (Lawson, 1999, p. 164). Era contemporânea de Travers e filha de Ernest H. Shepard, famoso por suas ilustrações dos livros do personagem Winnie-the-Pooh de A. A. Milne, entre outros. O traço de Mary Shepard nas ilustrações de *Mary Poppins* guarda semelhanças com o do seu pai. Travers deu a Shepard informações bastante específicas sobre o que queria, em termos de ilustração, para a sua personagem principal. A autora levava a ilustradora para passeios no Hyde Park e mostrava pessoas e crianças, as quais poderiam ser usadas como modelo de ilustração (Lawson, 1999, p. 163). Shepard, por sua vez, dizia que tentava fazer tudo do jeito que Travers pedia.

2.2.2 A edição de 1967 traduzida por Grieco

Donatello Grieco traduziu esta edição de capa dura do livro *Mary Poppins*, que contém ilustrações de Mary Shepard, tendo sido lançada no Brasil em 1967 pela Distribuidora Record. Essas informações constam das primeiras páginas do livro. Cabe ressaltar que essa primeira tradução brasileira foi feita 33 anos após a publicação do livro em inglês, mas apenas três anos depois do lançamento do filme homônimo da Disney em 1964. Segue a capa dessa edição abaixo:

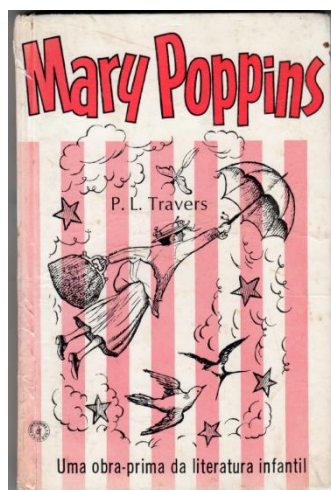


Figura 5: A capa da edição de 1967 traduzida por Grieco

Tendo sido ministro conselheiro e embaixador do Brasil na ONU¹², o tradutor Donatello Grieco (1914-2010) era também escritor, sendo filho de Agrippino Grieco, escritor e tradutor. Algumas de suas obras são: *Pequena história da descoberta do Brasil*, publicada em 2002 pela Biblioteca do Exército e *Napoleão e o Brasil*, publicada em 1939 pela Civilização Brasileira Editora. Infelizmente, há poucas informações disponíveis a seu respeito e uma investigação mais extensa precisaria ser feita, embora o escopo desta dissertação não permita.

Com relação à primeira capa desta edição, ela contém o título do livro *Mary Poppins* em letras enormes, seguido pelo nome da autora P. L. Travers em fonte de tamanho médio. No centro, há uma ilustração da personagem principal feita por Mary Shepard, a ilustradora do livro em inglês, muito embora o nome dessa última não conste da capa. No canto inferior esquerdo, constam o nome e a logomarca da editora, neste caso, Distribuidora Record. Na parte inferior da capa, em fonte de tamanho grande, vê-se a frase “Uma obra-prima da literatura infantil”. Esse dado é interessante primeiramente porque introduz uma estratégia mercadológica de chancelar o livro como “obra-prima”, sugerindo que se trata de um clássico. Além disso, as palavras “literatura infantil” fornecem o público-alvo pretendido. Para fins desta dissertação, o livro será considerado infantojuvenil, conforme classificação do site amazon.com.br (acessado em 26/01/2016).

Como a primeira capa de um livro serve para sua identificação, é possível supor que as únicas informações necessárias para a identificação deste livro para o

¹² http://www.espacoacademico.com.br/050/50res_almeida.htm, acessado em 27/06/2015.

leitor em 1967 tenham sido estas. Já que não há qualquer menção ao tradutor nem à ilustradora, pode-se supor que tais dados fossem de relevância menor no contexto em questão.

A lombada do livro contém seu título *Mary Poppins*, uma pequena ilustração do rosto da personagem principal feita por Mary Shepard, o nome da autora P. L. Travers e a logomarca da editora.

A quarta capa do livro fornece outro dado significativo, pois contém uma foto em preto e branco da personagem Mary Poppins interpretada por Julie Andrews no filme da Disney de 1964. Abaixo da foto, lê-se “Walt Disney Productions Ltd.”, conforme abaixo:



Figura 6: Quarta capa da edição de 1967 traduzida por Grieco

Embora não se fale em lugar nenhum do livro sobre esta foto nem dos motivos de ela estar ali, sua presença sugere que há uma relação entre Mary Poppins e os Estúdios Disney, servindo para lembrar ao público de que a personagem do livro é a mesma do filme. Cabe ressaltar que a personagem do filme é extremamente diferente da do livro de P. L. Travers em inglês, conforme a subseção 2.2.4, e, assim, a foto tem possivelmente uma função essencialmente comercial de elevar as vendas a partir do enorme sucesso da Mary Poppins cinematográfica.

2.2.3 A edição de 2014 traduzida por Terron

Joca Reiners Terron é o tradutor brasileiro da edição de 2014 da Cosac Naify, cujas ilustrações são de Ronaldo Fraga e o posfácio é da professora Sandra Guardini T. Vasconcelos. Esta tradução chega ao mercado 80 anos após a publicação do livro em inglês e 50 anos depois do lançamento do filme pelos Estúdios

da Disney em 1964, em um momento em que a imagem da babá Mary Poppins não povoa o imaginário da maioria das crianças brasileiras, como acontecia na época do lançamento da primeira tradução em 1967.

O tradutor Terron (1968-) é um autor premiado de romances para adultos considerados inovadores, sendo também poeta, artista gráfico e editor, embora não haja uma conexão imediatamente perceptível entre ele e o público infantil. Alguns de seus livros são: *Do fundo do poço se vê a lua* (Companhia das Letras, 2010), *Não há nada lá* (Má Companhia, 2011) e *A tristeza extraordinária do Leopardo-das-Neves* (Companhia das Letras, 2013). No final dessa edição de *Mary Poppins*, há alguns parágrafos sobre Terron, citando dados sobre seus estudos, carreira e livros publicados, embora pouco seja mencionado sobre sua experiência como tradutor (apenas a citação de dois livros que traduziu) e nada seja dito sobre seu envolvimento com os leitores mirins. Nesse sentido, a escolha de Terron como tradutor poderia sugerir a ampliação do público-alvo do livro, passando de infanto-juvenil para jovens adultos ou adultos. Em uma entrevista¹³ bastante reveladora, Terron afirma que partiu do zero nesta tradução, ou seja, iniciou o trabalho com pouquíssimas referências sobre o personagem principal. Ele sugere que esta talvez tenha sido uma de suas traduções mais difíceis, pois precisou fazer escolhas vocabulares que se adequassem à Inglaterra protestante dos anos 1930, sem interferências da sociedade católica brasileira. Tal fato sugere uma valorização do contexto de partida em detrimento do de chegada e uma possível estratégia estrangeirizante, assunto que será analisado no capítulo 3. Em artigo para o *Valor Econômico Online*, em 20/06/2014, Terron sugere que a estratégia por ele adotada foi a de se manter o mais próximo possível do texto de partida, conforme abaixo:

Todo clássico exige um esforço de interpretação (...). É normal e ao mesmo tempo terrível que seja assim, porque ao ler o texto original você percebe justamente aquela riqueza que não passa pelo olhar de outro. Meu esforço foi manter o texto integral, sem adaptações. A única interferência que houve foi mudar o esquema de diálogos, usando travessão em lugar de aspas. (Moraes, 2014, n.p.)

O ilustrador desta edição do livro é o famoso estilista mineiro Ronaldo Fraga nascido em 1966. No final da edição, há alguns parágrafos biográficos sobre Fraga, citando seus estudos, prêmios, trabalhos e desfiles de moda, inclusive uma

¹³ <http://arte1.band.uol.com.br/versao-fashion/>, acessado em 27/06/2015.

coleção de roupas voltada para crianças. O trecho informativo sobre Fraga precede o trecho sobre Terron, sugerindo que a editora deu uma importância maior ao estilista do que ao tradutor nesta obra específica. Cabe ressaltar, no entanto, que, segundo o artigo do *Valor Econômico* citado anteriormente, Fraga e Terron não se conheciam durante o processo de tradução e ilustração do livro, tendo se encontrado pela primeira vez no momento da entrevista concedida a esse meio de comunicação. Assim, surge a pergunta: será que há harmonia entre o texto de Terron e as imagens de Fraga? Essa questão, junto com outras relacionadas às ilustrações, será analisada na seção 3.9.

Em relação ao livro propriamente dito, sua primeira capa cita inicialmente, em letras de tamanho médio, o nome da autora P. L. Travers. Em seguida, vem destacado o título *Mary Poppins* em letras enormes. Abaixo, há o nome do ilustrador antes e em letras maiores do que o nome do tradutor, que vem por último na capa. Cabe ressaltar que a capa rosa vibrante, repleta de barquinhos de origami, nuvens e estrelas cadentes, não contém imagens da personagem principal como havia no original. A imagem de Mary Poppins vai sendo construída aos poucos na medida em que as páginas do livro são abertas: primeiro a sua maleta, depois a sombrinha, seguida das botinas e da casa; a imagem da personagem só é vista mesmo nas páginas 20 e 21, dando bastante espaço para a imaginação. Por todos esses motivos, essa capa mostra uma mudança de perspectiva por parte da editora Cosac Naify em relação à obra de 1967 da Record. Esse livro é uma combinação dos trabalhos do autor, ilustrador e tradutor. A capa dessa edição é a seguinte:

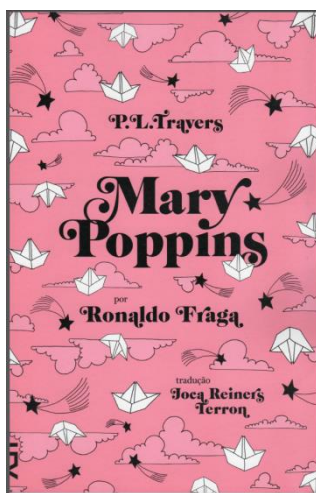


Figura 7: A capa da edição de 2014 traduzida por Terron

A lombada do livro é aberta, mostrando detalhes da encadernação, bem como o título do livro.

A quarta capa desta edição contém um trecho curto extraído do posfácio que sugere uma equiparação de *Mary Poppins* às obras-primas *Alice no País das Maravilhas* e *Peter e Wendy*, elevando, como já feito na tradução de 1967, o *status* do livro no sistema literário infantojuvenil brasileiro. A última capa também contém o nome da editora, número ISBN e código de barras.

O posfácio, anteriormente citado, foi escrito pela professora de literatura inglesa da Universidade de São Paulo, Sandra Guardini T. Vasconcelos. Doutora em teoria literária e literatura comparada pela USP, Vasconcelos é autora de artigos e livros no Brasil e no exterior. O posfácio insere o livro de P. L. Travers no contexto dos romances de aventura, comparando-o a clássicos de outros escritores renomados do século XIX, como Sir Walter Scott, Jules Verne, Rudyard Kipling, Alexandre Dumas e Robert Louis Stevenson. Assim é que a babá trazida pelo Vento Leste é associada à tradição do romance inglês, em uma tentativa de valorização da obra dentro do sistema literário meta, relacionando-a a livros voltados para o público infantojuvenil. Contudo, Vasconcelos nada fala sobre essa tradução brasileira nem sobre as práticas tradutórias adotadas na elaboração da edição de 2014. Nada é dito sobre Terron; seu nome sequer é mencionado no posfácio. O texto de Vasconcelos se volta mais para o contexto literário de partida da obra do que para o sistema de chegada, mostrando uma visão que pouco se interessa pela tradução propriamente dita. De qualquer forma, pode-se dizer que a inclusão de um posfácio é uma inovação positiva em relação à outra edição brasileira apresentada anteriormente.

2.2.4 Algumas palavras sobre a adaptação da Disney

Em 1964, ou seja, trinta anos depois da publicação do livro *Mary Poppins* de P. L. Travers, os Estúdios de Walt Disney produziram o filme musical homônimo, com direção de Robert Stevenson e canções dos irmãos Sherman e de Irwin Kostal. O filme foi e continua sendo um sucesso, ocupando “a sexta colocação na lista dos 25 maiores musicais americanos de todos os tempos, idealizada pelo American Film Institute (AFI), divulgada em 2006”¹⁴. Julie Andrews ganhou, em

¹⁴ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Poppins_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Poppins_(filme)), acessado em 27/01/2016.

1965, o Oscar de melhor atriz pelo papel de Mary Poppins. O filme tem também a atuação de Dick Van Dyke, como Bert, David Tomlinson, como sr. Banks, Glynis Johns, como sra. Banks, bem como Karen Dotrice e Matthew Garber, como os irmãos Jane e Michael.

Contudo, quem assistiu apenas à obra cinematográfica jamais saberá o conteúdo do livro e sua riqueza literária, pois a Disney fez uma adaptação cinematográfica bastante livre de *Mary Poppins*, contando uma história muito distinta da de P. L. Travers. A autora temia que isso fosse acontecer e relutou durante vinte anos até que Walt Disney a convenceu a vender os direitos de filmagem (Lawson, 1999, p. 246). Walt venceu Travers pelo cansaço. Fez um filme inovador para a época, misturando ação e animação, e transformou Travers em uma mulher rica (ibid, 259). Não obstante, Travers detestou o produto final, tendo chorado na sua estreia (ibid, p. 272), pois, segundo ela, o filme não tinha simplicidade, mas sim simplificação (ibid, p. 277).

O filme da Disney traz a história da família Banks, cujo pai não dá atenção alguma aos dois filhos, e a mãe só pensa em lutar pelos direitos de voto das mulheres. Mary Poppins chega de surpresa em resposta a uma carta das crianças. Ela é contratada como babá e leva os meninos para passeios junto com seu amigo Bert. O filme termina quando Mary Poppins consegue mudar o rumo da família, fazendo com que o pai assuma um papel mais participativo perante os filhos.

Há inúmeras diferenças entre o conteúdo do filme e o do livro de Travers. A principal delas talvez seja a de que o livro é composto por diversos contos isolados, porém unidos pelo fato de envolverem aventuras mágicas de Mary Poppins com as crianças. Essas crianças, na verdade, são quatro e não duas como no filme. A história do livro começa com a chegada da babá e termina com a sua saída, mas não há uma intenção de mudar a vida dos adultos, como no filme. Travers parece mais interessada em trazer fantasia para a vida das crianças que vivem em um mundo adulto do que em transformar os adultos em sujeitos compreensivos e ternos. No livro, há mensagens nas entrelinhas, sutilezas estilísticas, humor, críticas à sociedade, assim como reflexões sobre a vida, a natureza e os seres humanos.

O filme é diferente do livro não somente em conteúdo, mas também na caracterização dos personagens. A principal mudança desse tipo diz respeito à personagem principal. A rispidez, vaidade, rabugice e mau humor da Mary Poppins

do livro dá lugar ao charme, beleza, bondade e simpatia da personagem vivida por Julie Andrews no filme.

O livro de Travers parece ter sido manipulado, no sentido lefeveriano, quando foi transformado pela Disney em filme a fim de atender aos valores culturais e às necessidades mercadológicas do contexto dos EUA na década de 1960. A intenção desta dissertação é verificar se um tipo semelhante de manipulação foi feito nos livros *Mary Poppins* traduzidos no Brasil por Grieco e Terron com o objetivo de preencher as exigências dos contextos brasileiros nas décadas de 1960 e de 2010, respeitando as restrições de escrita da LIJ.

3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Este capítulo apresenta a análise descritivista, segundo o modelo de Lambert e van Gorp, realizada nas duas traduções do livro *Mary Poppins* mencionadas neste trabalho. A análise visa ressaltar as questões tradutórias comuns à LIJ traduzida e, assim, depreender algumas das estratégias adotadas pelos tradutores perante as restrições impostas a esse gênero literário dentro do contexto sistêmico brasileiro, ao longo do tempo. Essas restrições, que determinam as normas tradutórias de LIJ, manifestam-se, segundo Shavit, por meio de cinco aspectos principais, que já foram mencionados na subseção 1.2.1, a saber: filiação a modelos existentes; integralidade; nível de complexidade e sofisticação; adaptação a fins didático-ideológicos; e estilo (Shavit, 1986, p. 115). Outros fatores responsáveis pelos desafios tradutórios da LIJ, que também já foram mencionados no capítulo 1, dizem respeito à assimetria entre adulto e criança/jovem, multiplicidade de funções do gênero literário e possível manipulação textual ligada a dois princípios básicos: o que está dentro da capacidade de compreensão da criança/jovem e o que é didático e moralmente adequado à sua leitura. Alguns desses aspectos serão detalhados ao longo desta análise, permitindo a percepção dos valores morais, educacionais, comportamentais, socioculturais, ideológicos etc. que estariam sendo transmitidos pelas traduções. Ao final da investigação, será possível perceber a relevância e complexidade da tradução de LIJ, o que ressalta a necessidade de uma mudança de paradigma no que diz respeito à sua imagem de atividade fácil e menor.

Visando facilitar a leitura, as questões tradutórias foram organizadas separadamente em diversas seções, a saber: capítulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; a linguagem; nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; o pedagógico e moralmente correto; a imagem da personagem Mary Poppins; e as ilustrações. Contudo, como as questões se entrelaçam e se sobrepõem, os assuntos não são estanques, e as seções dialogam entre si.

3.1 Capítulos

Tanto a tradução de Grieco como a de Terron seguem a estrutura geral do livro de P. L. Travers em termos de seus capítulos. Ou seja, os três livros são divididos em doze capítulos de dimensão bastante semelhante, o que mantém a inte-

gralidade geral da obra, não havendo omissão de capítulos nem troca da sua ordem sequencial¹⁵.

Contudo, em termos dos títulos dos capítulos, Grieco não se prendeu, em geral, ao texto em inglês, enquanto Terron adotou uma posição bastante próxima à do original. Essa conclusão é obtida a partir da observação do sumário de cada livro. No original e em Terron, os títulos tendem a ser curtos e objetivos. Já em Grieco, há alguns títulos bem longos e prolixos. Segue, abaixo, a tabela de títulos de capítulos:

<i>M.P., Travers, 1962 e 1997</i>	<i>M.P., Grieco, 1967</i>	<i>M.P., Terron, 2014</i>
I. East Wind	I – A Silhuêta ¹⁶ que Chegou com o Vento Leste	1. Vento Leste
II. The Day Out	II – Dia de Folga	2. Dia de Folga
III. Laughing Gas	III – O Tio Peruca	3. Gás do Riso
IV. Miss Lark's Andrew	IV – A Senhorita Gaivota e seu Cachorro Nepomuceno	4. O Andrew da srta. Lark
V. The Dancing Cow	V – A Vaca e a Estrêla	5. A vaca dançante
VI. Bad Tuesday	VI – A Bússola Mágica	6. Uma terça-feira ruim
VII. The Bird Woman	VII – A Mulher dos Passarinhos	7. A Mulher Pássaro
VIII. Mrs. Corry	VIII – A Loja das Estrêlas	8. A sra. Corry
IX. John and Barbara's Story	IX – Os Gêmeos	9. A história de John e Barbara
X. Full Moon	X – Lua Cheia	10. Lua cheia
XI. Christmas Shopping	XI – Presentes de Natal	11. Compras de Natal
XII. West Wind	XII – Vento Oeste	12. Vento Oeste

Em Grieco, nota-se que alguns títulos dos capítulos foram complementados com informações. Por exemplo, o primeiro capítulo, que se chama “East Wind”

¹⁵ Mais adiante neste capítulo, veremos que houve certa reestruturação de parágrafos, períodos e orações, principalmente na tradução de Grieco, porém isso não afetou a integralidade geral do texto.

¹⁶ Os exemplos extraídos da tradução de Grieco seguem as normas ortográficas vigentes à época.

em inglês, leva o nome de “A Silhuêta que Chegou com o Vento Leste” em português, sugerindo que o tradutor talvez buscasse dar às crianças uma explicação sobre o Vento Leste e o que ele trouxe. O mesmo acontece com o quarto capítulo “Miss Lark’s Andrew”: em inglês não se sabe quem é Andrew, mas em português se sabe que Andrew, agora chamado de Nepomuceno, é um cachorro e pertence à senhorita Gaivota (“A Senhorita Gaivota e seu Cachorro Nepomuceno”). Dessa forma, a surpresa escondida dos leitores nos títulos em inglês é revelada nos de Grieco. Não se sabe inicialmente no original, por exemplo, que haverá uma estrela no capítulo 5, “The Dancing Cow”, junto com a vaca e isso é revelado ao longo do texto, mas no título em português de Grieco já se sabe isso de antemão (“A Vaca e a Estrêla”). Algo semelhante acontece no capítulo 6, “Bad Tuesday”, em que uma bússola mágica é descoberta pelos leitores no meio do capítulo pelo personagem Michael, mas ela já é antecipada no título em português (“A Bússola Mágica”). Não fica claro se a intenção de Grieco foi facilitar a leitura das crianças por meio da explicação prévia às custas da redução do fator “surpresa”, ou se ele explicitou o que estava escondido exatamente com a intenção de aumentar a curiosidade do leitor. Já o título “A Silhuêta que Chegou com o Vento Leste” pode ser mais interessante do que simplesmente “Vento Leste” (títulos dos capítulos 1 de Grieco e Terron, respectivamente). De qualquer forma, ao fazer isso, Grieco traduz de forma mais livre do que Terron. Cabe ressaltar novamente que Terron não adotou essa postura de Grieco, traduzindo os títulos de forma bastante semelhante ao original. Assim, pode-se dizer que Grieco prendeu-se menos ao original em relação aos títulos dos capítulos do que Terron. Isso sugere que os tradutores talvez tenham noções diferentes sobre a maturidade e capacidade de compreensão na infância e adolescência, bem como ressalta a visão assimétrica desse tipo de tradução, que resulta de escolhas feitas pelo adulto para a criança ou jovem.

Ainda se referindo aos títulos dos capítulos de Grieco, é possível observar que alguns foram totalmente modificados por esse tradutor, como, por exemplo, o do capítulo 3, “Laughing Gas”, que passou a ser “Tio Peruca” no português. Outro exemplo disso é o título do capítulo 8, “Mrs. Corry”, que é “A Loja das Estrêlas” na tradução. Esses exemplos mostram que o tradutor não se ateu aos elementos que P. L. Travers achou importantes para os títulos, mas sim resolveu impor o seu grau de relevância. Percebe-se assim que a noção de fidelidade em tradução é di-

ferente entre Grieco e Terron, permitindo que aquele interfira mais no texto do que esse.

Em relação aos títulos de Terron, o único que causa certa estranheza é “A Mulher Pássaro”, em inglês “The Bird Woman”, que pode levar as crianças a pensarem em algo como a Mulher Gato, que é uma mulher fantasiada de gato. No caso do livro, trata-se de uma mulher que cuida dos passarinhos da praça.

3.2 Parágrafos, períodos, orações e pontuação

Com a análise dos títulos dos capítulos feita na seção 3.1 anterior, já foi possível perceber, de forma pontual, que as estratégias tradutórias de Grieco e de Terron são distintas em diversos aspectos. Contudo, a estruturação dos parágrafos, a ordenação das orações e a pontuação empregada ao longo de cada texto traduzido permite uma visão mais ampla das diferentes posturas tradutórias adotadas. A partir da análise desses elementos, pode-se até dizer que cada tradutor tem uma noção diferente do que é tradução de LIJ. Ou mesmo supor que cada período histórico é responsável por certa tendência tradutória ao impor restrições distintas e ter certa concepção do público receptor. Cabe lembrar que não há aqui uma busca pela estratégia tradutória correta ou a errada para a criança e o jovem. Há, sim, uma tentativa de se investigar algumas questões de provável dificuldade tradutória, bem como as possíveis estratégias de reescrita adotadas em seus devidos contextos (Shavit, 2003, p. 40), contribuindo assim com dados para a compilação de uma historiografia de tradução da LIJ brasileira.

Cabe analisar o exemplo abaixo:

Now, the City was a place where Mr. Banks went every day – except Sundays, of course, and Bank Holidays – and while he was there he sat on a large chair in front of a large desk and made money. All day long he worked, cutting out pennies and shillings and half-crowns and threepenny-bits. And he brought them home with him in his little black bag. **Sometimes** he would give some to Jane and Michael for their money-boxes, and when he couldn't spare any he would say, “The Bank is broken,” and they would know he hadn't made much money that day. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 3-4)

A Cidade! O Senhor Banks ia à Cidade todos os dias (menos aos domingos, naturalmente, e nos feriados bancários). Na Cidade, o Senhor Banks sentava-se numa grande cadeira diante de uma grande secretária. Aí ganhava dinheiro. Trabalhava o dia inteiro, acumulando vinténs, tostões, meias-coroas. **Às vezes** trazia moedas para casa, na sua pasta preta, dava algumas a Jane e a Miguel para seus cofres. Quando não trazia dinheiro, dizia: “O Banco está quebrado.” (E as crianças sabiam que naquele dia o pai não ganhara bastante.) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 15)

Agora, se existe um lugar para o qual o sr. Banks vai todos os dias é o Centro – exceto, claro, aos domingos e feriados – e, enquanto está lá, ele senta em uma grande cadeira diante de uma grande escrivania e ganha dinheiro. Ele trabalha o dia todo, separando pilhas de moedas de tostões, xelins, meias-coroas e vinténs. E leva algumas para casa em sua pequena pasta preta. **De vez em quando**, ele dá algumas moedas para Jane e Michael guardarem em seus cofrinhos, mas quando ele não pode desperdiçar nenhuma, diz: “O banco está quebrado”. Assim, eles ficam sabendo que ele não ganhou muito dinheiro naquele dia. (M.P., Terron, 2014, p. 16)

Em Travers, o trecho é composto por quatro períodos, sendo que o primeiro e o último são bem longos. A autora adota uma linguagem informal bastante próxima ao inglês oral e, para tanto, repete dez vezes a conjunção *and* (em português, *e*) e oito vezes o pronome *he* (*ele*), além de usar *him* e *his* (*seu* ou *dele*) uma vez cada. Por sua vez, Grieco reparte o parágrafo em oito períodos sintáticos, o dobro do original, evitando a repetição da conjunção *e* (há três ocorrências apenas) e do pronome *ele* (que não é usado). Assim, nota-se que o estilo do texto segue as restrições linguísticas do português formal, cuja norma é não repetir palavras, principalmente no discurso escrito. Pedagogicamente, pode ser que o tradutor tenha optado por expor os leitores às normas formais do idioma. Além disso, a divisão do parágrafo em vários períodos mais curtos sugere que o público mirim terá maior facilidade de compreensão. Já Terron optou por dividir o parágrafo em cinco períodos (um a mais do que o original), repetindo a conjunção *e* seis vezes e o pronome *ele* cinco vezes. Essa estratégia está mais próxima daquela adotada no texto de partida, embora ainda sugira diferenças linguísticas e estilísticas entre os dois idiomas envolvidos. Os elementos observados podem ser visualizados no gráfico abaixo:

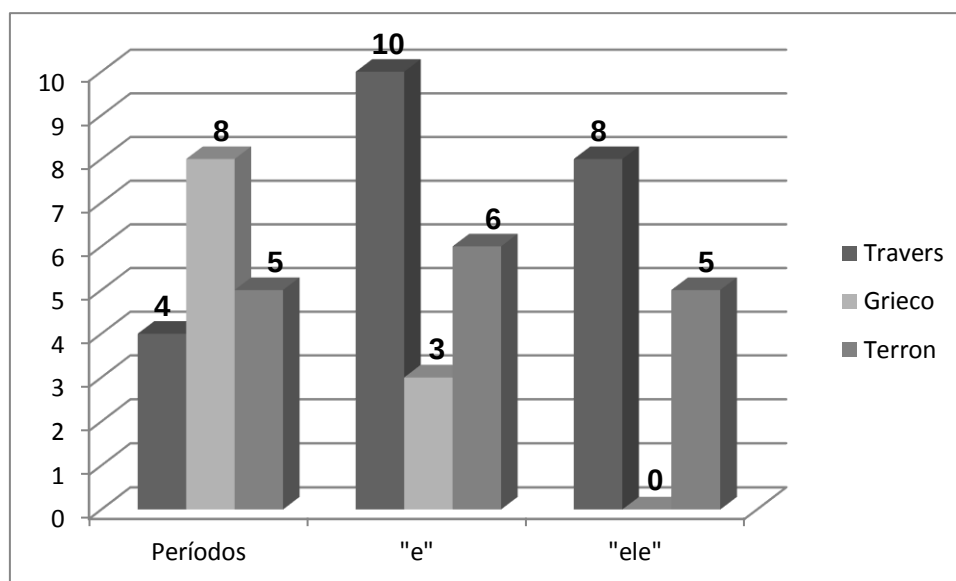


Figura 8: Comparação entre elementos usados por Travers, Grieco e Terron

O exemplo acima serve para mostrar de que forma os dois tradutores reestruturaram um parágrafo do texto de partida em termos de orações e pontuação. Essa reestruturação pode ser observada ao longo do restante das traduções de Grieco e Terron, embora seja mais frequente e ostensiva no primeiro do que no segundo. Em suma, os dois tradutores reestruturam os parágrafos, dividindo, acrescentando e eliminando períodos e orações, bem como modificando a pontuação, porém Grieco o faz muito mais do que Terron.

Contudo, uma diferença bastante interessante de se observar é a sutil manipulação no sentido lefeveriano (acréscimo, eliminação, substituição ou deslocamento) de trechos, palavras, expressões, pontuação etc. dentro dos parágrafos, que se revela nos pequenos detalhes. Vejamos a palavra *sometimes* em Travers (*às vezes*, em Grieco, e *de vez em quando*, em Terron) grafada em negrito no exemplo do parágrafo anterior. Se olharmos com cuidado, veremos que sua posição foi deslocada em Grieco com consequente mudança de significado, mesmo que pouco significativa nesse caso. Explicando, em Travers o sr. Banks trazia dinheiro para casa (talvez para uso próprio e sustento da casa), mas só às vezes o dava aos filhos, enquanto que em Grieco o sr. Banks às vezes trazia moedas para casa a fim de entregá-las às crianças. Terron segue o texto de Travers. Assim é que o reposicionamento de um simples elemento pode representar interferência de carga autoral e criativa no texto.

O trecho a seguir, extraído do capítulo 7, é um ótimo exemplo de como os tradutores lidaram com as questões tradutórias da LIJ referentes a parágrafos, períodos, orações e pontuação. Nele, as duas crianças mais velhas junto com Mary Poppins vão visitar o pai no trabalho, mas o que querem mesmo fazer é ver a mulher dos pássaros. O capítulo começa assim em Travers:

Chapter Seven – The Bird Woman

“Perhaps she won’t be there,” said Michael.

“Yes, she will,” said Jane. “She’s always there for ever and ever.”

They were walking up Ludgate Hill on the way to pay a visit to Mr. Banks in the City. For he had said that morning to Mrs. Banks:

“My dear, if it doesn’t rain I think Jane and Michael might call for me at the Office today — that is, if you are agreeable. I have a feeling I should like to be taken out to Tea and Shortbread Fingers and it’s not often I have a Treat.”

And Mrs. Banks had said she would think about it.

But all day long, though Jane and Michael had watched her anxiously, she had not seemed to be thinking about it at all. From the things she said, she was thinking about the Laundry Bill and Michael’s new overcoat and where was Aunt Flossie’s address, and why did that wretched Mrs. Jackson ask her to tea on the second Thursday of the month when she knew that was the very day Mrs. Banks had to go to the Dentist’s?

Suddenly, when they felt quite sure she would never think about Mr. Banks’s treat, she said:

“Now, children, don’t stand staring at me like that. Get your things on. You are going to the City to have tea with your Father. Had you forgotten?”

As if they could have forgotten! For it was not as though it were only the Tea that mattered. There was also the Bird Woman, and she herself was the best of all Treats.

That is why they were walking up Ludgate Hill and feeling very excited.

Mary Poppins walked between them (...) (M.P., Travers, 1997, p. 94-95)

No trecho anterior, é possível observar que Travers abre o capítulo subvertendo a ordem cronológica dos eventos e criando expectativa. Para entender o que está acontecendo, o leitor precisa prosseguir com a leitura. Há no trecho alguns marcadores culturais, como *Ludgate Hill*, *City* e *Tea and Shortbread Fingers*, que serão analisados em seção posterior sobre nomes próprios. Além disso, percebe-se que o sr. Banks depende da aprovação da sra. Banks para sair com os filhos e, como ela não aprova a saída imediatamente, a tensão cresce entre as crianças, e o leitor é envolvido. E há uma dose de ironia nas entrelinhas da frase em que a sra. Jackson convida a sra. Banks para um chá, sabendo que essa última não irá porque tem dentista no mesmo horário. Por fim, já no final do trecho é que se conhece a verdadeira razão da felicidade das crianças: ver a mulher dos pássaros e dar comida a eles.

Na tradução de Grieco a seguir, as ações seguem uma ordem linear (e não fragmentada, como em Travers), sugerindo que uma “complexidade na sequência temporal acarreta uma complexidade na trama dramática que só os leitores mais maduros têm condições de apreender e de apreciar” (Coelho, 2000, p. 80). Assim, Grieco adota um estilo diferente daquele do original, visando à facilitação da leitura e consequente eliminação da expectativa inicial do capítulo, o que sugere um público leitor inexperiente ou em formação. Além disso, os elementos culturais são eliminados ou substituídos por outros no sistema de chegada, em uma abordagem domesticadora que objetiva o apagamento da maioria dos traços culturais estrangeiros, como será visto na seção 3.4 sobre nomes próprios. Ainda nesse trecho, a sra. Banks aprova imediatamente a saída das crianças (diferentemente da sutileza do texto de Travers) e, portanto, a tensão não aumenta, bem como não se percebe o tipo de relacionamento existente entre os membros do casal Banks. Complementando, a Tia Flossie ganha um resfriado inexistente em Travers, e a ironia contida na frase da sra. Jackson é mantida, embora o dia do encontro seja simplificado. Por fim, Grieco acrescenta um período inteiro (“Aprontaram-se rapidamente...”), conforme abaixo:

VII – A Mulher dos Passarinhos

Certa manhã, o Senhor Banks disse à Senhora Banks:

— Se hoje não chover, minha querida, Jane e Miguel poderiam ir buscar-me no escritório e, depois, iríamos lanchar numa confeitaria. Bem que ando precisando de um pouco de distração. Você está de acôrdo?

A Senhora Banks respondeu que estava de acôrdo e providenciaria tudo.

Durante o dia, Jane e Miguel observaram longamente a mãe: e parecia-lhes que ela pensava em tudo, menos em providenciar. Pensava no rol da roupa, no casaco nôvo de Miguel, no resfriado da Tia Flossie, na Senhora Jackson que a havia convidado para um chá dali a oito dias (porque sabia que, nesse dia, a Senhora Banks tinha hora marcada no dentista).

De repente, quando as crianças já imaginavam que a Senhora Banks houvesse esquecido completamente o que prometera, ela disse-lhes:

— Vamos, crianças, não fiquem aí com êsse ar petrificado! Vistam-se. Vocês vão lanchar com o pai na cidade. Já tinham esquecido?

Como se eles tivessem podido esquecer tal coisa... Ainda do lanche na confeitaria podiam esquecer-se, mas da mulher dos passarinhos, nunca!

Aprontaram-se rapidamente e logo se puseram a caminho.

Mary Poppins caminhava entre os dois (...). (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 85)

Por outro lado, Terron se atém à sequência cronológica de períodos sintáticos do original, preservando o seu estilo e a estrutura geral. Isso sugere que o tradutor acredita na capacidade de compreensão do leitor jovem a despeito da frag-

mentação do tempo da narrativa. Terron mantém algumas referências a elementos estrangeiros conhecidos do público inglês, porém desconhecidos da criança brasileira (como *Ludgate Hill*), o que sugere que tal elemento não é vital para a narrativa. Não obstante, Terron transforma *Tea and Shortbread Fingers* em *Chá com Biscoitos*, nesse caso adaptando o texto a elementos de conhecimento da cultura meta. Por fim, pode-se dizer que a expectativa da cena aumenta com a leitura, as sutilezas do relacionamento do casal Banks são mantidas, e o trecho irônico da sra. Jackson também é preservado, conforme abaixo:

7. A Mulher Pássaro

— Talvez ela não esteja lá — disse Michael.

— Sim, ela estará — disse Jane. — Ela está lá e para sempre vai estar.

Ambos subiam a Ludgate Hill para visitar o sr. Banks no Centro da cidade. Ele dissera à sra. Banks naquela manhã:

— Minha querida, se não chover acho que Jane e Michael deviam me visitar hoje no Escritório. Isto é, se você concordar, claro. Pressinto que eu deveria ser convidado a lanchar no Chá com Biscoitos, pois nem sempre posso me dar um trato.

E a sra. Banks disse que iria pensar a respeito.

Durante o dia inteiro, porém, apesar de Jane e Michael a observarem com ansiedade, ela não pareceu pensar a respeito, mas de jeito nenhum. Pelas coisas das quais falou, ela andara pensando na conta da Lavanderia e sobre o novo corta-vento de Michael e sobre o paradeiro do endereço de tia Flossie, e sobre afinal por que a infeliz da sra. Jackson a teria convidado para o chá na segunda quinta-feira do mês, quando bem sabia que era o dia de a sra. Banks ir ao dentista.

De repente, quando tiveram absoluta certeza de que ela nunca pensaria a respeito do convite feito pelo sr. Banks, a sra. Banks falou:

— Crianças, não fiquem olhando para mim com essa cara. Arrumem suas coisas. Vocês irão à cidade tomar chá com seu pai. Será que esqueceram?

Como poderiam ter esquecido! É claro que o chá não era a única coisa que importava. Também havia a Mulher Pássaro, e só ela já era o melhor de todos os divertimentos.

É por isso que eles estavam subindo a Ludgate Hill e sentindo-se muitíssimo animados.

Mary Poppins caminhava entre eles (...). (M.P., Terron, 2014, p. 97-98)

Não obstante, não há como se falar em reestruturação de parágrafos, períodos e orações, sem falar da pontuação, pois se há modificação em um, provavelmente há mudança no outro. Os exemplos já comentados anteriormente servem para mostrar as opções de pontuação e as modificações feitas pelos tradutores nesse sentido. Cabe ressaltar que as duas traduções usam a pontuação mais comum no português para se grafar diálogos, ou seja, utilizam travessão e dois pontos em vez de aspas e vírgula, como no inglês.

Contudo, uma característica que salta aos olhos em Grieco, por ser de uso contínuo ao longo da sua tradução, é o fato de o tradutor acrescentar parênteses em diversos trechos do livro, quando essa pontuação não consta da obra original. Tal opção tradutória resulta em certa facilitação da leitura voltada para o público infantojuvenil na medida em que separa, por meio de parênteses, as opiniões e explicações fornecidas no texto, permitindo que o leitor as reconheça imediatamente. Segundo Coelho, o parêntese “é o sinal gráfico mais característico da intenção explicativa por parte do narrador” (Coelho, 2000, p. 127). Cabe ressaltar que Terron não adota essa estratégia para destacar observações do narrador.

Abaixo segue exemplo de trecho que consta das três obras, mas que apenas Grieco emprega o recurso dos parênteses:

“Yes, you – who else?” said the King impatiently. He was anxious to get to the Barber’s. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 68)

– Sim, você. Quem havia de ser? – replicou o Rei, impaciente.
(O Rei continuava com pressa de ir para o barbeiro.) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 65-66)

– Eu? – disse a Vaca Vermelha com um olhar indignado.
– Sim, você. Quem mais? – disse o Rei, impaciente. Ele estava ansioso para ir ao Barbeiro. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 76)

Em outro exemplo a seguir, Grieco não só utilizou o recurso para inserir um comentário do narrador, mas também aproveitou para deslocar a oração inteira entre parênteses para o final da frase a fim de simplificar a estrutura sintática do trecho e facilitar a sua compreensão (meus grifos):

She paused for a moment on the step and glanced back towards the front door. Then with a quick movement she opened the umbrella, **though it was not raining**, and thrust it over her head. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 184-185)

Por um momento, ela olhou para trás. Depois, com um gesto rápido, ela abriu o guarda-chuva e o levantou para o alto (**se bem que já não chovesse**). (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 151)

Mary Poppins parou por um momento no degrau e olhou para trás, na direção da porta da frente. Então, com um rápido movimento, abriu a sombrinha, **embora não chovesse**, e a colocou sobre a cabeça. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 172)

O próximo exemplo mostra o acréscimo de explicação entre parênteses por Grieco, ausente em Travers e Terron (meu grifo):

She was wearing her blue coat with the silver buttons and the blue hat to match, and on the days when she wore these it was the easiest thing in the world to offend her. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 5)

Naquele dia, Mary Poppins pusera seu casaquinho azul de botões prateados e o chapéu azul para combinar com o casaquinho. (Quando Mary Poppins punha aquele casaquinho e o chapéu azul, **ficava muito sensível**, zangava-se por qualquer coisa.) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 33)

Ela estava usando seu casaco azul de botões prateados e o chapéu azul para combinar, e, nos dias em que se vestia assim, a coisa mais fácil do mundo era ofendê-la. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 43)

Por fim, nesse último exemplo, Grieco insere um trecho inteiro entre parênteses que não há no original e em Terron. O trecho serve para mostrar como o tradutor, como mediador do texto, pode manipulá-lo, mostrando a sua voz como autor da narrativa (meu grifo):

“Strike me pink!” said Mary Poppins. That was what she always said when she was pleased. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 21)

— Pelos olhos do jacaré! — gritou Mary Poppins. (Quando se sentia contente, era isso que ela dizia: **por que, não se sabe, nem ela, nem o autor desta narrativa, nem nenhum jacaré.**) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 28)

— Macacos me mordam! — disse Mary Poppins. Ela sempre falava assim quando estava contente. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 38)

Assim, é possível perceber que Terron manteve, na maioria dos casos, os parágrafos, períodos, orações e pontuação do original, enquanto Grieco optou frequentemente por reestruturar o texto para atender a uma série de motivos possíveis, conforme analisados nesta seção. Em ambos, é possível observar que a atividade de traduzir LIJ está ligada à noção de criatividade. Porém, o texto de Terron revela uma tendência mais voltada para a manutenção das características estruturais de Travers, enquanto Grieco assume uma produção de voz mais autoral, reescrevendo o texto sem se prender aos parágrafos, períodos, orações e pontuação da obra de partida.

3.3 A linguagem

3.3.1 Discurso informal

Outro aspecto comum à LIJ é a presença da informalidade e dos diálogos, características próximas à oralidade. Segundo Coelho, na LIJ o uso de diálogos “é das técnicas mais adequadas para atrair o pequeno leitor (ou ouvinte), exatamente porque a linguagem oral está mais perto de seu interesse do que a linguagem escrita” (Coelho, 2000, p. 86). As traduções de Grieco e Terron, de uma forma geral, mantêm o emprego desse recurso conforme usado no texto de Travers, embora os signos gráficos de pontuação do português e do inglês nos diálogos sejam diferentes, conforme já analisado na seção 3.2.

Além de a informalidade estar presente nos diálogos, ela se apresenta também no uso de diminutivos em português. Assim, vemos tanto em Grieco como em Terron a decisão frequente de usar esse recurso, embora não de forma excessiva. Exemplos em Grieco são: *Mãezinha* (p.14), *cidadezinha* (p. 27), *casaquinho* (p. 33), *canudinhos* (p. 97), *nenenzinho* (p. 55), *torradinhas* (p. 109) e *caçulinha* (p. 139). Alguns exemplos em Terron são: *cofrinhos* (p. 17), *rapidinho* (p. 29), *mãozinha* (p. 51), *nunquinha* (p. 68), *historinha* (p. 90), *espertinho* (p. 125) e *azulzinho* (p. 163). O local onde Grieco escolhe usar um diminutivo é, em geral, diferente do local onde Terron emprega esse recurso. Cabe lembrar que o uso de diminutivos é uma decisão do tradutor, pois eles não constam do texto original. Essa opção tradutória possivelmente se baseia nas ideias preconcebidas que os adultos têm sobre a fala das crianças. Azenha alerta que essas ideias podem levar a posições enganosas sobre a linguagem infantil e que o uso demasiado do sufixo *-inho* e *-inha* seria uma delas (Azenha, 2005, p. 380). Percebe-se, assim, a relação assimétrica desse tipo de escrita, em que o adulto é responsável por decisões que afetam as crianças e os jovens.

Outra característica comum à LIJ e ao discurso informal é a repetição de palavras, que garante certo ritmo e ludicidade ao texto, assim como o aproxima da oralidade. Esse é o caso do exemplo (meus grifos): “**large** chair (...) **large** desk” (M.P., Travers, 1997, p. 3) e “**grande** cadeira (...) **grande** secretária/escrivainha” (M.P., Grieco, 1967, p. 15; M.P., Terron, 2014, p. 16). Contudo, conforme já visto anteriormente na seção 3.2 sobre parágrafos, períodos, orações e pontuação, a norma culta do português rejeita a repetição excessiva. Assim, nem todas as repe-

tições que ocorrem no texto de Travers (ver exemplo sobre a conjunção *and* na seção 3.2) foram mantidas nas traduções.

Porém, há um tipo de repetição que é característico do texto de Grieco, conforme veremos abaixo (meus grifos):

“Have you known **her** long?” enquired Michael (...)
 “Since before she saw the **King**,” said Mary Poppins.
 “And when was that?” asked Jane, in a soft encouraging voice. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 31)

— Faz muito tempo que você conhece **essa vaca**? — perguntou Miguel (...).
 — Quando eu conheci **essa vaca**, ela ainda não havia visto **o Rei** — disse Mary Poppins.
 — E quando foi que ela viu **o Rei**? — indagou Jane, astuciosa. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 59)

— Você **a** conhece faz muito tempo? — perguntou Michael (...).
 — Desde que ela viu **o Rei**.
 — E quando foi isso? — perguntou Jane, com voz suave e encorajadora. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 70)

Explicando, em Grieco as sequências *essa vaca* e *o Rei* são repetidas, enquanto tanto Travers como Terron buscam evitar a repetição. Provavelmente, Grieco quis repetir para garantir a compreensão dos pequenos leitores, enquanto na visão de Terron a criança e o jovem têm capacidade de entender. Ou talvez Grieco esteja mais alinhado com a repetição característica da oralidade, pois foi esse o efeito que obteve, enquanto Terron tenha preferido um texto mais próximo à norma culta. De qualquer forma, esse tipo de situação ocorre em todo o texto de Grieco. Abaixo segue outro exemplo com repetição da palavra *Têrça-feira* na tradução de Grieco apenas:

“What is today, Mary Poppins?” he enquired, pushing the bedclothes away from him.
 “**Tuesday**,” said Mary Poppins. “Go and turn on your bath. Hurry!” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 73)

— Que dia é hoje, Mary Poppins? — perguntou êle, ainda embaixo da coberta.
 — **Têrça-feira** — disse Mary Poppins. — **Têrça-feira** e já para o banheiro, depressa (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 70)

— Que dia é hoje, Mary Poppins? — ele perguntou, afastando as roupas de cama para bem longe.
 — **Terça-feira**. Está na hora de tomar banho. Rápido! — ela completou (...). (*M.P.*, Terron, 2014, p. 81)

3.3.2 Vocabulário obsoleto ou desatualizado

Ao analisar as traduções em seus contextos de chegada, é possível observar que, com a passagem do tempo, neste caso, de 1967 a 2014 (período da tradução de Grieco e de Terron), certas palavras se tornaram obsoletas, caindo em desuso. Nesse sentido, a reescrita se justifica, pois garante ao texto certo frescor, revestindo-o de palavras e expressões mais contemporâneas, principalmente visando o entendimento do leitor infantojuvenil. Segundo Azenha, o tradutor deve ter experiência com esse tipo de público a fim de dominar a linguagem empregada, levando em consideração que a heterogeneidade do receptor (desde a criança pequena até o jovem adulto) gera diversos modos de falar (Azenha, 2005, p. 380). Ainda conforme Azenha:

Como o público receptor está no centro das questões de tradução de LIJ, não é possível se escapar de uma certa aproximação com a linguagem do tempo para o qual se traduz, ressalvadas as limitações impostas pelo enredo e pelas brincadeiras com a linguagem da obra a ser traduzida. (Azenha, 2005, p. 380)

Destarte, considerando que o livro *Mary Poppins* se volta para crianças e jovens, é de se esperar que esse procedimento de atualização da linguagem (vocabulário e expressões) tenha ocorrido nas reescritas. Exemplos de atualização de vocabulário e expressões estão na tabela a seguir (o número entre parênteses refere-se à página):

M.P., Travers, 1962 e 1997	M.P., Grieco, 1967	M.P., Terron, 2014
frost in my bones (3)	ossos enregelados (14)	ossos congelados (16)
tip (14)	gratificar (23)	dar gorjeta (26)
(the) Policeman (14)	(o) Polícia (23)	(o) guarda (26)
golly (20)	Deus do céu (28)	caramba (36)
Cinderella (26)	Gata Borralheira (32)	Cinderela (42)
offended (27)	vexada (33)	ofendida (43)
naughty (73)	reinação (70)	malcriado (81)

Pelos poucos exemplos acima, é possível perceber que o vocabulário e expressões usados em Grieco não diferem muito daqueles empregados por Terron,

não tendo havido uma grande atualização de termos entre os dois livros. É claro que o texto em Terron ganha nova força devido às atualizações feitas em decorrência do novo acordo ortográfico da língua portuguesa, assinado em 1990 e obrigatório a partir de 2016¹⁷.

Outro efeito do passar do tempo é que certas palavras mudam de sentido, ganhando conotações pejorativas, preconceituosas ou sexuais e, nesse sentido, não se tornam mais pedagógica ou moralmente “corretas” para serem usadas em determinados contextos, principalmente com o público infantil. Essa é outra justificativa para uma nova tradução de um texto. A fim de exemplificar essa situação, vê-se que Travers, por exemplo, afirma que Mary Poppins tem *shiny black hair* (M.P., Travers, 1997, p. 6). Grieco opta por traduzir o segmento como *cabelo negro e lustroso* (M.P., Grieco, 1967, p. 16), enquanto Terron utiliza *cabelo preto e brilhante* (M.P., Terron, 2014, p. 18). É possível que Terron tenha evitado a palavra *negro* porque ela ganhou nuances diferentes no século XXI, passando a se referir ao cabelo de afrodescendentes. Essa opção linguística mostra bem como as normas culturais se impõem mesmo que de forma inconsciente.

Ainda com relação à linguagem pedagógica ou moralmente apropriada às crianças/jovens, há um momento no texto de Travers em que Mary Poppins manda as crianças para a cama e ajuda a *undress them* (M.P., Travers, 1997, p. 12). Grieco opta por *despi-los* (M.P., Grieco, 1967, p. 21), enquanto Terron usa *trocá-los* (M.P., Terron, 2014, p. 25), evitando qualquer possível conotação sexual.

Outro exemplo desse tipo está no trecho em que, no original, Jane (uma das crianças) chama a sra. Corry de *very old* (M.P., Travers, 1997, p. 110). A fim de evitar uma possível falta de polidez em 1967, Grieco diz que a sra. Corry tem *muita idade* (M.P., Grieco, 1967, p. 97) e ainda justifica o comportamento de Jane, deixando claro o fato de que idade traz conhecimento. Contudo, Terron segue próximo ao original, afirmando que a sra. Corry é *muito velha* (M.P., Terron, 2014, p. 112). A opção de Terron, embora ainda seja politicamente incorreta em 2014, é a que provavelmente mais se aproxima do que uma criança realmente diria e, talvez, não seja tão ruim assim dizer isso no século XXI. O exemplo está abaixo (meus grifos):

¹⁷ <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/regras-do-novo-acordo-ortografico-passam-valer-em-2016.html>, acessado em 18/01/2016.

“You must be **very old!**” said Jane, sighing enviously, and wondering if she would ever be able to remember what Mrs. Corry remembered. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 110)

– A senhora deve ter **muita idade** – disse Jane, suspirando, invejosa da experiência e dos conhecimentos históricos da Senhora Corry. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 97)

– Você deve ser **muito velha!** – disse Jane, suspirando de inveja e considerando se conseguiria se lembrar de tudo da mesma maneira que a sra. Corry se lembrava. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 112)

Segue outro exemplo semelhante abaixo. Nele, *old* é suavizado para *idosa* em 1967, mas vira *velha* em 2014. Contudo, o termo *fat* não foi suavizado pelos tradutores¹⁸:

(...) Katie Nanna (...) was **old** and **fat** and smelt of barley-water. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 4)

Katie era **idosa, gorda**, cheirava a bebida. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 16)

(...) Katie Nanna (...) era **velha e gorda** e cheirava a água de cevada. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 17)

Cabe lembrar que as novas traduções de antigos clássicos, como é o caso de *Mary Poppins*, são uma estratégia de *marketing* das editoras, representando grandes promessas em termos de venda (Lathey, 2010, p. 161). Isso não significa que a nova tradução, nesse caso a obra de Terron, seja melhor do que a outra anterior, a de Grieco. Não obstante, a reescrita mais recente passa por um processo complexo de atualização da linguagem, que transforma um texto antiquado em uma obra mais próxima do leitor contemporâneo.

3.3.3 Vocabulário desconhecido do público infantojuvenil

Como lidar com palavras que não são conhecidas pela maioria dos leitores infantojuvenis da cultura de chegada? Nesta subseção, encontram-se termos e expressões com essas características.

Nos casos em que o vocabulário também não é do conhecimento do leitor de LIJ do contexto de partida, é possível analisar a postura adotada pela autora a fim de verificar se os tradutores seguiram ou não as mesmas estratégias de escrita dela

¹⁸ Este trecho do livro será novamente explorado na subseção 3.3.3 sobre vocabulário desconhecido do público infantojuvenil, porém o termo em destaque será *barley-water*.

e por quê. Um exemplo disso é *au revoir*, em francês. Contudo, antes de analisar o uso do termo, é preciso fazer uma distinção entre a edição de 1962 de *Mary Poppins* (com tradução de Grieco), onde essa expressão só consta do capítulo doze, e a edição revista da obra de 1997 (com tradução de Terron), onde o termo em francês aparece duas vezes: nos capítulos seis e doze. Em resumo, na tradução de Grieco o termo só aparece no capítulo doze, enquanto na reescrita de Terron, a expressão ocorre nos capítulos seis e doze.

A estratégia da autora no capítulo doze (traduções de Grieco e Terron) foi a de explicar o termo *au revoir* no momento em que ele é empregado no texto. Essa explicação permite perceber que Travers achava que o leitor do contexto de partida talvez não soubesse o significado da expressão. Tanto Grieco como Terron adotam a estratégia de explicar o termo *au revoir* ao longo do texto. Segue exemplo do original e das traduções desse trecho do capítulo doze (meus grifos):

“Mrs. Brill!” she called. “What does ‘**au revoir**’ mean?”

“**Au revore**, dearie?” shrieked Mrs. Brill from the next room. (...) I think, Miss Jane dear, it means **To Meet Again**.” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 190).

— Senhora Brill — perguntou ela — que quer dizer **Au revoir**?

— **Au revore**? — perguntou a cozinheira, ainda no outro quarto. (...) quer dizer “**Até a vista**” em francês. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 134)

— Senhora Brill! — ela chamou. — O que quer dizer “**au revoir**”?

— **Au revoá**, queridinha? (...) Tenho a impressão, querida senhorita Jane, de que significa “**até breve**” (*M.P.*, Terron, 2014, p. 176)

No exemplo anterior, nota-se que Travers optou por registrar o termo *au revoir* como *au revore* na fala da Senhora Brill, a cozinheira, provavelmente para reforçar o fato de ser um termo estrangeiro pouco conhecido e de difícil pronúncia. A brincadeira de Travers só foi seguida por Terron, que adota *au revoá* nas palavras da Senhora Brill, conforme acima.

Já a estratégia da autora no capítulo seis (somente tradução de Terron) foi a de não oferecer qualquer explicação sobre o termo *au revoir*. Isso ocorre muito provavelmente porque seu significado pode ser inferido pelo contexto desse capítulo. Além disso, o termo será explicado de qualquer forma no capítulo doze da obra (conforme visto anteriormente), quando a expressão *au revoir* passa a ser essencial na narrativa. Não obstante, a tradução de Terron de 2014 opta por incluir uma nota explicativa das palavras *au revoir* no capítulo seis (ver também Anexo

II), sugerindo uma tendência à facilitação da leitura. Segue exemplo a seguir dos trechos do capítulo seis em Travers e Terron, inclusive da nota explicativa (meus grifos):

“Whatever kind of visit is that? Hullo and goodbye in the same breath. Next time you must stay for tea, and we’ll all sit together on a rock and sing a song to the moon. Eh, Froggie?”

Froggie squeaked.

“That will be lovely,” said Mary Poppins, and Jane and Michael echoed her words. They had never yet sat on a rock and sung a song to the moon.

“Well, **au revoir**, one and all. (...)” (M.P., Travers, 1997, p. 87)

— Mas que tipo de visita é essa? Oi e tchau, tudo de uma só vez! Na próxima ocasião você terá que ficar para o chá, e sentaremos todos em um rochedo e vamos cantar uma canção para a Lua. Certo, Sapinho?

Sapinho guinchou.

— Isso seria adorável — disse Mary Poppins, e Jane e Michael ecoaram suas palavras. Eles nunca haviam sentado em um rochedo e cantado uma canção para a Lua.

— Bom, **au revoir**,* a você e a todos. (...)

[Nota explicativa:] * “Até logo”, em francês. (M.P., Terron, 2014, p. 91-92)

Dois outros exemplos de palavras desconhecidas tanto dos leitores infanto-juvenis de língua inglesa quanto dos de língua portuguesa são as palavras *Hamadryad* e *Pleiades*, usadas em locais diferentes no livro. Em Travers, o leitor pode inferir que *Hamadryad* é uma cobra pelas diversas observações que vão sendo feitas ao longo do texto, culminando na ilustração da última página do capítulo dez (M.P., Travers, 1997, p. 152-162), embora o significado mitológico não seja evidente. De forma semelhante, o significado do termo *Pleiades* é construído aos poucos, ao longo da narrativa da autora no capítulo onze, até chegar à conclusão: “Look, there are the Pleiades. Seven stars all together, the smallest in the sky” (M.P., Travers, 1997, p. 169). A estratégia de Travers é a de não subestimar a capacidade de leitura do seu leitor mirim, criando expectativa no público e levando-o a querer ler adiante para satisfazer a sua curiosidade. Já Grieco opta por adaptar *Hamadryad* à cultura de chegada, usando uma cobra conhecida das crianças brasileiras, a *jibóia*¹⁹. Contudo, essa cobra não condiz com a ilustração da página 135 (M.P., Grieco, 1967), que não é uma jiboia, gerando uma subestimação da capacidade de percepção do leitor, além de antecipar o mistério que cerca a palavra *Hamadryad*. No caso de *Plêiade*, Grieco segue a estratégia da autora, não acrescen-

¹⁹ Acento gráfico segue normas ortográficas vigentes à época.

tando informações adicionais, deixando assim que o próprio texto explique o termo. Já a edição de 2014, conforme pode ser observado na tabela do Anexo II, acrescenta notas de rodapé tanto para *Hamadryad* como para *Pleiades*, facilitando a leitura e antecipando as informações que serão fornecidas ao longo do texto. Cabe lembrar que as notas de rodapé da edição de 2014 sobre esses dois termos também oferecem dados adicionais que complementam outros trechos do capítulo. Por exemplo, a nota sobre a *Hamadriade* informa que a maior cobra desse gênero morava no zoológico de Londres, onde a história se passa. Já a nota sobre as *Plêiades* acrescenta que Maia (uma das estrelas das Plêiades) representa a primavera, e tal dado será revisitado mais adiante no texto, quando essa personagem fala (meu grifo): “Não podemos sair com muita frequência, sabem, pois ficamos tão ocupadas fabricando e estocando Chuvas de **Primavera**” (M.P., Terron, 2014, p. 161).

A análise se volta agora para a solução dada pelos tradutores de LIJ para termos que não fazem sentido imediato na cultura meta, embora sejam da compreensão dos leitores do contexto fonte. Essa questão se torna mais complexa quando se leva em consideração que o principal público leitor é formado por crianças e jovens, sujeitos em formação, munidos de pouca experiência e conhecimento de mundo. Muitos desses casos serão tratados na seção 3.4 sobre nomes próprios (por exemplo, *Queen Elizabeth*, *Margate* e *Royal Academy*; ver também Anexo I). Portanto, a investigação aborda neste momento outras ocorrências de palavras e expressões próprias do sistema de partida, mas não do de chegada.

Nesse sentido, Travers descreve a personagem Mary Poppins como uma *wooden Dutch doll* (M.P., Travers, 1997, p. 6), referindo-se a um brinquedo desconhecido da maioria do público infantil brasileiro tanto de 1967 como de 2014²⁰. Segundo sua biógrafa, a autora baseou a aparência da babá em uma boneca de madeira pintada e magra que ela tinha quando criança (Lawson, 1999, p. 146). Em Grieco, a solução é a tradução explicativa *boneca de madeira com cabeça pintada* (M.P., Grieco, 1967, p. 16), com a supressão do que é estrangeiro (*holandesa*). O texto de Terron é bastante próximo ao original, *boneca holandesa de madeira* (M.P., Terron, 2014, p. 19), sem maiores explicações. O pequeno leitor de 2014,

²⁰ As bonecas de madeira holandesas e alemãs eram populares entre as crianças europeias desde o século XVI, segundo <https://en.wikipedia.org/wiki/Doll>, acessado em 22/01/2016. Assim, essas bonecas eram do conhecimento do público infantojuvenil da cultura fonte em 1934.

se quiser, pode recorrer à internet para saber como é tal boneca e, assim, ganhar informações sobre outra cultura. Mas será que ele fará isso? Provavelmente, não, o que sugere que essa informação não é vital para a compreensão da narrativa, inclusive porque há ilustrações de Mary Poppins no livro que podem suprir a curiosidade do leitor quanto à sua aparência. Além disso, o próprio texto esclarece que a personagem é magra e tem cabelo preto e brilhoso, que são características da boneca holandesa, muito embora o livro não faça essa correlação explícita (*M.P.*, Travers, 1997, p. 6; *M.P.*, Grieco, 1967, p. 16; *M.P.*, Terron, 2014, p. 18).

A contrapartida é que, se a informação for essencial, a edição de 2014 adota outra estratégia para lidar com palavras desconhecidas do sistema meta: as notas de rodapé. Essas notas não ficam no pé da página, como nos textos em geral, mas ao lado do trecho que as originou (no canto esquerdo da página), sendo identificadas por meio de um grande asterisco. Esse tipo de nota ocorre dez vezes ao longo da narrativa traduzida por Terron e não é muito frequente se comparada à extensão do livro (190 páginas, no caso da edição de 2014). Apenas a primeira ocorrência contém a informação de que é uma nota do tradutor, identificada como “[N.T.]”, e somente a última contém a informação de que é uma nota do editor, marcada como “[N.E.]”. Há uma tabela das notas de rodapé no Anexo II desta dissertação, contendo todas as notas da edição de 2014 e seus respectivos correspondentes textuais em Travers e Grieco, já que nesses dois últimos não há notas de rodapé.

Um desafio tradutório relacionado a vocabulário desconhecido do público leitor infantojuvenil brasileiro ocorre quando Travers diz que a antiga babá da família Banks, Katie Nanna, cheirava a *barley-water*, ou seja, água de cevada que é, segundo a nota explicativa de Terron, um típico chá inglês (ver Anexo II). Ora, *barley-water* é algo comum no contexto fonte de 1934, mas não é conhecido pelas crianças do sistema meta (tanto em 1967 quanto em 2014). Grieco traduz esse termo como *bebida*, insinuando que Katie tinha certa preferência por bebidas alcoólicas... Já na edição de 2014, Terron faz uso de uma nota explicativa. Segue o trecho (meus grifos). O asterisco em Terron serve para identificar a nota explicativa:

(...) Jane and Michael watched at the window and wondered who would come. They were glad Katie Nanna had gone, for they had never liked her. She was old

and fat and smelt of **barley-water**. Anything, they thought, would be better than Katie Nanna — if not *much* better. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 4)

Jane e Miguel olhavam pela janela, vendo quem passava na rua. Tinham ficado contentes com o desaparecimento de Katie: nunca haviam gostado dela. Katie era idosa, gorda, cheirava a **bebida**. Qualquer outra babá seria melhor que Katie — talvez até *muito* melhor. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 16)

(...) Jane e Michael olharam pela janela, imaginando quem viria. Estavam felizes que Katie Nanna tinha ido embora, pois nunca gostaram dela. Ela era velha e gorda e cheirava a **água de cevada**.* Qualquer coisa, eles pensavam, seria melhor que Katie Nanna — muito melhor.

[Nota explicativa:] *Típico chá inglês. [N.T.] (*M.P.*, Terron, 2014, p. 17)

Outros exemplos de termos em geral desconhecidos do público meta são os nomes próprios Wren, Jenny e Guy Fawkes, que serão discutidos em detalhes em seguida, na seção 3.4 sobre nomes próprios (ver Anexo I). No caso da edição de 2014, esses casos recebem notas de rodapé (ver também Anexo II).

3.4 Nomes próprios

Há semelhanças e diferenças entre as estratégias de tradução de nomes próprios adotadas em Grieco (1967) e Terron (2014) nas respectivas traduções do livro *Mary Poppins*. É significativo investigar essas afinidades e distinções porque elas nos mostram algumas características de cada texto, apontam possíveis tendências tradutórias e indicam prováveis restrições a que os textos foram sujeitos no contexto de chegada. Dentro da perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, não cabe julgar a melhor opção de tradução de nomes próprios nem a estratégia mais eficiente, mas sim analisar as escolhas feitas e verificar seu efeito sobre o texto de chegada a fim de tentar vislumbrar as normas tradutórias subjacentes a essas escolhas.

A relevância do nome próprio em um texto pode ser entendida por meio da explicação de Tymoczko (1999, p. 223), segundo a qual o nome próprio carrega um grande número de informações, sendo um elemento de suma importância na identidade dos indivíduos e dos povos. As práticas de nomeação diferem entre culturas, podendo os nomes próprios indicar filiação familiar ou tribal, nacionalidade, raça, etnia, religião, gênero, classe e outros dados afins. Analisar os nomes próprios nos conscientiza das diferenças entre os povos, evidenciando os desafios da sua tradução dentro da enorme complexidade de padrões culturais existentes.

Em princípio, os tradutores não precisariam se preocupar com os nomes próprios porque, segundo Newmark (1991, p. 70) eles estariam “fora” das línguas, pertencendo às enciclopédias e não aos dicionários, não tendo significado nem conotação, não merecendo tradução por serem intraduzíveis. Contudo, o próprio Newmark reconhece que a situação não é tão simples assim, mencionando algumas situações em que os nomes próprios podem ser traduzidos. Uma delas ocorre quando já há equivalentes amplamente aceitos desses nomes na cultura meta (*London* → *Londres*). Nesses casos, ocorre muitas vezes a modificação da pronúncia e ortografia do nome para atender às exigências da língua de chegada (*Aristotle* → *Aristóteles*). Outra acontece quando os nomes “significam” ao mesmo tempo que “nomeiam”, ou seja, carregam informações vitais ao leitor que precisam, portanto, ser transferidas para o texto de chegada (*Richard the Lionheart* → *Ricardo Coração de Leão*)²¹. Contudo, segundo Newmark, surge, a partir de fins do século XX, uma ligeira tendência de se restaurar os nomes originais, visando respeitar as características de identidade cultural e nacional do texto de partida. Com a adoção desse procedimento, Newmark acrescenta que nomes contendo conotações por meio do som e do significado devem então ser explicados por meio de um glossário ou nota de rodapé. Em contrapartida, o autor reconhece que os nomes próprios são frequentemente traduzidos na literatura infantil e nos contos de fada já que, segundo ele, “children and fairies are the same the world over” (p. 71), supostamente não havendo uma diferenciação entre crianças de culturas distintas. Dessa forma, toda a valorização da identidade cultural e do nacionalismo linguístico mencionada em relação ao texto adulto é empobrecida e esvaziada na literatura infantil.

Em sintonia com Newmark, Tymoczko também é contrária à ideia de que os nomes próprios são portos seguros, ou seja, palavras com as quais os tradutores não precisam se preocupar em traduzir:

There is a widespread disposition that names should be transposed unchanged in textual writings (...). Indeed, a naïve or inexperienced translator (...) may look forward to the proper names in a text as islands of repose – unproblematic bits to be passed intact without effort into the new linguistic texture being created – *translated* in the sense of carried across the language gap without alteration, in the sense

²¹ Esse é muitas vezes o caso dos apelidos, que tendem a ser traduzidos por terem um significado relevante no contexto onde está inserido.

that a saint's relics are *translated* from one resting place to another. (Tymoczko, 1999, p. 223)

Segundo Fernandes (2013, p. 86), os nomes próprios dão significado ao texto, compondo a narrativa da história ao evocar ideias, imagens e sons. São, portanto, elementos com conteúdo semântico, semiótico e sonoro, que desempenham uma função essencial na LIJ ao permitirem a representação ou a criação de seres e mundos. Assim, na verdade, frequentemente os nomes são elementos de tradução problemática, já que carregam referências culturais de difícil transposição para outros idiomas, além de serem sequências fonológicas, cujos sons muitas vezes inexistem na língua de chegada. Se por um lado a tradução dos nomes originais pode descaracterizá-los, por outro a presença frequente de nomes importados de forma inalterada pode levar à dificuldade de reconhecimento e memorização (Tymoczko, 1999, p. 225), gerando estranhamento e afastamento por parte do leitor de LIJ. Assim, segundo Tymoczko, o tradutor se vê às voltas com um dilema entre trazer o público para o texto (retendo as características dos nomes originais) ou levar o texto ao público (adaptando os nomes para acomodá-los ao contexto do leitor) (Tymoczko, 1999, p. 224). Não há “ilhas de tranquilidade”. E Fernandes complementa, dizendo que “in dealing with names, therefore, translators are usually expected to somehow interfere with them” (Fernandes, 2013, p. 86) a fim de que o leitor possa dar sentido ao mundo da LIJ.

Em consonância com o pensamento de Newmark citado anteriormente sobre a tendência crescente de não tradução de nomes próprios, Gehringer (2004) sugere que a criatividade na tradução dos nomes próprios dos anos 1950 foi suplantada, em fins do século XX e início do XXI, pela preservação, no texto de chegada, dos nomes tais como são no texto de partida. A causa disso não estaria ligada a questões de identidade e nacionalismo cultural, conforme visto anteriormente, mas sim ao processo de globalização – entendido como a diminuição das barreiras entre as sociedades –, que trouxe consigo a padronização das práticas conforme os interesses dos países desenvolvidos (Fernandes, 2013, p. 97). Para Gehringer, “ultimamente, a globalização virou rua de mão única” (Gehringer, 2004), pois enquanto na década de 1950 nomes próprios como Donald Duck, Uncle Scrooge e The Beagle Boys eram traduzidos (respectivamente, Pato Donald, Tio Patinhas e Irmãos Metralha), “os personagens mais recentes – Beavis & Butthead, os Simpsons, a

turma sádica de South Park e Dilbert – mantiveram os nomes originais”. Isso equivaleria a uma tendência de substituição do processo de domesticação pelo de estrangeirização (Venuti, 2008, p. 15-16) na tradução ou até mesmo ao retorno do pensamento que considerava os nomes próprios como “islands of repose”, não traduzíveis ou intraduzíveis, conforme a citação anterior de Tymoczko.

Com base nessas considerações, esta seção se propõe, como parte dos objetivos desta dissertação, a investigar as estratégias de tradução dos nomes próprios no livro *Mary Poppins* nas duas traduções em questão (Grieco e Terron) a fim de tentar responder às seguintes perguntas: Quais foram as estratégias de tradução de nomes próprios adotadas pelos tradutores? Essas estratégias estão de acordo com quais normas tradutórias? Quais foram os elementos que prevaleceram e por quê? Qual o efeito das escolhas tradutórias dos nomes próprios sobre o texto traduzido e o leitor de LIJ?

Para tanto, os nomes próprios do texto fonte de Travers foram divididos nas três categorias a seguir:

- (1) *antropônimos*, que indicam nomes dados a pessoas ou a seres personificados (prenomes, sobrenomes, apelidos etc.);
- (2) *topônimos*, que se referem a nomes geográficos (lugares, cidades, ruas, monumentos etc.); e
- (3) *outros nomes próprios*, que designam algo que tem nome próprio, mas não está nas categorias anteriores (jornais, marcas comerciais, títulos de livros etc.).

Posteriormente, cada um dos itens acima foi incluído em uma das macrocategorias seguintes:

- (i) *nomes específicos*, que representam os nomes propriamente ditos; e
- (ii) *nomes descritivos*, que contemplam os nomes próprios construídos a partir de substantivos comuns transformados em nomes por meio do uso de letra maiúscula no início da(s) palavra(s).

Embora seja complexa, essa categorização é essencial para se compreender a análise dos nomes próprios feita nesta seção e se encontra, de forma completa,

na tabela do Anexo I. Contudo, visando facilitar seu entendimento, segue um esquema das categorias adotadas a partir do texto em inglês de Travers:

Exemplos:

antropônimos	específicos →	<i>Mary, Jane, Michael, John, Barbara, Robertson, Andrew, Willoughby, Corry</i>
	descritivos →	<i>Policeman, Twins, Nannies, Daddy, Match Man, Red Cow, Brown Bear, Lion</i>
topônimos	específicos →	<i>Margate, Yarmouth, America, England, Yorkshire</i>
	descritivos →	<i>Park, Number Seventeen, Nursery, Next Door, Office, Zoo</i>
outros nomes próprios	específicos →	<i>Morning Paper, Christmas, The Times</i>
	descritivos →	<i>Day Out, Afternoon Tea, Merry-go-Round, Laughing Gas, Treats</i>

Cabe ressaltar que o uso de nomes *descritivos* — quer sejam antropônimos, topônimos ou outros nomes — é uma característica bastante frequente no texto de Travers. Nele, diversos substantivos comuns de pouca relevância no texto (como *waiter, butcher, tobacconist's shop, palace, pleasure, background, way out, bus, cake, tea, laundry bill, lobster, twink, spring rains* e tantos outros) são transformados em nomes próprios ao serem grafados com letra inicial maiúscula, a saber: *Waiter, Butcher, Tobacconist's Shop, Palace, Pleasure, Background, Way Out, Bus, Cake, Tea, Laundry Bill, Lobster, Twink, Spring Rains* (ver Anexo I).

O gráfico a seguir mostra o número aproximado de nomes descritivos (114) em relação ao de nomes específicos (86) analisados no texto fonte de Travers, conforme a tabela do Anexo I:

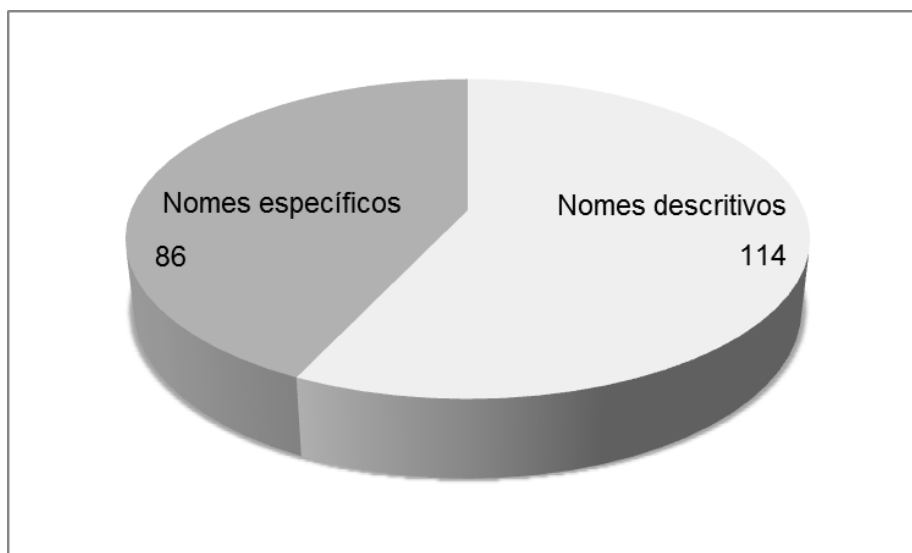


Figura 9: Total aproximado de nomes próprios específicos e descritivos (Travers)

Além disso, para fins deste estudo, as palavras que constituem formas corteses de tratamento, bem como títulos honoríficos, familiares e militares foram incluídas junto com os antropônimos que os sucedem (*Senhor Banks*, *Senhorita Gaivota*, *Tio Peruca*, *Almirante Bum*, *Sir Christopher Wren* etc.).

Como já mencionado, a fim de exemplificar e esclarecer as questões ora investigadas, o Anexo I contém uma tabela da quase totalidade dos nomes próprios encontrados em *Mary Poppins*. A primeira coluna da tabela contém os nomes próprios do texto de partida. Contudo, como o original possui dois capítulos “Bad Tuesday” diferentes – um de 1962 e outro de 1997 – os nomes do capítulo desatualizado e mais antigo foram marcados com um asterisco (*); o restante dos nomes da primeira coluna diz respeito à edição publicada em 1997. A segunda e terceira colunas contêm os nomes próprios, respectivamente, da tradução de Grieco e da tradução de Terron. Os números entre parênteses em todas as colunas se referem às páginas dos respectivos livros²². Deve-se observar a tabela durante a leitura dos próximos parágrafos.

Esta dissertação adota a categorização das estratégias de tradução de nomes próprios elaborada por Fernandes (2013, p. 146) com base nas formulações de Theo Hermans, Peter Newmark, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, e Andrew

²² A numeração de páginas do texto de partida de Travers segue, em geral, a edição de 1997. Apenas no caso do capítulo “Bad Tuesday”, os nomes próprios que foram marcados com um asterisco seguem a edição de 1962 e, portanto, a numeração de páginas também diz respeito a essa edição.

Chesterman (Fernandes, 2013, p. 145). São dez estratégias, conforme descritas a seguir (Fernandes, 2013, p. 146-153). Os exemplos foram retirados das traduções de *Mary Poppins*. Cada estratégia abaixo contém uma abreviatura (TRD, COP, TRC etc.) usada para identificar a estratégia de tradução na tabela de nomes próprios do Anexo I.

Estratégia	Descrição
tradução TRD	tradução propriamente dita; ocorre quando um termo tem equivalente semântico ou adquire significado na outra língua (<i>Red Cow</i> → <i>Vaca Vermelha</i> , <i>East Wind</i> → <i>Vento Leste</i>).
cópia COP	utilização do mesmo termo, sem adaptação ortográfica, no idioma de chegada, muito embora seus falantes possam adaptar a pronúncia da palavra (<i>Mary Poppins</i> → <i>Mary Poppins</i> , <i>Ludgate Hill</i> → <i>Ludgate Hill</i>).
transcrição ²³ TRC	utilização da mesma palavra, mas com adaptação ortográfica, gramatical, morfológica etc., ou seja, a palavra fonte é adaptada ao idioma de chegada (<i>Boom</i> → <i>Bum</i>).
substituição SUB	um nome fonte é substituído por qualquer outro nome na língua meta, não guardando uma relação entre si (<i>Andrew</i> → <i>Nepomuceno</i> , <i>Persimmon</i> → <i>Salsa</i>).
recriação REC	recriação de um nome que inexistente na língua de partida e na de chegada (não há exemplos em <i>Mary Poppins</i>).
eliminação ELI	supressão completa ou parcial de um nome próprio que existia no texto fonte e passa a não existir mais no texto meta; ocorre quando o nome é pouco importante à narrativa (<i>Margate</i> → Ø, <i>Jenny</i> → Ø).
acréscimo ACR	adição de um termo ao nome original, trazendo informações adicionais, melhorando a compreensão ou evitando ambiguidade (<i>Robertson Ay</i> → <i>Senhor Robertson Ay</i> , <i>Chief</i> → <i>Grande Chefe</i>).

²³ A fim de evitar confusões, **transcrição** será usada para nomes próprios não convencionais e **convenção**, para nomes convencionalmente aceitos na outra língua.

transposição TRP	substituição de uma classe gramatical por outra, sem afetar o significado, embora envolva reestruturação do nome (<i>Negro Lady</i> → <i>negra africana</i>).
substituição fonológica SFO	alteração de fonemas a fim de dar uma sensação de mesmo som (<i>Bert</i> → <i>Betinho</i>).
convenção CNV	emprego de um nome próprio cujo uso já está consagrado na cultura de chegada (<i>Michael</i> → <i>Miguel</i> , <i>Father Christmas</i> → <i>Papai Noel</i>).

Nas próximas subseções, segue uma análise mais detalhada das práticas de tradução dos nomes próprios encontradas em *Mary Poppins*.

3.4.1 O nome próprio *Mary Poppins*

O nome da personagem principal *Mary Poppins* é mantido em inglês nas duas traduções. Isso se deve à enorme popularidade do filme da Disney que foi lançado nos EUA em agosto de 1964 e no mercado brasileiro em setembro do mesmo ano²⁴ com o mesmo nome do original *Mary Poppins*. Só depois disso é que surge, em 1967, a primeira tradução de Grieco para o português brasileiro. O peso do filme era tanto que a quarta capa desse livro é nada mais nada menos do que uma foto de página inteira de Julie Andrews encarnando a personagem título da produção da Disney. Cabe dizer que em nenhum outro lugar do livro o filme é mencionado, o que ressalta o caráter puramente mercadológico da foto e o quanto o livro dependia comercialmente da fama do filme. Não se pode esquecer da força de uma produção ganhadora de cinco Oscars e dos prêmios Bafta, Globo de Ouro, Grammy e Eddie de 1965, sendo a maior bilheteria mundial no ano de seu lançamento original, tendo superado a dos filmes *Goldfinger* e *My Fair Lady*. A imagem da babá Mary Poppins estava criada.

Como a estratégia adotada em relação ao nome *Mary Poppins* é a de cópia (Fernandes, 2013, p. 147), perde-se no português a sugestão de algo que surge repentinamente, proveniente do verbo em inglês *pop in*, como é exatamente a chegada e saída da própria personagem na história com o vento leste e oeste. Contudo, com o estrangeirismo mantém-se um ar de rigidez associado à imagem, que

²⁴ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Poppins_\(filme\)#Lan.C3.A7amento](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Poppins_(filme)#Lan.C3.A7amento), acessado em 15/10/2015.

se tem no Brasil, da educação formal britânica e, principalmente, preserva-se a associação com a produção da Disney. Assim, embora uma tradução do nome *Mary Poppins* seja possível, “não adianta nada ganhar em apelo regional se, com isso, perde-se em algo muito mais importante: a força mundial de uma marca” (Gehringer, 2004). E a marca *Mary Poppins* mostrou-se bastante robusta, perdurando até o século XXI como sinônimo de babá perfeita e de educação exemplar, muito embora o livro descreva a personagem como ranzinza, vaidosa e até ameaçadora, características pouco nobres. No Brasil, o nome *Mary Poppins* é tema de novas produções cinematográficas e teatrais, nome de creche no Rio de Janeiro e inspiração para inúmeros musicais não profissionais.

3.4.2 Nomes próprios descritivos nas traduções de Grieco e Terron

Os nomes próprios descritivos serão analisados antes dos específicos porque são a macrocategoria mais frequente do livro *Mary Poppins*, conforme visto no gráfico da seção 3.4 (há 114 descritivos contra 86 específicos). Os nomes descritivos respondem por mais da metade dos nomes próprios (sejam eles antropônimos, topônimos ou outros) e são um aspecto bastante comum da obra de Travers, fato também já mencionado.

Nomes próprios descritivos são, como já observado, substantivos comuns transformados em nomes próprios ao ter a inicial da(s) palavra(s) grafada(s) em letra maiúscula (*Golfinho*, *Açougueiro*, *Chá* etc.). Alguns desses nomes próprios descritivos assumem a forma de personagens ou elementos importantes na história e, portanto, merecem o *status* ou distinção de nomes próprios, como por exemplo, a *Vaca Vermelha*, o *Número Dezessete* da *Alameda das Cerejeiras* ou o *Urso Polar*. Contudo, outros nomes próprios descritivos indicam apenas elementos do dia a dia (como, por exemplo, profissionais, alimentos, objetos, situações, entre outros), não tendo uma função significativa no texto. Esses nomes, portanto, não precisariam ser considerados próprios, mas acabam sendo por estarem grafados com letra inicial maiúscula. Isso se dá sem qualquer motivo aparente senão o estilo da autora. Assim, muitos desses nomes descritivos não são considerados como nomes próprios nas traduções, sendo grafados em letra minúscula (*ônibus*, *camarão*, *lagosta*, *aniversário*, *leiteiro*, *padeiro*, *saída* etc.).

Em relação aos nomes próprios descritivos, a estratégia mais adotada tanto por Grieco (82%) quanto por Terron (93%) é a de tradução (TRD) (ver Anexo I),

muito embora, como já dito anteriormente, nem sempre a letra inicial do(s) nome(s) seja mantida em maiúscula. Esse recurso se justifica porque os nomes descritivos correspondem a substantivos comuns, como já visto.

Abaixo está o gráfico referente às estratégias observadas na tradução de Grieco:

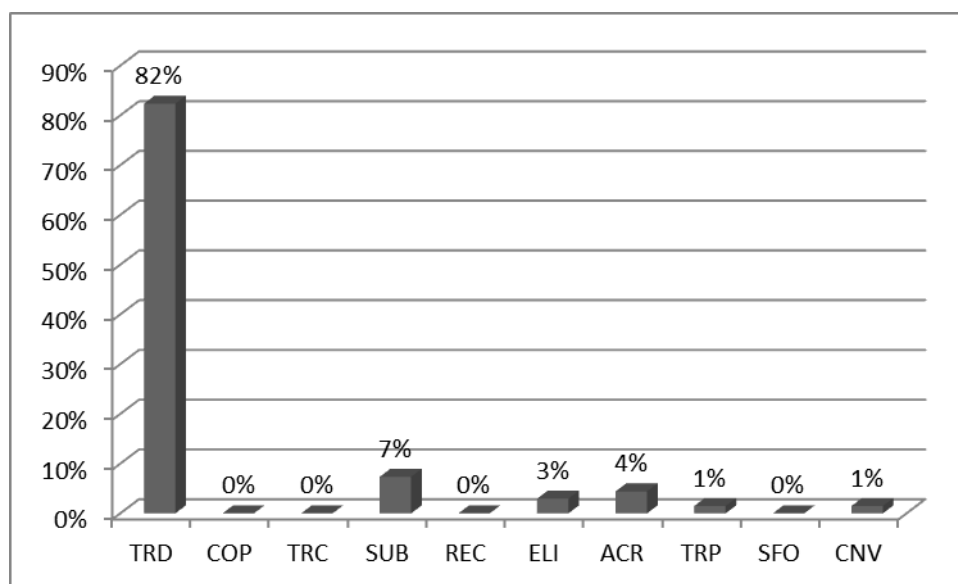


Figura 10: Estratégias tradutórias para os nomes próprios descritivos em Grieco

A estratégia de tradução (TRD) é usada em 82% dos casos. Os 7% de substituição (SUB), os 4% de acréscimo (ACR) e os 3% de eliminação (ELI) sugerem estratégias de tradução, que mostram a tendência do tradutor de não se ater ao original. Por exemplo, os nomes descritivos *Babies* e *Grown-ups* foram substituídos por *Gêmeos* e *os grandes* (com letra inicial minúscula). Os nomes *Barber* e *Chief* viraram *barbeiro real* (com letra inicial minúscula) e *Grande Chefe*, ganhando assim o acréscimo de uma palavra explicativa, porém inexistente no original. Por fim, o nome *Great Exception* teve a primeira palavra eliminada, virando *exceção* (com letra inicial minúscula).

Segue, agora, o gráfico referente à tradução de Terron:

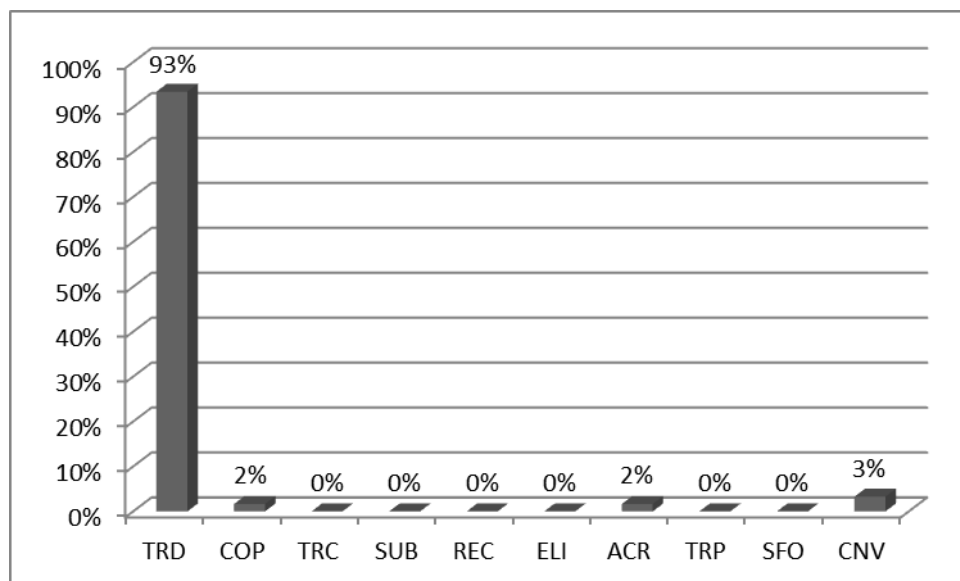


Figura 11: Estratégias tradutórias para os nomes próprios descritivos em Terron

Terron faz pouco uso de outras estratégias, além da de tradução (TRD), atendo-se ao original na maioria dos casos. Outras estratégias usadas foram: 3% de convenção (CNV), 2% de cópia (COP) e 2% de acréscimo (ACR). Exemplos desses recursos de convenção, cópia e acréscimo, respectivamente, são: *Hama-dryad*, que virou *Hamadríade*; *Grand Finale*, que permaneceu *Grand Finale*; e *Majesty*, que virou *Vossa Majestade*.

3.4.3 Nomes próprios específicos na tradução de Grieco

Em relação aos nomes próprios específicos, Grieco opta por uma variedade de estratégias na tradução dos antropônimos, topônimos e outros nomes próprios: tradução (25%), convenção (21%), cópia (20%), eliminação (17%) e substituição (10%). Há alguns poucos casos de acréscimo (4%), transcrição (3%) e substituição fonológica (2%). Os percentuais são exibidos no gráfico abaixo:

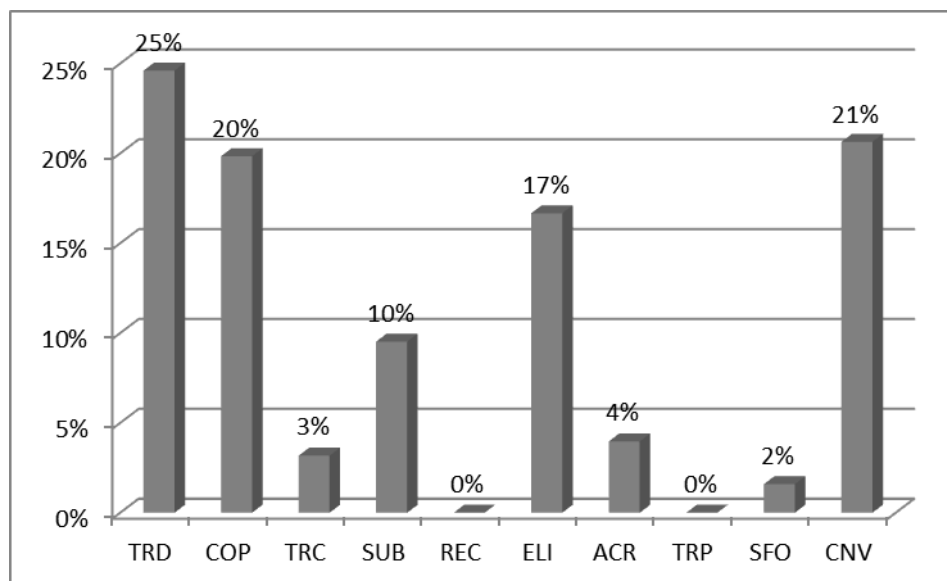


Figura 12: Estratégias tradutórias dos nomes próprios específicos em Grieco

Cabe ressaltar que os pronomes de tratamento, bem como os títulos honoríficos, familiares e militares foram incluídos junto com os nomes próprios específicos que os acompanham. Alguns exemplos em Grieco são: *Senhor*, *Senhora*, *Senhorita*, *Almirante*, *Tio* e *Tia*. Essas palavras seguem, em geral, a estratégia de tradução (TRD). É relevante dizer que Grieco usou, com frequência, letra inicial maiúscula para grafar essas palavras, dando a elas uma apresentação de nome próprio, assim como foi feito no texto de partida de Travers.

Voltando ao gráfico anterior, o emprego frequente das estratégias de tradução (TRD) e convenção (CNV) mostra que o tradutor buscou aproximar o texto do leitor ao priorizar o uso do idioma de chegada e de suas características ortográficas, fonológicas, semânticas etc.

A estratégia de tradução (TRD) foi usada por Grieco em nomes próprios com significado para a narrativa, a saber: *Mr./Mrs. Wigg* viraram *Senhor/Senhora Peruca*, muito embora a presença das duas letras “g” em inglês não tenha afetado o nome em português, que poderia ter sido *Perucca* ou até *Perruca*.²⁵ A rua onde se passa a história deixa de ser *Cherry Tree Lane*, que possivelmente não tem efeito relevante sobre as crianças brasileiras, ganhando a tradução *Alameda das*

²⁵ A estratégia de tradução (TRD) está sendo empregada no nome *Wigg* devido à inexistência de outro recurso mais adequado, conforme a tabela da seção 3.4. Se Grieco tivesse optado por traduzir *Wigg* como *Perruca* (com duas letras “r”), seria possível classificar a estratégia como REC, que envolve a recriação de um nome que inexistia na língua de partida e na de chegada. O mesmo ocorre na tradução de Terron.

Cerejeiras, esta sim uma rua com vida, árvores e flores. *Katie Nanna* é *Katie*, a *babá*.

Ao usar a estratégia de convenção (CNV), Grieco permite que a maior parte dos nomes seja grafada visando atender às regras ortográficas e fonológicas do português (*Michael* → *Miguel*; *Barbara* → *Bárbara*; *Crusoe* → *Crusoé*; *Taygete* → *Taigeta*; *Sterope* → *Astérope*; *America* → *América*). Uma dúvida fica em relação ao nome de um dos gêmeos, *John*, que foi mantido em inglês, embora seja um nome convencionalmente traduzido como *João*.

Por sua vez, a estratégia de cópia (COP) é usada em nomes próprios semanticamente “opacos” (Tymoczko, 1999, p. 232), ou seja, sem um significado imediato em inglês (como *Mrs. Brill*, *Robertson Ay* e *Mrs. Corry*) ou relativamente “transparentes” em português (como *Mr./Mrs. Banks*).

Contudo, quando o nome próprio específico não é conhecido pelo público brasileiro e, portanto, sua adaptação ao português não é amplamente aceita ou convencional, o nome é, muitas vezes, eliminado (ELI), reduzindo a presença estrangeira no texto, tanto em termos do nome em si quanto em relação ao seu contexto cultural. Assim, vê-se a eliminação dos nomes *Ludgate Hill*, *Dainty David*, *Yorkshire*, entre outros.

No caso de *Ludgate Hill*, colina situada na City de Londres, o nome foi totalmente eliminado na tradução, já que Grieco fez uma reestruturação completa da parte inicial do capítulo sete. Essa situação já foi detalhada na seção 3.2 sobre parágrafos, períodos, orações e pontuação, mas segue abaixo novamente dessa vez com o intuito de exemplificar como elementos estrangeiros são “domesticados”, conforme conceito de Venuti, ao contexto de chegada (meus grifos):

Chapter Seven – The Bird Woman

“Perhaps she won’t be there,” said Michael.

“Yes, she will,” said Jane. “She’s always there for ever and ever.”

They were walking up **Ludgate Hill** on the way to pay a visit to Mr. Banks in the City. For he had said that morning to Mrs. Banks:

“My dear, if it doesn’t rain I think Jane and Michael might call for me at the Office today — that is, if you are agreeable. I have a feeling I should like to be taken out to Tea and Shortbread Fingers and it’s not often I have a Treat.”

And Mrs. Banks had said she would think about it.

But all day long, though Jane and Michael had watched her anxiously, she had not seemed to be thinking about it at all. From the things she said, she was thinking about the Laundry Bill and Michael’s new overcoat and where was Aunt Flossie’s address, and why did that wretched Mrs. Jackson ask her to tea on the second

Thursday of the month when she knew that was the very day Mrs. Banks had to go to the Dentist's?

Suddenly, when they felt quite sure she would never think about Mr. Banks's treat, she said:

"Now, children, don't stand staring at me like that. Get your things on. You are going to the City to have tea with your Father. Had you forgotten?

As if they could have forgotten! For it was not as though it were only the Tea that mattered. There was also the Bird Woman, and she herself was the best of all Treats.

That is why they were walking up **Ludgate Hill** and feeling very excited.

Mary Poppins walked between them (...) (*M.P.*, Travers, 1997, p. 94-95)

VII – A Mulher dos Passarinhos

Certa manhã, o Senhor Banks disse à Senhora Banks:

— Se hoje não chover, minha querida, Jane e Miguel poderiam ir buscar-me no escritório e, depois, iríamos lanchar numa confeitaria. Bem que ando precisando de um pouco de distração. Você está de acôrdo?

A Senhora Banks respondeu que estava de acôrdo e providenciaria tudo.

Durante o dia, Jane e Miguel observaram longamente a mãe: e parecia-lhes que ela pensava em tudo, menos em providenciar. Pensava no rol da roupa, no casaco nôvo de Miguel, no resfriado da Tia Flossie, na Senhora Jackson que a havia convidado para um chá dali a oito dias (porque sabia que, nesse dia, a Senhora Banks tinha hora marcada no dentista).

De repente, quando as crianças já imaginavam que a Senhora Banks houvesse esquecido completamente o que prometera, ela disse-lhes:

— Vamos, crianças, não fiquem aí com êsse ar petrificado! Vistam-se. Vocês vão lanchar com o pai na cidade. Já tinham esquecido?

Como se êles tivessem podido esquecer tal coisa... Ainda do lanche na confeitaria podiam esquecer-se, mas da mulher dos passarinhos, nunca!

Aprontaram-se rapidamente e logo se puseram a caminho.

Mary Poppins caminhava entre os dois (...). (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 85)

Da mesma forma, o nome *Dainty David* — algo como *Davi, o delicado* — também foi eliminado por completo do texto de Grieco, conforme trechos abaixo (meus grifos):

Jane and Michael and Mary Poppins spread the crumbs in a circle on the ground, and presently, one by one at first, and then in twos and threes, the birds came down from St Paul's.

"**Dainty David**," said Mary Poppins with a sniff, as one bird picked up a crumb and dropped it again from its beak.

But the other birds swarmed upon the food, pushing and scrambling and shouting. At last there wasn't a crumb left (...) (*M.P.*, Travers, 1997, p. 98-99)

Jane, Miguel e Mary Poppins espalharam as migalhas de pão pelo chão e logo os passarinhos começaram a pousar, primeiro um a um, depois dois a dois e três a três.

Alguns pássaros deixavam cair as migalhas. Outros batiam-se por elas, disputando-as a bicadas. Em poucos minutos já não havia mais uma migalha sequer (...) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 88)

No caso do nome próprio que compõe o sintagma *Yorkshire pudding* — espécie de pão tradicional inglês — a tradução empregou apenas a palavra *pudim*, retirando a referência à cultura estrangeira, conforme a seguir (meus grifos):

Presently, as the keepers passed down the line of cages, a great commotion was heard.

“Blast my vitals — call that a meal? A skimpy little round of beef and a couple of cabbages! What — no **Yorkshire pudding**? Outrageous! (*M.P.*, Travers, 1997, p. 148)

Quando os guardas chegaram ao fim das jaulas, ouviram-se gritos terríveis:

— Mil trovões! Isso é comida que se apresente? Um pedacinho de carne e três folhas de repêlho? Não há **pudim**? Que escândalo! (...) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 125-126)

No caso do nome *Wren*, há três definições possíveis em inglês: nome de um pássaro; sobrenome de *Sir Christopher Wren*, arquiteto da Catedral de St. Paul em Londres; e também sobrenome de *Jenny*, personagem do livro *Our mutual friend* de Charles Dickens. Grieco oferece uma solução autoral e criativa para a questão. A conexão entre o nome *Wren* que se refere ao pássaro em inglês e ao sobrenome de *Jenny* é eliminada; porém, outra relação é formada entre o prenome do arquiteto *Sir Christopher* e o nome do santo padroeiro dos motoristas *São Cristóvão*, em uma tentativa de adequar o texto ao contexto de chegada, conforme abaixo (meus grifos):

But at last they came to St. Paul’s Cathedral, which was built a long time ago by a man with a bird’s name. **Wren** it was, but he was no relation to **Jenny**. That is why so many birds live near **Sir Christopher Wren**’s Cathedral, which also belongs to St. Paul, and that is why the Bird Woman lives there, too. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 95 e 97)

Chegaram, afinal, à Catedral de São Paulo, construída havia muitos anos (era o que pensavam os dois) por um senhor que aparecia em todos os chaveiros de automóvel (**São Cristóvão**). (Não sabiam que o construtor da catedral fôra o **Senhor Cristóvão Wren**). Boa alma, a dêsse antigo construtor de igrejas: em torno de sua catedral as crianças e os passarinhos se reúnem e brincam longas horas. E na catedral mora também a mulher dos passarinhos. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 86)

A estratégia de substituição (SUB) de nomes próprios específicos é usada por Grieco com o efeito de eliminar os traços da cultura de partida, a partir da troca de nomes com carga semântica no texto fonte por nomes com outra carga semântica no texto meta. Assim, figuras e locais históricos são substituídos: o rei

inglês *William the Conqueror*, responsável por várias conquistas territoriais, passa a ser o famoso navegador e “descobridor” do Brasil *Pedro Álvares Cabral*; *Guy Fawkes*, soldado inglês católico e símbolo de rebelião, mas ainda pouco conhecido das crianças e jovens brasileiros, vira o monarca Henrique VIII que, embora seja estrangeiro, é famoso até aqui; e *England* transforma-se em *Brasil*. Outras substituições são observadas ao longo do texto: *Miss Persimmon*, que literalmente significa *Senhorita Caqui*, passa a ser *Senhorita Salsa*, provavelmente a partir da influência da tradução francesa *Mlle Persill* — nome que, esse sim, quer dizer salsa. Os cachorros *Andrew* e *Willoughby* são, respectivamente, *Nepomuceno* e *Febo*, que possivelmente também foram alimentadas pela tradução francesa da obra, onde os nomes são, respectivamente *Népomucène* e *Phébus*. Contudo, uma investigação mais profunda nesse sentido foge ao escopo da atual pesquisa, embora essa observação mostre a preponderância, em relação ao inglês, da língua e cultura francesas no Brasil em meados do século XX.

Em relação às estratégias menos usadas por Grieco, encontram-se as de acréscimo (ACR), transcrição (TRC) e substituição fonológica (SFO). Em relação a casos interessantes de acréscimo, ocorre a inserção do pronome de tratamento antes de alguns nomes, evidenciando um traço cultural brasileiro característico de uma época: *Barbara B.* e *Barbarina* viram *Senhorita Bárbara* e *Senhorita Barbarina*, respectivamente; *Robertson Ay* passa a ser *Senhor Robertson Ay*. Quanto à estratégia de transcrição, há o caso do *Admiral Boom* que vira *Almirante Bum*, mantendo o som onomatopéico original, além do exemplo dos nomes *Fannie* e *Annie* que viram *Fanny* e *Anny*, a fim de manter, supostamente, o som original do inglês. Em termos de substituição fonológica, pode-se citar o caso de *Bert* que vira *Betinho*, mantendo os principais sons do nome e acrescentando o sufixo carinhoso “inho”.

Resumindo, em Grieco vê-se uma estratégia tradutória global de domesticação, nacionalização e adaptação da narrativa ao contexto de chegada, cujo efeito é o de aproximar o texto das crianças, facilitando a compreensão e eliminando as estranhezas. Essa postura está alinhada à tendência criativa da década de 1950 sugerida por Fernandes (2013, p. 57), uma linha próxima à de Monteiro Lobato de aproximação do texto traduzido aos leitores e à sua cultura. A prioridade está nos interesses e necessidades do público infantojuvenil brasileiro. O tradutor tem o trabalho de compreender a história contada pelo autor e reescrevê-la com suas

próprias palavras, facilitando a compreensão do texto. Pode-se considerar então que o tradutor se apropria da história e, no caso dos nomes próprios, os reinventa, aproximando-os da vida diária das crianças brasileiras da época, que, se comparadas às crianças do século XXI, têm pouco conhecimento da cultura britânica.

3.4.4 Nomes próprios específicos na tradução de Terron

Segue agora à análise da tradução dos nomes próprios específicos usados por Terron, considerando-se que já foram vistos os nomes descritivos usados por esse tradutor. Em oposição à Grieco, não se vê em Terron uma variedade de estratégias, mas sim o uso concentrado de algumas: cópia (46%), tradução (27%) e convenção (18%). As estratégias menos usadas são: eliminação (5%), substituição (2%), acréscimo (2%) e transcrição (1%). Abaixo encontra-se o gráfico das estratégias empregadas por Terron:

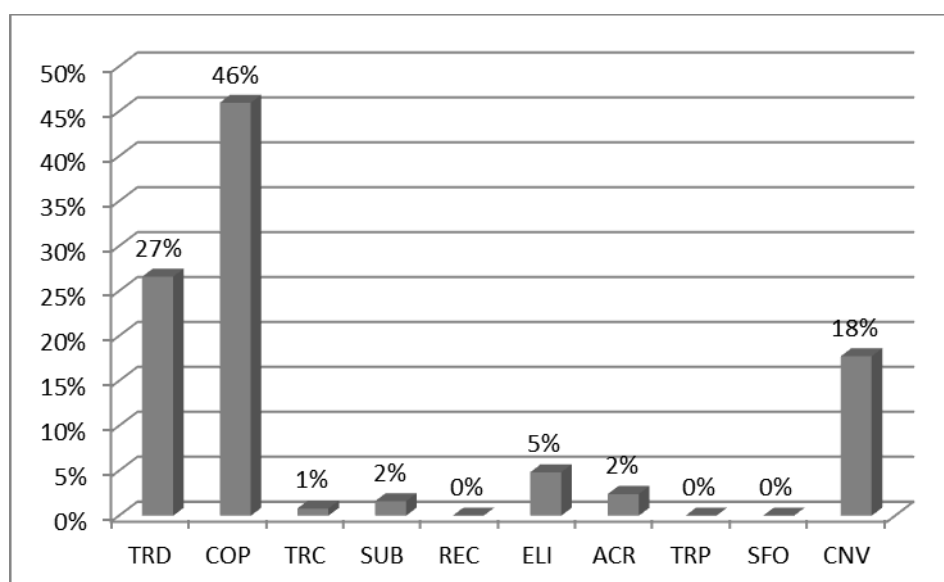


Figura 13: Estratégias tradutórias dos nomes próprios específicos em Terron

Conforme já mencionado, cabe observar que os pronomes de tratamento, assim como os títulos honoríficos, familiares e militares acompanham os nomes próprios e são analisados em conjunto (ver Anexo I). Alguns exemplos em Terron são: *sr.*, *sra.*, *sрта.*, *Almirante*, *tio* e *tia*. A estratégia mais frequente é a de tradução (TRD). Contudo, diferentemente de Travers e de Grieco, Terron preferiu, na maioria dos casos, usar letra inicial minúscula. Outra distinção interessante entre os tradutores é que Terron usa, em geral, as abreviaturas *sr.*, *sra.* e *sрта.* Essa opção

foi descartada na tradução de Grieco, que utiliza os pronomes de tratamento por extenso talvez com intuito de facilitar a leitura pelo público infantojuvenil.

Retornando à análise do gráfico anterior, Terron usa a estratégia de cópia (COP) na maior parte do seu texto (*Banks, Jane, Michael, John, Barbara, Ellen, Boom, Guy Fawkes, Cherry Tree Lane, Margate, Yarmouth, Ludgate Hill* etc.), mostrando-se alinhado com a tendência sugerida por Newmark de manutenção da identidade linguística e cultural do texto de partida e por Gehringer de globalização. Ao manter, por exemplo, o nome original *Willoughby* para um dos cachorros da história, fica preservado também, no contexto de chegada, o tom de sofisticação inglês, muito embora tal nome seja quase ilegível pelo leitor. Terron só não usa a estratégia de cópia em basicamente duas situações, como se verá a seguir.

A primeira ocorre quando o nome próprio tem um significado importante na narrativa (*Mr./Mrs. Wigg* → *sr./sra. Peruca*), momento raro de exceção em que Terron usa a tradução (TRD) e não a cópia, assim como feito por Grieco em procedimento já comentado neste trabalho²⁶. Contudo, no mesmo capítulo em que considera importante traduzir *Wigg* como *Peruca*, Terron se volta novamente para sua estratégia mais frequente, a de cópia, no nome *Miss Persimmon*, que vira *srtá. Persimmon*, e não *srtá. Caqui*, que teria uma carga jocosa e cuja tradução já foi comentada em Grieco. Outro exemplo de uso da estratégia de tradução, e não de cópia, é quando Travers se refere ao cachorro como vira-lata, chamando-o de *Waif* e *Stray*, com tradução de Terron para *Pixote* e *Vadinho*, termos que dialogam com outros textos brasileiros.

A segunda situação em que Terron deixa de usar a estratégia de cópia acontece quando o nome se refere a uma pessoa, elemento ou local conhecido no contexto brasileiro (*Orion* → *Órion*; *Christopher Columbus* → *Cristóvão Colombo*; *England* → *Inglaterra*), momento em que usa a estratégia de convenção (CNV). Porém, quando a pessoa, elemento ou local é conhecido no contexto de partida, mas não é de conhecimento amplo dos brasileiros (por exemplo, *Sir Christopher Wren, Jenny, Guy Fawkes*), conforme já visto na discussão sobre o texto de Grieco, não havendo um consenso para sua tradução, o nome permanece em inglês,

²⁶ A estratégia de tradução (TRD) está sendo empregada no nome *Wigg* devido à inexistência de outro recurso mais adequado, conforme a tabela da seção 3.4. Se Terron tivesse optado por traduzir *Wigg* como *Perruca* (com duas letras “r”), seria possível classificar a estratégia como REC, que envolve a recriação de um nome que inexiste na língua de partida e na de chegada. O mesmo ocorre na tradução de Grieco.

segundo o recurso de cópia. No caso desses três últimos nomes citados, a edição de 2014 recorre a notas de rodapé a fim de aproximar o leitor da cultura estrangeira (ver tabela de notas de rodapé do Anexo II). Em algumas outras poucas situações, Terron se vale da eliminação (ELI) do nome próprio, anexando uma tradução genérica para o termo, como acontece com marcas comerciais pouco conhecidas no Brasil (*Sunlight Soap* → *barra de sabão*; *Meccano set* → *jogo de montar protótipos*; *Lifebuoy* → *sabão neutro*).

Ou seja, a tendência em Terron é deixar a maioria dos nomes próprios não descritivos em inglês, não facilitando a sua leitura com o uso de características ortográficas, fonológicas etc. do português, que tornariam as palavras mais familiares ao público. O leitor é levado a conviver com o estrangeiro, e a maioria dos traços da cultura original estão no texto de chegada. Contudo, assim perde-se, por exemplo, a onomatopeia contida no nome em inglês *Admiral Boom*, que não é grafada, por Terron, como *Bum* (conforme a solução adotada por Grieco), mas como *Boom*, embora talvez ainda possa permanecer sonora devido ao uso do “o” prolongado. Além disso, *Cherry Tree Lane* aparece sem equivalente em português, muito embora Terron tenha acrescentado (ACR) a palavra “rua” na sua primeira ocorrência a fim de indicar a que se refere: “Se você quiser encontrar a **rua Cherry Tree Lane**, tudo o que precisa fazer é perguntar ao guarda que fica no cruzamento” (M.P., Terron, 2014, p. 13, meu grifo).

Por vezes, alguns nomes recebem explicações que facilitam a compreensão pelo público leitor infantil e jovem (*Royal Academy* → *Academia Real Inglesa de Artes*; *Highland Fling* → *dança montanhesa da Escócia*).

Por fim, cabe ressaltar que, como sugerido por Newmark anteriormente, Terron faz uso de notas para explicar determinados nomes como *Christopher Wren*, *Jenny*, *Guy Fawkes*, *solha de Dover*, *Hamadriade*, *Grande Corrente dos Lanceiros*, entre outros. Não são exatamente notas de rodapé, porque não ficam no rodapé, mas na margem esquerda do texto, e servem para descrever o termo ao leitor brasileiro. Como tais notas não constam do original de Travers, “ouve-se” a voz do tradutor (identificada por N.T.) e a voz do editor (marcada por N.E.).

Concluindo, a tendência de não traduzir os nomes próprios de Terron pode ser vista como uma estratégia estrangeirizadora, capaz de mostrar aos leitores mirins que este não é um texto original, mas sim uma tradução de uma obra estrangeira, cujos nomes estão originalmente em inglês. Numa visão globalizante e de

reflexão sobre as diferenças culturais, as crianças devem estar cientes do processo de tradução e da heterogeneidade social. Os leitores mirins podem inclusive se divertir ao tentar pronunciar nomes estrangeiros.

A princípio, poder-se-ia supor que a estratégia para a tradução de nomes próprios adotada por Terron, cujas características se aproximam da estrangeirização de Venuti, reflete as normas tradutórias do seu período histórico (2014). Contudo, o estudo de Fernandes (2013, p. 219) coloca tal suposição em dúvida ao revelar que, entre 2000 e 2003 (período envolvido na pesquisa de Fernandes), havia duas tendências de tradução de nomes próprios coexistindo no cenário brasileiro da LIJ: uma com viés domesticador e outra com enfoque estrangeirizador. Ou seja, em uma estratégia os nomes eram adaptados ou substituídos a fim de garantir a sua leitura. Em outra, os nomes eram mantidos inalterados ou com pouca modificação (Fernandes, 2013, p. 218), evidenciando tolerância ao estrangeiro. Com base na convivência de duas estratégias tradutórias para nomes próprios entre 2000 e 2003 no Brasil, pode-se levantar a hipótese de que o mesmo ainda esteja ocorrendo na década de 2010, ou seja, na época da tradução de Terron. Portanto, não haveria necessariamente a suplantação da estratégia domesticadora vista em Grieco pela estrangeirizadora de Terron, mas sim a presença das duas. Não obstante, o presente estudo não é suficiente para sanar tal dúvida e mais investigações precisam ser feitas envolvendo uma gama maior de livros de LIJ.

3.5 O lúdico

Outra característica da LIJ é seu caráter lúdico. “Aquilo que não divertir, emocionar ou interessar ao pequeno leitor, não poderá também transmitir-lhe nenhuma experiência duradoura ou fecunda” (Coelho, 2000, p. 164). O humor e as brincadeiras estão presentes em todo o texto de Travers, mas resta saber se o humor tipicamente inglês vai divertir as crianças e jovens brasileiros. Vemos, por exemplo, o uso de trocadilhos no caso do sobrenome da família *Banks*, que também remete ao local onde o sr. Banks trabalha (o banco). Contudo, a não tradução desse sobrenome em português provavelmente prejudica o trocadilho da sequência abaixo (meus grifos):

(...) Sometimes he [Mr. Banks] would give some [money] to Jane and Michael for their money-boxes, and when he couldn't spare any he would say, “The **Bank** is

broken,” and they would know he hadn’t made much money that day. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 3-4)

(...) Às vezes [o Senhor Banks] trazia moedas para casa, na sua pasta preta, dava algumas a Jane e a Miguel para seus cofres. Quando não trazia dinheiro, dizia: “O **Banco** está quebrado.” (E as crianças sabiam que naquele dia o pai não ganhara bastante.) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 15)

(...) De vez em quando, ele [sr. Banks] dá algumas moedas para Jane e Michael guardarem em seus cofrinhos, mas quando ele não pode desperdiçar nenhuma, diz: “O **banco** está quebrado”. Assim, eles ficam sabendo que ele não ganhou muito dinheiro naquele dia. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 16)

Na sequência abaixo, Travers brinca com a homofonia das palavras no caso do uso de *sparrers*, que se parece sonoramente com *sparrows*. Na edição de 1967, a brincadeira é suprimida e, na edição de 2014, o termo é traduzido como *brigões*, havendo o acréscimo de uma nota explicativa que remete ao texto original (ver Anexo II). É importante observar que, na edição de 2014, o restante do trecho foi reescrito por Terron a fim de que estivesse de acordo com a palavra *brigão*. Segue exemplo (meus grifos):

All round her flew the birds, circling and leaping and swooping and rising. Mary Poppins always called them “**sparrers**,” because, she said conceitedly, all birds were alike to her. But Jane and Michael knew that they were not sparrows, but doves and pigeons. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 97)

Em volta dela voavam os passarinhos, pousavam no chão, tornavam a levantar vôo, descreviam círculos. Mary Poppins chamava-os a todos de “**pardais**” — Mary Poppins era por demais distinta para estar dando a cada passarinho a sua classificação zoológica. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 86)

Ao redor dela, voavam passarinhos, rodopiando, saltitando, mergulhando e subindo. Mary Poppins sempre os chamava de “**brigões**”* pois, como ela explicava, todos os pássaros se pareciam com ela. Porém, Jane e Michael sabiam que não havia nenhum passarinho brigão por ali, somente pacíficos pombos e rolinhas.
[Nota explicativa:] *No original, “**sparrers**” (lutadores de boxe), cuja homofonia remete a “sparrows” (pardais). (*M.P.*, Terron, 2014, p. 99)

Não obstante, cabe notar que, ao incluir uma nota explicativa como ocorre na edição de 2014, o tradutor se torna mais visível para o leitor, segundo a concepção de visibilidade de Lawrence Venuti (ver subseção 1.1.3). Isso ocorre porque, por meio da nota explicativa, é possível perceber a existência de um mediador entre o texto de partida e a tradução, principalmente quando o tradutor menciona a palavra *original* na nota explicativa, como é o caso em questão.

3.6 Questões de gênero

As questões tradutórias que envolvem gênero são muito interessantes nesta pesquisa devido às suas sutilezas. O gênero é um importante elemento social de identificação de sujeitos e de valores culturais. Por meio da análise das questões de gênero em traduções de diferentes datas de um mesmo texto de partida, é possível investigar o papel do homem e da mulher na sociedade ao longo do tempo. Destarte, esta seção busca mostrar como essa situação transparece nas traduções de Grieco e Terron por meio das opções feitas pelos tradutores de forma consciente ou não. Além disso, é preciso considerar como as decisões tradutórias em relação a gênero podem afetar o leitor infantojuvenil.

O exemplo abaixo foi retirado do primeiro capítulo do livro, ocorrendo após a chegada de Mary Poppins e de sua apresentação à família Banks. A narrativa diz que todos estão felizes com a nova babá, inclusive a sra. Banks, a dona da casa (meus grifos):

(...) everybody, on the whole, was glad of Mary Poppins's arrival. (...) Mrs. Banks was glad because she was able to tell **everybody** that *her* children's nurse was so fashionable that she didn't believe in giving references. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 14)

(...) a verdade é que todos se sentiam contentes com a chegada de Mary Poppins. (...) A Senhora Banks, porque podia dizer a **tôdas as suas amigas** que a nova babá era tão importante que não acreditava em referências. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 22-23)

(...) todos sem exceção estavam contentes com a chegada de Mary Poppins. (...) A sra. Banks estava contente pois podia contar a **todos** que a babá de *suas* crianças estava tão por dentro da moda que não acreditava na necessidade de fornecer referências. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 26-27)

Ao investigar os detalhes desse exemplo, percebe-se a construção de um personagem feminino baseado no estereótipo de mulher fútil e fofoqueira, cuja felicidade está ligada ao fato de poder contar para todo mundo que tem uma nova babá. Em Grieco, nota-se que a sra. Banks não vai contar *a todos* (como em Terron), mas *a tôdas as suas amigas* mulheres, ou seja, os homens estariam fora da fofoca.

Ainda em relação à criação de um estereótipo feminino, segue outro exemplo bastante sutil. Nele, a personagem Maia está comprando um presente de Natal

para sua irmã Astérope e pede a Miguel que lhe dê uma sugestão do que comprar (meus grifos):

“(...) Michael, what would you advise for Sterope?”

“What about a **top**?” said Michael (...). (*M.P.*, Travers, 1997, p. 172)

– (...)Miguel, que é que você acha que devo comprar para Astérope?

– Uma **caixinha de música** – sugeriu Miguel (...). (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 141)

– (...) Michael, o que você sugere para Astérope?

– Que tal um **pião**? – disse Michael (...). (*M.P.*, Terron, 2014, p. 163)

A sugestão de Miguel é que Maia compre um *top* (em Travers), ou seja, um *pião* (em Terron). Contudo, Grieco substitui esse elemento por *caixinha de música*, provavelmente por achar que pião não é um presente apropriado para uma menina. Cabe ressaltar que essa modificação gera um problema com a ilustração dos presentes comprados por Maia, pois a figura mostra, entre outros brinquedos, um pião e não uma caixa de música (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 146).

Já o próximo trecho exemplificativo, embora tão sutil quanto os anteriores, enfoca o relacionamento entre homem e mulher. Nele, o açougueiro, com sotaque carregado, dá uma cantada em Mary Poppins (meus grifos):

“In a Nurry?” he said to Mary Poppins. “Well, that’s a pity. I’d hoped you’d dropped in for a bit of a chat. We Butchers, you know, like a bit o company. And we don’t often get the chance of talking to a **nice, handsome young lady** like you — —” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 102)²⁷

— Está com pressa? Que pena! Eu estava certo de que poderíamos conversar um pouquinho... Como você sabe, os açougueiros gostam de conversar. E não é sempre que se tem a oportunidade de trocar palavras com **uma pessoa tão agradável** como você... (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 91)

— *Compressa?* — ele disse a Mary Poppins. — Bom, é uma pena. Esperava que vocês ficassem um pouco para conversar. Sabe, nós, açougueiros, gostamos de companhia. E não é sempre que se tem a chance de conversar com **uma linda jovem** como você... (*M.P.*, Terron, 2014, p. 105)

Será que é pedagogicamente apropriado insinuar uma cantada em um livro para crianças e jovens? Parece que as normas de escrita a que Grieco estava sujeito o levaram a trocar *a nice, handsome young lady* por *uma pessoa tão agradável*, enquanto Terron manteve *uma linda jovem*.

²⁷ A ortografia deste trecho segue o livro de Travers.

É interessante observar que o tradutor, enquanto mediador entre a autora e o leitor, não tem uma posição neutra e isenta, mas ideológica e culturalmente engajada. Os exemplos anteriores mostram que a estratégia tradutória empregada pode criar uma visão da mulher e da sua relação com o homem diferente da imagem construída no texto original, embora mais adequada ao contexto de chegada. E a LIJ traduzida serve, nesse sentido, para reforçar certos comportamentos culturais a partir de critérios que norteiam as escolhas tradutórias. Vê-se, portanto, a importância das investigações sobre tradução de LIJ pela academia, bem como a complexidade e sutileza das situações encontradas. Além disso, é preciso encorajar o leitor infantojuvenil a fazer uma leitura crítica. Isso “significa que não se lê para concordar servilmente em atitude reverente, mas também não se lê para discordar e refutar num eterno desafio” (Machado, 2002, p. 99). Lê-se para formar uma opinião própria. Além disso, é preciso fazer uma leitura contextualizada, “não cobrando atitudes contemporâneas de uma manifestação cultural de outro tempo e outra sociedade” (ibid, p. 99). Assim, também é preciso contextualizar a tradução a fim de não exigir decisões tradutórias do século XXI de um tradutor da década de 1960, como é o caso de Grieco.

3.7 O pedagógica e moralmente correto

Como o tradutor de LIJ lida com conceitos que são pedagógica e moralmente incorretos ou inadequados no contexto meta? Não é uma palavra do texto que caiu em desuso e pode ser trocada por outra, mas um valor cultural que não é considerado adequado para ser usado com o público infantojuvenil na sociedade de chegada. Volta-se à questão de que a LIJ está sujeita às restrições do sistema educacional, que rejeita ou censura obras ou trechos de obras que exibem comportamentos incompatíveis com aqueles da sociedade meta. Muitas vezes, tal conteúdo só pode ser alterado se todo o trecho for modificado, substituído ou eliminado. Como se está lidando com textos para o público infantojuvenil, é de se supor que esses comportamentos sejam, em geral, domesticados (segundo o conceito de Lawrence Venuti) ou manipulados (conforme a noção de André Lefevere) durante a reescrita. Tais estratégias revelam a assimetria entre o adulto, que traduz, e a criança e o jovem, que lê, pois as decisões tradutórias são tomadas pelo tradutor sem consultar o leitor.

Um exemplo de situação pedagógica e moralmente inadequada no contexto brasileiro contemporâneo ocorre quando a Mary Poppins de Travers diz que vai chamar a polícia se as crianças não se comportarem. Grieco segue a mesma linha do original. Possivelmente, essa posição ameaçadora e punitiva de “chamar a polícia” para gerar um comportamento adequado por parte das crianças era comum e aceita em 1934 e em 1967. Contudo, em 2014, essa não é mais uma atitude aceita por educadores, embora talvez ainda seja usada por alguns membros da sociedade. Seria de se supor, portanto, que Terron tivesse adaptado essa frase a fim de refletir a realidade do século XXI. Porém, não é isso que acontece, e o tradutor mantém a frase sem qualquer alteração. Fica-se na dúvida se Terron não teve liberdade para fazer esse tipo de mudança textual ou se optou conscientemente em manter o conteúdo do original, talvez visando a um público infantojuvenil mais crítico ou um pouco mais velho do que aquele pretendido pelo texto fonte. Não obstante, no exemplo abaixo, Terron suaviza o texto e a imagem de Mary Poppins ao inserir o diminutivo *palavrinha* e ao retirar a voz *ameaçadora* da protagonista. Segue o trecho exemplificativo abaixo (meus grifos):

“One word more from that direction,” she said threateningly, “and I’ll **call the Policeman**.” (*M.P.*, Travers, 1997, p. 13)

– Se eu ouvir mais alguma palavra aí nessa cama – disse ameaçadora – vou **chamar a Polícia**. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 22)

– Mais uma palavrinha sobre isso e eu **chamo o guarda**. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 26)

A fim de corroborar o exemplo anterior, segue outra situação em que as normas culturais de 1934 e 1967 se alteraram ao longo do tempo, chegando em 2014 como inadequadas do ponto de vista pedagógico e moral. Nesse caso, no texto de Travers e de Grieco, o sr. Banks ficou feliz que a chegada da nova babá não tivesse provocado uma fila enorme na frente da sua casa, evitando que ele tivesse que gratificar o policial. Aparentemente, interromper a passagem na calçada era um comportamento inadequado em 1934 e 1967, embora gratificar o guarda fosse adequado. Porém, essa atitude não é mais aceita em 2014, sendo tida como suborno. E, em se tratando de um livro para crianças, é possível que pais e educadores rejeitem um livro que aceita tal atitude. Assim, as mesmas considera-

ções feitas no caso anterior se aplicam aqui. O exemplo segue abaixo (meus grifos):

(...) everybody, on the whole, was glad because, as she arrived by herself and did not hold up the traffic, he had not had to **tip the Policeman**. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 14)

(...) a verdade é que todos se sentiam contentes com a chegada de Mary Poppins. O Senhor Banks, porque ela chegara sozinha, sem perturbar o tráfego na alamêda (e êle, assim, não tivera que **gratificar o Polícia**). (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 22)

(...) todos sem exceção estavam contentes com a chegada de Mary Poppins. O sr. Banks estava contente porque, como ela chegou por conta própria e não interrompeu o tráfego, ele não foi obrigado a **dar gorjeta ao guarda**. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 26)

Por fim, antes de concluir esta seção é preciso voltar ao sexto capítulo, que foi totalmente revisto pela autora em 1981, conforme a subseção 2.2.1. Como Travers havia sido acusada de preconceito, ela reescreveu o capítulo inteiro, trocando os estereótipos que havia feito dos povos representativos do Norte, Sul, Leste e Oeste por animais típicos de cada lugar. Contudo, o que teria acontecido se a edição de 2014, com tradução de Terron, tivesse se baseado na primeira edição do capítulo seis de Travers? Será que esse texto teria sido reescrito para se adequar ao que é pedagógica e moralmente correto para o leitor infantojuvenil contemporâneo? Ou mesmo: será que a edição de 1967 parou de circular porque era politicamente incorreta?

Para exemplificar, abaixo está um trecho da edição original do capítulo seis de Travers sem revisão (1962) e a tradução do mesmo texto por Grieco (1967)²⁸:

“Welcome to the North Pole, Mary Poppins and Friends!” said the Eskimo, with a broad smile of welcome. Then he came forward and rubbed his nose against each of their noses in turn, as a sign of greeting. Presently a lady Eskimo came out of the hole carrying a baby Eskimo wrapped up in a seal-skin shawl.

“Why, Mary, this is a treat!” she said, and she, too, rubbed noses all round. “You must be cold,” she said then, looking with surprise at their thin dresses. “Let me get you some fur coats. We’ve just been skinning a couple of Polar Bears. And you’d like some hot whale-blubber soup, wouldn’t you, my dears?” (*M.P.*, Travers, 1962, p. 89 e 91)

— Bem-vinda ao Pólo Norte, Mary Poppins, bem-vindos, garotos! — disse o esquimó, com um grande sorriso.

²⁸ Os trechos de Travers desta seção já foram mencionados na subseção 2.2.1, mas estão sendo repetidos aqui para que o leitor possa compará-los às traduções de Grieco e Terron.

Adiantou-se, depois, para acolhê-los e, em sinal de amizade, esfregou a ponta do nariz na ponta do nariz de cada um dos visitantes. Depois, saiu do buraco do gelo uma senhora esquimó, com um neném esquimó nos braços, enrolado num xale de pele de foca.

— Mary Poppins, que boa surpresa! — disse a senhora esquimó, e começaram as esfregadelas de nariz. — Mas vocês devem estar com frio! — acrescentou, olhando, surpreendida, para a roupa leve dos visitantes. — Vou trazer para vocês casacos de pele. Acabamos justamente de esfolar dois ursos brancos. E será que vocês não aceitam um prato de sopa de baleia, meus meninos? (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 76)

Segue agora o trecho totalmente reescrito pela autora na edição de 1997 e a tradução correspondente feita por Terron em 2014:

Mary Poppins sniffed. She had no time to reply, however, for at that moment a white furry head peered cautiously round a boulder. Then, a huge Polar Bear leapt out and, standing on his hind legs, proceeded to hug Mary Poppins. (...)

You're shivering!" the Bear said kindly. "That's because you need something to eat. Make yourselves comfortable on this iceberg." He waved a paw at a block of ice. "Now, what would you like? Cod? Shrimps? Just something to keep the wolf from the door." (*M.P.*, Travers, 1997, p. 82)

Mary Poppins deu uma fungadela. Mas não teve tempo para responder pois naquele momento uma cabeça peluda e branca apontou por detrás de um pedregulho, com cautela. De lá surgiu um Urso-Polar enorme que, erguido nas duas pernas traseiras, se aproximou para abraçar Mary Poppins. (...)

— Vocês estão tremendo! — disse o Urso, com delicadeza. — É porque precisam comer algo. Sintam-se à vontade neste meu *iceberg* — ele apontou para um bloco de gelo com a pata. — Agora me digam, o que gostariam de comer? Bacalhau? Camarões? Só alguma coisinha, para distrair os dentes. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 87)

O próximo trecho também foi retirado do sexto capítulo da edição de 1962 de Travers e vem seguido da tradução de Grieco de 1967:

Beneath the palm-trees sat a man and a woman, both quite black all over and with very few clothes on. (...) On the knee of the negro lady sat a tiny black piccaninny with nothing on at all. It smiled at the children as its Mother spoke.

"Ah bin 'specting you a long time, Mar' Poppins," she said, smiling. "You bring dem chillun dere into ma li'l house for a slice of water-melon right now. My, but dem's very white babies. You wan' use a li'l bit black boot polish on dem. Come 'long, now. You'se mighty welcome." (*M.P.*, Travers, 1962, p. 91-92)

Debaixo das palmeiras, um homem e uma mulher de côr preta, quase inteiramente despidos. (...) Nos joelhos da mulher havia um bebêzinho, também preto e nuzinho. O pretinho sorriu quando a mãe começou a falar:

— Nós tava esperano Vassuncê faz munto tempo, Mary Poppins! — disse a preta, sorrindo também. — Vassuncê trouxe mininos pra cumê cuscus cum nós. Mininos

brancos brancos²⁹, precisa esfregá cêra preta pra êles ficá prêto cumo nós. (M.P., Grieco, 1967, p. 78)

E, finalmente, o trecho totalmente reescrito por Travers na edição de 1997 e a tradução de Terron de 2014:

It seemed to Jane and Michael then that the world was spinning round them. As they felt the air getting soft and warm, they found themselves in a leafy jungle from which came a noisy sound of squawking.

“Welcome!” shrieked a large Hyacinth Macaw who was perched on a branch with outstretched wings. “You’re just the person we need, Mary Poppins. My wife’s gadding, and I’m left to sit on the eggs. Do take a turn, there’s a good girl. I need a little rest.” (M.P., Travers, 1999, p. 82-83)

Jane e Michael acharam que o mundo estava girando. Sentiram o ar se tornar mais suave e morno, e notaram que foram parar em uma selva frondosa de onde vinham grasnidos estridentes.

— Bem-vindos! — guinchou uma Arara-Azul, empoleirada em um galho com as asas abertas. — Você é a pessoa de que precisávamos, Mary Poppins. Minha mulher está zanzando por aí e sobrou para mim chocar os ovos. Seja uma boa garota e reveze comigo. Preciso de um descanso. (M.P., Terron, 2014, p. 87-88)

Embora não esteja no escopo desta pesquisa, cabe ressaltar que o sexto capítulo do livro *Mary Poppins* em francês de 2003, atualmente em circulação na França, não foi atualizado conforme a nova versão de Travers. Isso comprova como as normas de escrita e reescrita mudam de país para país.

3.8 A imagem da personagem Mary Poppins

Provavelmente, a primeira imagem de Mary Poppins que vem à mente é a de uma figura feminina voando com seu guarda-chuva e maleta sobre a cidade de Londres (Lawson, 1999, p. 2; Vasconcelos, 2014, p. 185). Em nossas cabeças, há também um conceito mais profundo de Mary Poppins como uma pessoa boa e gentil que cuida das crianças com carinho e atenção, garantindo uma infância segura e uma solução para o eterno problema do equilíbrio entre as demandas domésticas e profissionais (Lawson, 1999, p. 2). O responsável pela disseminação dessa imagem no mundo não foi o livro *Mary Poppins* de Travers, mas o filme homônimo dos Estúdios Disney de 1964, dirigido por Robert Stevenson, como já

²⁹ Grieco opta por traduzir *very white babies* por *mininos brancos brancos*, usando o primeiro *branco* provavelmente para designar a raça (conceito em geral considerado pedagógico e moralmente incorreto na contemporaneidade) e o segundo *branco* para representar a cor branca em oposição à preta.

visto na subseção 2.2.4. Porém, a personagem do cinema é muito diferente daquela do livro, que é uma pessoa ameaçadora, vaidosa, irritadiça, autoritária, rabugenta e, por vezes, punitiva. Será que a imagem “edulcorada do original” (Vasconcelos, 2014, p. 185) disseminada pela Disney afetou, consciente ou inconscientemente, o trabalho do tradutor? Qual a força dessa imagem e como ela afeta a LIJ?

O trecho a seguir parece sugerir que Grieco suavizou a personagem, dando a ela características mais positivas, enquanto Terron se manteve próximo ao original (meus grifos):

Mary Poppins's head came out of the top of the nightgown. She looked **very fierce**. (M.P., Travers, 1997, p. 13)

A cabeça de Mary Poppins apareceu no alto do camisolão. Uma **cabeça erguida e cheia de altivez**. (M.P., Grieco, 1967, p. 22)

A cabeça de Mary Poppins apareceu no buraco da camisola. Parecia estar **muito brava**. (M.P., Terron, 2014, p. 26)

A tradução de Grieco do próximo trecho mostra ainda melhor essa suavização de Mary Poppins ao optar por traduzir *very vain* (Travers), ou seja, *muito vaidosa* (Terron), como *um pouquinho faceira*. Além disso, em Travers e Terron Mary Poppins tem certeza de sua ótima aparência, enquanto em Grieco a personagem é mais modesta, e a certeza vira uma opinião pessoal (meus grifos):

(...) Besides, Mary Poppins was **very vain** and liked to look her best. Indeed, **she was quite sure** that she never looked anything else. (M.P., Travers, 1997, p. 15)

(...) Mary Poppins, além disso, era **um pouquinho faceira**, gostava de boa aparência. (E, **em sua opinião**, sua aparência era sempre a melhor possível.) (M.P., Grieco, 1967, p. 24)

(...) Além disso, Mary Poppins era **muito vaidosa** e gostava de estar vestida sempre da melhor maneira possível. Assim, **ela tinha a certeza** de nunca se parecer com nenhuma outra pessoa. (M.P., Terron, 2014, p. 29)

O trecho a seguir corrobora a sugestão anterior de que Grieco “adocicou” a personagem principal, embora Terron tenha se mantido mais próximo ao texto de Travers (meus grifos):

And that, when you think how very much she liked raspberry-jam-cakes, was **rather nice** of Mary Poppins. (M.P., Travers, 1997, p. 18)

(E quem soubesse o quanto Mary Poppins gostava de bôlos com geléia poderia imaginar **até onde ia a bondade de seu coração.**) (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 26)

E isso, se você pensar no quanto ela gosta de tortas de geleia de framboesa, foi **muito gentil** da parte de Mary Poppins. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 32)

Por fim, a suavização das características de Mary Poppins está nos detalhes da tradução de Grieco, conforme pode ser observado no texto complementar a seguir (meus grifos):

“How often does your Uncle get like that?”

“Like what?” said Mary Poppins **sharply**, as though Michael had deliberately said something to offend her. (*M.P.*, Travers, 1997, p. 41)

— Ele faz isso muitas vezes, Mary Poppins?

— Meu tio? Faz o quê? — indagou Mary Poppins **com um tom meio severo**, como se a pergunta de Miguel a tivesse insultado. (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 34)

— Com que frequência o seu tio fica daquele jeito?

— De que jeito? — perguntou Mary Poppins **com secura**, como se Michael tivesse dito algo para ofendê-la. (*M.P.*, Terron, 2014, p. 55)

Estando a LIJ sujeita às restrições do sistema educacional, qual seria a imagem de babá construída pelos leitores do contexto brasileiro: alguém muito autoritária, zangada e fútil (conforme sugere o texto de Traves e Terron) ou alguém severa, mas gentil, que gosta de se cuidar e tem um enorme coração (conforme sugere o texto de Grieco)? Uma babá assustadora, embora cheia de fantasia, ou adorável, porém misteriosa?

Levando-se em consideração que o livro de Grieco foi publicado em 1967 logo após o lançamento do filme dos Estúdios Disney em 1964 no Brasil, pode-se pensar que o tradutor estivesse, de alguma forma, relacionado a essa imagem, embora informações a esse respeito não tenham sido obtidas. Além disso, a quarta capa do livro traduzido por Grieco não deixa dúvida sobre a grande popularidade e influência da imagem cinematográfica, pois a capa contém uma foto de Julie Andrews interpretando a Mary Poppins do cinema, conforme já citado na subseção 2.2.2. Assim, a presença do filme provavelmente ajudou a aumentar as vendas do livro no mercado. E provavelmente essa mesma imagem influenciou Grieco na tradução dos trechos anteriores, bem como a percepção cultural sobre as características pedagogicamente adequadas a uma babá.

Já Terron, em contrapartida, afirma que sequer assistiu ao filme antes de fazer a tradução, tendo partido do zero para compor a personagem³⁰. Embora, na verdade, ninguém parta estritamente do nada, talvez Terron tenha composto sua Mary Poppins sujeito a menos influências imagéticas externas. O contexto de 2014 do lançamento do livro está bastante distante daquele da imagem cinematográfica de Mary Poppins dos Estúdios da Disney. A maioria das crianças do século XXI provavelmente nem viu o filme.

A concepção de tradução de LIJ aponta para uma experiência “intrinsecamente ligada à noção de criatividade” (Azenha, 2005, p. 385), indicando que, “nesse domínio, todos os textos traduzidos são, forçosamente, recontados e adaptados ao seu ambiente de recepção. Trata-se aqui, em suma, de uma questão de grau e não de natureza” (ibid, p. 379). Esse pensamento sugere a existência de diferentes graus de reescrita entre tradutores de épocas e contextos distintos, desde que se entenda a tradução como recriação: “a tradução de LIJ é um campo fértil em que o tradutor é convidado, continuamente, a recriar” (ibid, p. 379).

3.9 As ilustrações

Esta seção deve ser lida junto com as tabelas dos Anexos III e IV, que contêm a descrição das figuras das edições de 1962, 1997, 1967 e 2014. O objetivo é analisar as seguintes questões relacionadas às ilustrações nas traduções brasileiras de *Mary Poppins*: Há harmonia entre texto e imagens? Há lacunas entre os dois? As imagens complementam o texto ou revelam mais do que o leitor de LIJ precisa saber? As ilustrações facilitam em demasia a compreensão do texto pelo público infantojuvenil, revelando aspectos desnecessários? De que forma o texto traduzido pode ter influenciado a ilustração e vice-versa? Como o ilustrador lidou com as figuras para atender às exigências da LIJ no contexto de chegada? De que forma as características gerais do livro foram alteradas pelas ilustrações?

Em relação ao texto de partida em inglês, as edições de *Mary Poppins* de 1962 e 1997 misturam o texto de P. L. Travers com as ilustrações de Mary Shepard, conforme já mencionado na subseção 2.2.1 sobre a obra de partida³¹. A presença dessas duas mídias — texto e imagens — torna a tradução do livro mais

³⁰ <http://arte1.band.uol.com.br/versao-fashion/>, acessado em 27/06/2015.

³¹ Com exceção da capa da edição de 1997, feita por Genevieve Godbout, em 2015, conforme já mencionado.

complexa, pois é preciso levar em conta o jogo entre o verbal e o visual, devendo haver sintonia entre os profissionais das duas áreas. A ilustradora do livro original foi especificamente escolhida pela autora P. L. Travers, que era bastante criteriosa e exigente em todas as suas decisões (Lawson, 1999, p. 163). Assim, nesse caso provavelmente Shepard teve sua liberdade criativa restringida por parte da autora, embora por outro lado o trabalho possa ter sido facilitado com o recebimento de instruções bem precisas sobre as imagens a serem criadas.

Em termos da quantidade de imagens, as edições de Travers de 1962 e 1997 têm 41 ilustrações cada (ver Anexo III). Todas são em preto e branco. Cerca de quatorze dessas imagens ocupam páginas inteiras e contêm legendas, compostas de frases retiradas do texto. As demais imagens são menores, ocupando parte das páginas e aparecendo entre os parágrafos do texto. Os finos traços dos desenhos de Shepard compõem ilustrações delicadas que buscam representar a figura humana, a natureza e os objetos como eles são na vida real. A única diferença significativa entre as ilustrações das edições de 1962 e 1997 é a capa, que já foi discutida na subseção 2.2.1 sobre o texto de partida de P. L. Travers.

As próximas subseções analisam as ilustrações das edições em português de 1967 e de 2014 no contexto de chegada, mas fazem sempre referência ao texto de partida de Travers. A partir dessa investigação será possível perceber que o jogo entre texto e imagens difere bastante entre as edições brasileiras de *Mary Poppins*, sugerindo que houve uma mudança no tratamento e na função das ilustrações ao longo desse tempo.

3.9.1 As ilustrações da edição de 1967

A capa da edição de 1967 merece destaque nesta análise porque ela contém uma ilustração de Mary Poppins voando sobre os telhados das casas, diferentemente da edição em inglês de 1962, que contém só o rosto da personagem. Para melhor compreensão, é preciso ver a figura 3 da subseção 2.2.1, que descreve a edição de 1962, e a figura 5 da subseção 2.2.2, que descreve a edição traduzida por Grieco. O desenho da capa da edição de 1967 é em preto e branco sobre fundo com listras cor de rosa. Assim, a estratégia adotada nessa capa sugere que ela foi adaptada para atender às exigências do mercado brasileiro, que provavelmente tinha a imagem da babá voadora em mente a partir da popularidade do filme *Mary Poppins* dos Estúdios da Disney, de 1964. A quarta capa dessa edição, que contém

uma foto de Julie Andrews como Mary Poppins (ver figura 6 da subseção 2.2.2), corrobora essa sugestão.

Quanto ao conteúdo da obra, a edição de 1967 traduzida por Grieco apresenta a maioria das ilustrações criadas por Shepard e contidas nas edições de 1962 e de 1997, com uma exceção: o acréscimo de duas figuras iguais entre si contendo os personagens do livro. Cada uma dessas figuras ocupa duas páginas e, como já dito, aparece duas vezes no livro (2ª capa e folha de guarda; folha de guarda e 3ª capa). Assim, a edição de 1967 contém 43 ilustrações em preto e branco feitas por Shepard. De forma semelhante às edições em inglês de 1962 e 1997, na edição de 1967 há quinze figuras maiores contendo legendas com frases retiradas do livro. As demais figuras são pequenas e sem legendas. Essas legendas são um item interessante por serem dispensáveis do ponto de vista da compreensão do leitor. Isso acontece porque o texto do livro é mais do que suficiente para explicar as imagens, o que pode ser comprovado pelo fato de as figuras menores não terem legendas.

Além disso, na edição brasileira de 1967 as imagens são posicionadas em locais semelhantes àqueles da obra fonte. Esse posicionamento permite que as ilustrações não antecipem questões que o texto ainda não mencionou. A seguir estão duas ilustrações exemplificativas: a primeira ocupa a página inteira e tem legendas (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 40), e a segunda está mesclada ao texto (*ibid*, p. 90):

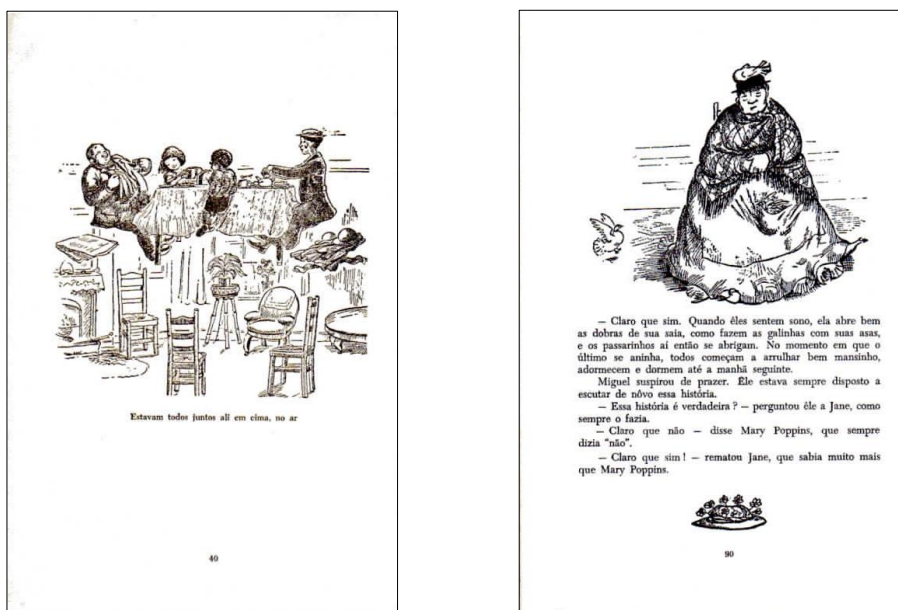


Figura 14: Ilustrações do chá com tio Peruca e a mulher dos passarinhos

A figura à esquerda mostra o tio Peruca, Mary Poppins e as crianças Jane e Michael tomando um chá pouco convencional (estavam todos voando e rindo devido ao gás do riso). Essa imagem só aparece páginas depois que a situação é descrita no texto, dando assim bastante tempo para o leitor imaginar a cena antes de ver a ilustração de Shepard. Da mesma forma, a figura da mulher dos passarinhos localizada à direita só é mostrada na última página do capítulo a seu respeito.

Outro comentário importante a ser feito e que pode ser depreendido das imagens acima é que na edição de 1967, assim como no texto de partida de Travers, não há destaque especial para as ilustrações. É como se elas fossem uma sequência do texto, já que são em preto e branco e o texto também é. Nesse sentido, pode-se dizer que há certa fluidez entre o verbal e o visual.

Outro ponto a se considerar na edição de 1967 são as ilustrações que contêm texto e como esse texto é tratado. A seguir, há três exemplos desse tipo de situação, retirados de três locais distintos do livro (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 25, 106 e 124):



Figura 15: Ilustrações contendo texto

O texto da primeira figura à esquerda não foi traduzido para o português, embora exista na edição original de 1962 e 1997. Contudo, como o texto da ilustração fonte é praticamente ilegível e não tem relevância para a história, as letras da figura em português foram distorcidas e aparecem como traços sem significado algum. Não obstante, é um caso que merece atenção, pois, em outra situação, tal modificação poderia ter afetado a situação retratada pela figura.

A segunda figura anterior mostra objetos da loja da sra. Corry: bolinhos de gengibre decorados com estrelas, pirulitos e potes de balas. Como é possível ver na ilustração, o pote de balas (*acid drops*, em inglês) virou frasco de cola. Nesse caso específico, a alteração do texto se encaixa na situação do livro porque a sra. Corry, suas filhas e Mary Poppins prendem as estrelas dos bolinhos de gengibre no céu com cola, para o espanto de Jane e Michael. Assim, muito embora o texto em português não reflita exatamente o texto do original, ele funciona no contexto

de chegada. Porém, é uma situação que poderia ter gerado consequências prejudiciais à obra caso a tradução do texto da figura não se encaixasse na trama da história. Essa questão parece ser apenas um detalhe e, por isso, é muitas vezes relegada a segundo plano pelo adulto. Contudo, as crianças e os jovens são atentos aos detalhes e rápidos em criticar pontos de inconsistência, caso haja³².

A terceira figura anterior mostra um detalhe de uma ilustração maior, contendo o Almirante Bum dentro de uma jaula no zoológico, como se fosse um bicho preso. A placa exibida na imagem foi traduzida a fim de representar o personagem enjaulado. Como já foi visto na seção 3.4 sobre nomes próprios, o nome encontra-se traduzido em sintonia com o texto da edição de 1967, atendendo às exigências do contexto meta.

As duas próximas figuras são exemplos de ilustrações que não estão em harmonia com o texto, ou seja, a imagem diz uma coisa e o texto diz outra (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 135 e 146):

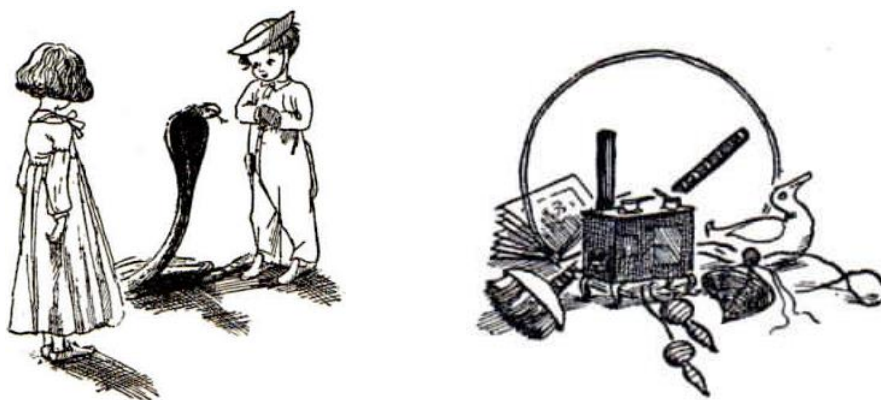


Figura 16: Ilustrações que não estão em harmonia com o texto

No caso da figura à esquerda, o texto menciona que as crianças encontram uma jiboia, que é uma cobra conhecida no contexto brasileiro. Contudo, conforme já mencionado na subseção 3.3.3 sobre vocabulário desconhecido do público infantojuvenil, a ilustração não mostra uma jiboia, mas uma cobra-real (em inglês, Travers usou o termo *Hamadryad*) com parte do seu corpo erguido e as abas abertas por trás da cabeça³³. Assim, informações incorretas são fornecidas, provavel-

³² Esse comentário surge da minha experiência de treze anos como professora de crianças e jovens, bem como de oito anos como autora de livros didáticos infantis para ensino de inglês como segunda língua.

³³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cobra-real>, acessado em 29/01/2016.

mente acreditando-se que o leitor infantojuvenil não saberá a diferença. Há, então, uma subestimação da capacidade de percepção do leitor.

A figura da direita mostra os brinquedos comprados pela personagem Maia para presentear suas irmãs: um fogão com panelas, uma vassoura, uma corda de pular, um livro, um bambolê, um pião e um pato de borracha. Porém, no texto o pião foi substituído por uma caixa de música (ver seção 3.6) e, assim, texto e figura não combinam. Esse é apenas um detalhe, pois a ilustração é pequena e os brinquedos retratados não estão muito claros.

E como Mary Poppins é retratada nas figuras? A seguir encontram-se quatro ilustrações da personagem (*M.P.*, Grieco, 1967, folha de guarda, p. 17, 45 e 152):



Figura 17: Ilustrações de Mary Poppins feitas por Shepard

As figuras mostram uma mulher magra, que não é bonita nem muito simpática, com um nariz arrebitado, usando um sobretudo, vestido, xale, sapatos femininos, chapéu adornado com flores, luvas, bolsa e sombrinha. O que diz o texto traduzido por Grieco? Mary Poppins tem “cabelo negro e lustroso” e “parece uma boneca de madeira com cabeça pintada” (*M.P.*, Grieco, 1967, p. 16). É “magra, de pés e mãos compridos e finos” (*ibid*, p. 18). Sua cabeça é “erguida e cheia de altivez” (*ibid*, p. 22). A maioria dos elementos das figuras (xale, chapéu, bolsa etc.) é mencionada mais de uma vez ao longo do livro com destaque para a sombrinha exótica que possui uma cabeça de papagaio na ponta do cabo (*ibid*, p. 25). Ao longo do texto, Mary Poppins é vista como severa, silenciosa, brava e misteriosa, características abstratas, mas que condizem, dentro do possível, com as ilustrações acima.

Em resumo, percebe-se que a estratégia geral adotada em relação às ilustrações da edição de 1967 foi a de seguir a obra de partida. Ou seja, as figuras são, em geral, as mesmas do original de Travers, e seu posicionamento ao longo da obra também é bastante semelhante ao do texto fonte. Nas poucas ilustrações que contêm texto, ele foi tratado de formas distintas, dependendo da situação. Em momentos em que o texto da obra foi reescrito para atender às exigências do contexto brasileiro (por exemplo, *Hamadryad* que virou *jiboia* e *top* que virou *caixa de música*), as figuras se mantiveram como no contexto de partida, gerando algumas inconsistências entre texto e imagens. No caso dessa edição de 1967, as ilustrações são secundárias ao texto, complementando-o sem ofuscá-lo. Elas aguçam a curiosidade e imaginação dos leitores, promovendo uma leitura que agrega elementos visuais e textuais.

3.9.2 As ilustrações da edição de 2014

As ilustrações da edição de 2014 trazem uma nova identidade visual para *Mary Poppins* a começar pelo colorido da capa, contracapa e folha de guarda. Embora o restante das ilustrações seja em preto e branco, o trabalho feito por Ronaldo Fraga, estilista famoso e arrojado, acrescenta forte toque *fashion* à edição. Além disso, Fraga trouxe um caráter inusitado para as ilustrações, que foram, na verdade, bordadas sobre tecido com a particularidade de os fios de arremate ficarem soltos e voltados para frente do bordado. O trabalho envolveu a criação dos desenhos por Fraga, esses foram então enviados para a bordadeira Stela Guimarães de Itabira, em Minas Gerais, e posteriormente tais bordados foram fotografados e tratados para virar as ilustrações do livro³⁴. Isso tudo foi feito para parecer que as figuras tinham sido bordadas nas próprias páginas da obra. Para Fraga, “a ideia do bordado por terminar e os fios é porque, é isso, o vento leste, o vento oeste, em algum momento ele vem e ele vai levar tudo embora”³⁵. Destarte, o bordado acrescenta movimento e ludicidade à obra.

A capa não traz mais a figura icônica de Mary Poppins voando sobre os telhados das casas, nem tampouco o rosto da personagem. Para ver a capa dessa edição de 2014, deve-se consultar a figura 7 da subseção 2.2.3. Cabe lembrar que

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=GVI5w7fu8NU>, acessado em 08/12/2015.

³⁵ <http://zelmar.blogspot.com.br/2014/06/um-voo-com-mary-poppins.html>, acessado em 27/01/2016.

a capa foi feita a partir de um desenho e não de um bordado. Nessa edição, Fraga optou por mostrar aos poucos a personagem aos leitores. Assim, aparece inicialmente um detalhe colorido do casaco e da echarpe (contracapa e folha de guarda); depois, já em preto e branco, o braço enluvado com a conhecida bolsa de Mary Poppins; em seguida, vem novamente o braço enluvado com a exótica sombrinha com cabeça de papagaio no cabo; e, na próxima página, encontram-se as pernas e botas estilosas da personagem. Para Fraga, a Mary Poppins “sabe exatamente o poder que uma luva, que uma echarpe, que um chapéu pode provocar na construção de um personagem”³⁶. A primeira imagem de Mary Poppins propriamente dita aparece em formato de silhueta na página 18, seguida do seu rosto e torso na página 20. Depois a personagem é mostrada de costas na página 23 e ela só é vista em mais detalhes de frente e de corpo inteiro na página 30. Segundo Fraga³⁷:

A meu ver, era impossível tirar da história de P.L. Travers o peculiar humor inglês que perpassa a história e criar algo “abrasileirado”. Sobrou para mim a própria babá, que eu desenhei como se fosse uma mestiça. Uma pessoa árabe, brasileira, indiana ou talvez do Leste Europeu que foi trabalhar como babá na Inglaterra, trazendo magia de outros lugares.

Assim, em termos de ilustrações a personagem Mary Poppins é construída como um quebra-cabeça, sendo montado à medida que as partes vão surgindo. Esse processo de construção é semelhante ao adotado pelo texto, que também funciona dessa forma, fornecendo aos poucos detalhes complementares da personagem. Embora a ilustração da babá de Fraga seja completamente diferente daquela de Shepard nas edições de partida de 1962 e 1997, bem como na edição brasileira com tradução de Grieco, de 1967, ela está muito alinhada com o texto traduzido por Terron. Nesse último, Mary Poppins está sempre preocupada com sua roupa, chapéu e sapatos, parando muitas vezes em frente a espelhos para se olhar e se arrumar. Ela é “muito vaidosa e gostava de estar vestida sempre da melhor maneira possível” (*M.P.*, Terron, 2014, p. 29), estando “por dentro da moda” (*ibid*, p. 27), características presentes nas figuras de Fraga.

³⁶ <http://zelmar.blogspot.com.br/2014/06/um-voo-com-mary-poppins.html>, acessado em 27/01/2016.

³⁷ <http://zelmar.blogspot.com.br/2014/06/um-voo-com-mary-poppins.html>, acessado em 27/01/2016.

A seguir, estão algumas figuras de Mary Poppins (*M.P.*, Terron, 2014, p. 20/21, 30 e 177):



Figura 18: Ilustrações de Mary Poppins feitas por Fraga

Quanto à quantidade de figuras, a edição de 2014 contém 46 ilustrações, incluindo duas coloridas (primeira e segunda capas e folha de guarda) e as demais em preto e branco, todas feitas por Fraga. Diferentemente das edições originais de Travers, de 1962 e 1997, e da brasileira de 1967, não há legendas, sugerindo que o texto e as ilustrações se complementam sem necessidade de explicações adicionais nem facilitação da compreensão por parte do leitor. Além disso, a edição de 2014 parece privilegiar a parte artística em detrimento do texto em si, tratando o livro como um objeto de arte capaz de gerar prazer não só pela leitura, mas também, e talvez principalmente, pelo visual estético e pelo toque. Comprovação disso é a facilidade de manuseio do livro devido à sua lombada aberta com os fios de costura aparentes. Outra evidência disso é o fato de o nome do ilustrador aparecer na capa em letras maiores do que as do nome do tradutor e, até mesmo, da autora. Mais uma prova disso é o uso frequente de ilustrações de página inteira. Do total de 46 imagens do livro, apenas três ocupam partes das páginas, ou seja, 43 figuras estão na página inteira. Dessas últimas, doze são de página dupla (ver Anexo III). A seguir estão três ilustrações exemplificativas: a primeira ocupa parte da página (*M.P.*, Terron, 2014, p. 24), a segunda é de página dupla (*ibid.*, p. 34-35) e a terceira ocupa uma página inteira (*ibid.*, p. 47):

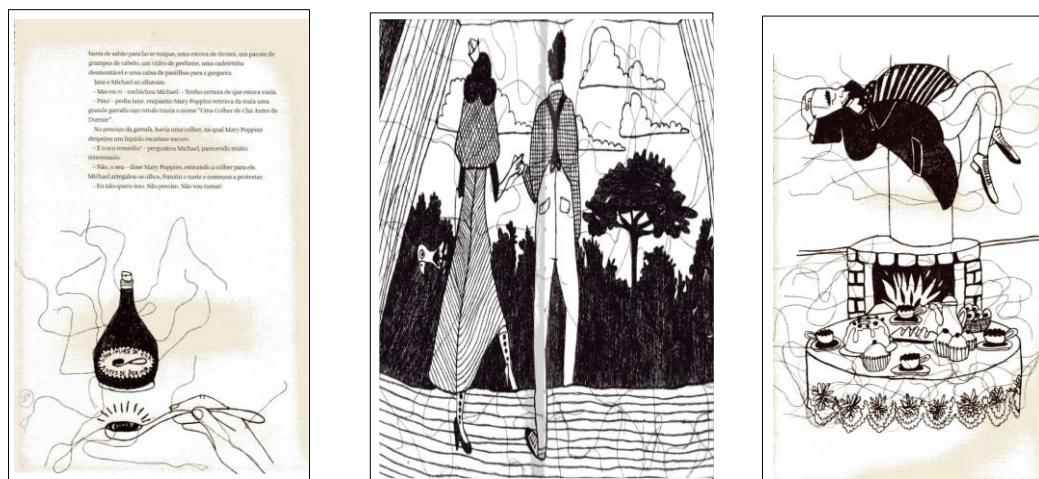


Figura 19: Ilustrações do remédio, Mary Poppins e Bert e chá com sr. Peruca

A primeira figura anterior, a do remédio a ser tomado antes de dormir, é a única do livro que contém texto dentro da ilustração. Esse texto está em harmonia com o que é descrito no livro. No entanto, tal figura não existe nas edições ilustradas por Shepard.

Como é possível ver pelas figuras anteriores, as ilustrações de Fraga para a edição de 2014 têm um traço bastante diferente do de Shepard, pois são estilizadas e de traço mais contemporâneo. Além disso, o posicionamento das imagens não segue o das edições anteriores. Embora as ilustrações de Fraga venham, em geral, após os parágrafos que as descrevem, as figuras frequentemente abordam temas completamente diferentes dos de Shepard (como o caso do remédio acima) ou abordam o mesmo tema sob um ponto de vista distinto. Por exemplo, a figura dos brinquedos feita por Shepard (ver figura 16 deste trabalho) não existe na edição de 2014, onde há, por exemplo, uma figura de Papai Noel com Mary Poppins e as crianças (*M.P.*, Terron, 2014, p. 159). Já a figura dos desenhos de Bert na calçada (ver figura 15 desta dissertação) é vista sob outro ângulo e inclui tanto a babá como seu amigo (*M.P.*, Terron, 2014, p. 33). A seguir, pode-se ver essas duas ilustrações:

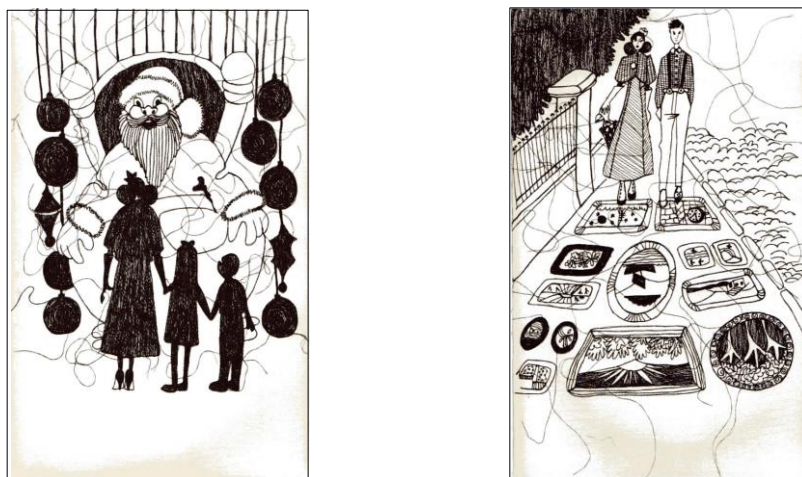


Figura 20: Ilustrações de Papai Noel e dos desenhos de Bert na calçada

O único caso em que o texto e a ilustração mostram certa desarmonia é a figura da Hamadriade (*M.P.*, Terron, 2014, p. 150-151). Nela, é possível ver a cobra-real descrita na nota de rodapé da página 146, porém não vemos a capa (ou manto) mencionada várias vezes ao longo do texto de Terron (*ibid*, p. 146-149). Isso acontece porque a cobra não tem uma capa no texto de partida de Travers, mas a parte posterior de sua cabeça se abre em abas (chamadas de *hood*, em inglês), conforme se vê na ilustração de Fraga. Talvez *hood* tenha sido considerado como *capa* por Terron, muito embora Fraga não tenha incluído a capa no desenho. Não obstante, o sentido de capa se encaixa no texto de chegada já que a cobra é a *grande senhora*, a *senhora de nosso mundo* (*ibid*, p. 147) e a *Rainha da Selva* (*ibid*, p. 148). A figura analisada encontra-se a seguir (*ibid*, p. 105-151):

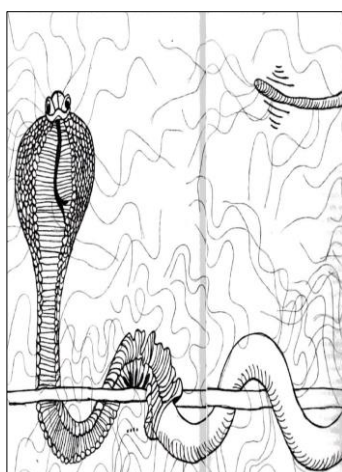


Figura 21: Ilustrações da Hamadriade, a cobra-real

Outra questão a ser ressaltada em relação às ilustrações da edição de 2014 é que os irmãos Jane e Michael do desenho de Fraga parecem ser mais velhos do que as crianças das figuras de Shepard. Isso pode sugerir que houve uma mudança no conceito de criança ao longo do tempo, o que teria feito Fraga retratar as crianças e suas vestimentas de forma que pareçam mais velhas, embora talvez não sejam. Ou pode indicar uma necessidade de fazer o texto da edição de 2014 atender a uma faixa etária mais elevada. Para tanto, o leitor infantojuvenil precisaria se ver retratado nas imagens como crianças mais velhas. Por outro lado, isso pode ser apenas uma divergência na interpretação do texto pelos ilustradores Fraga e Shepard. Seguem duas ilustrações das crianças feitas por Fraga (M.P., Terron, 2014, p. 14-15 e 45) que podem ser comparadas às crianças das figuras 14, 16 e 17 de Shepard já exibidas neste trabalho:



Figura 22: As crianças Jane e Michael

Por fim, há uma última questão a ser destacada sobre a ilustração de Maia, uma menina em forma de estrela que “praticamente não usava roupas, vestia apenas uma tira insignificante de alguma coisa azul que parecia ter sido rasgada do céu para enrolar seu corpinho nu” (M.P., Terron, 2014, p. 160). A ilustração de Shepard mostra a menina, e a sua nudez é escondida por um véu (M.P., Grieco, 1967, p. 145). Já a figura de Fraga mostra Maia nua, embora de costas, pois de outra forma talvez não fosse considerado pedagógica e moralmente correto no contexto de chegada. Assim, é possível ver, nesse caso, um exemplo das restrições impostas à LIJ pelos valores culturais de uma sociedade em determinado momento histórico. Abaixo segue figura de Maia (M.P., Terron, 2014, p. 165):



Figura 23: Maia, a menina estrela das Plêiades

Resumindo, a estratégia geral adotada nas ilustrações da edição de 2014 foi a de não seguir a obra de partida. Em outras palavras, o ilustrador fez figuras novas tendo liberdade de criar desde que atendesse às exigências socioculturais do contexto brasileiro. Além disso, as ilustrações de Fraga estão em sintonia fina com o texto traduzido por Terron (com uma possível exceção da capa da cobra Hamadriade). O posicionamento das figuras junto ou logo após a sua menção no texto aguça a curiosidade e imaginação dos leitores, promovendo uma leitura que agrega elementos visuais e textuais. Conforme visto, a maioria das ilustrações de Fraga é em preto e branco, assim como são as figuras de Shepard. Contudo, na edição de 2014 há mais ênfase nas ilustrações do que na edição de 1967, mostrando uma diferença de identidade visual entre os livros. Isso sugere que o objeto livro foi substancialmente alterado de 1967 a 2014, ganhando contornos de obra de arte apreciada por um cruzamento de sensações que englobam o prazer da leitura, do visual estético e do toque nas páginas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação investigou questões relativas à tradução da LIJ no contexto sistêmico brasileiro, enfocando as soluções encontradas pelos tradutores do livro *Mary Poppins* da autora P. L. Travers, publicado inicialmente em 1934, perante os desafios tradutórios enfrentados. A partir do estudo de caso das traduções brasileiras feitas por Donatello Grieco, em 1967, e por Joca Reiners Terron, de 2014, foi possível analisar as estratégias tradutórias adotadas diante de algumas restrições impostas pelas normas de escrita da LIJ nos respectivos contextos históricos.

O embasamento teórico oferecido pela teoria dos polissistemas e pelos DTS permitiu considerar a LIJ como um objeto de pesquisa válido dentro de uma rede de sistemas inter-relacionados, onde o foco se volta para o comportamento tradutório em função do papel da tradução no contexto de chegada. O suporte teórico essencial à análise veio também dos conceitos de normas tradutórias de Gideon Toury, de reescrita e manipulação de André Lefevere, bem como de domesticação, estrangeirização e invisibilidade de Lawrence Venuti. Outro fator determinante no estudo foi a identificação de algumas características específicas da LIJ, a saber: o público duplo composto por leitores infantojuvenis e adultos, bem como o poder assimétrico resultante; a subordinação aos sistemas sociocultural, literário e educacional, assim como as exigências e normas tradutórias decorrentes dessa filiação; e, finalmente, o *status* sistêmico periférico e a possível manipulação textual que resulta desse posicionamento. Por fim, a análise macro e microestrutural das traduções possibilitou investigar as práticas tradutórias empregadas nos seguintes elementos: capítulos e títulos; parágrafos, períodos, orações e pontuação; a linguagem (discurso informal e vocabulário); nomes próprios; o lúdico; questões de gênero; situações pedagógica ou moralmente (in)corretas; a imagem da personagem Mary Poppins; e as ilustrações.

O resultado mais evidente desta investigação é o de que o texto de 1967 do tradutor Donatello Grieco é menos preso ao original do que a tradução de 2014 de Joca Reiners Terron no que diz respeito à maioria dos elementos analisados (ver capítulo 3). O conceito de tradução de Grieco parece diferir do de Terron, permitindo que aquele interfira mais no texto do que esse. Em outras palavras, pode-se dizer que cada período histórico é responsável por uma ou mais tendências tradu-

tórias ao impor restrições distintas e ter certa concepção do público receptor. Assim, a reescrita de Grieco de 1967 possui características geralmente associadas à autoria, criatividade e liberdade em relação ao original de Travers, estando mais próxima do que hoje se chamaria de adaptação. A fim de justificar tal afirmativa, é possível observar que, na obra *Mary Poppins*, Grieco modifica diversos títulos de capítulos, reordena períodos e orações, acrescenta pontuação (como é o caso dos parênteses) e manipula o texto, no sentido lefeveriano, para atender a uma série de motivos possíveis. Por outro lado, Terron adota uma postura tradutória bem mais presa ao original e às suas características macro e microestruturais. Destarte, com base no estudo dessas duas traduções é possível supor que a maior liberdade tradutória de Grieco em relação ao texto fonte, em 1967, foi substituída por uma maior proximidade ao texto fonte na tradução de Terron de 2014. No entanto, mais estudos precisam ser feitos para comprovar se essa suposição pode ser generalizada, pois, conforme afirma Fernandes, é possível que duas tendências tradutórias coexistam em um mesmo momento histórico (Fernandes, 2013, p. 219).

Outra consideração interessante, que é consequência do resultado anterior, é a de que o texto de Terron de 2014 se mantém mais alinhado com o original mesmo quando apresenta situações consideradas, em geral, como pedagógica e moralmente “incorretas” no contexto contemporâneo (por exemplo, no caso do suborno de policiais e da punição das crianças; ver subseção 3.7). Essa consideração parece reforçar a suposição de que houve uma mudança nas normas tradutórias da LIJ no Brasil ao longo do tempo, mas pode, em contrapartida, ser uma evidência de que o texto de Terron, diferentemente daquele de Grieco, enfoca um público mais amplo, envolvendo crianças mais velhas, jovens adultos e adultos, ou seja, sujeitos críticos capazes de lidar com essas situações. Ao alcançar uma faixa de leitores mais abrangente, a obra estaria também, possivelmente, atingindo melhores metas de vendas, que é uma exigência do mundo atual extremamente competitivo. Em contrapartida, a opção de manter determinadas situações desviantes da norma de escrita da LIJ pode levar pais e educadores a rejeitarem o livro no que se refere ao público leitor formado por crianças mais novas que ainda dependem dos adultos para fazerem as escolhas de leitura.

Outra consideração a ser feita é a de que a estratégia tradutória geral adotada por Grieco em 1967 reflete uma tendência voltada para a domesticação, nacionali-

zação e adaptação da narrativa ao contexto de chegada, cujo efeito é o de aproximar o texto dos leitores, facilitando a compreensão e eliminando as estranhezas. Tal postura está alinhada à tendência da década de 1950, empregada por Monteiro Lobato, em que o tradutor se apropria da história e a reinventa com suas próprias palavras, aproximando-a do dia a dia das crianças brasileiras da época (Fernandes, 2013, p. 57). Já a estratégia geral adotada por Terron sugere uma tendência estrangeirizadora de manutenção de grande parte das características culturais do texto de partida. Essa prática mostra ao leitor infantojuvenil que aquele não é um texto original, mas sim uma tradução de obra estrangeira, cujos antropônimos, topônimos e outros itens culturais permanecem em inglês ou fazem referência ao contexto de partida. A abordagem de Terron está de acordo com o processo de globalização do século XXI, que supostamente envolve a redução das barreiras interculturais, bem como promove uma maior compreensão e aceitação do estrangeiro. Nesse sentido, as crianças são convidadas a conhecer e refletir sobre a heterogeneidade sociocultural refletida no texto. Contudo, Gehringer (2004) tem outra explicação para essa tendência de estrangeirização ao dizer que o processo de globalização traz consigo a padronização das práticas conforme os interesses dos países desenvolvidos e, portanto, a manutenção de elementos culturais estrangeiros no texto representaria esses interesses, em detrimento daqueles do contexto de chegada.

Além disso, o emprego de uma estratégia estrangeirizadora, como a adotada por Terron, gera maior visibilidade do tradutor, conforme o conceito de Lawrence Venuti, pois a presença, no texto de chegada, de elementos estranhos a essa cultura ressalta o fato de o texto ser uma tradução. O aumento de visibilidade observado na edição de 2014 em comparação com a de 1967 também pode ser comprovado pela existência dos seguintes elementos na obra traduzida por Terron: posfácio, nome do tradutor na capa, notas de rodapé e biografia do tradutor.

O presente estudo de caso também permitiu observar a passagem de uma escrita com mais recursos de facilitação e explicação textual — representada pela tradução de Grieco — para um texto com menos elementos de simplificação e explicitação interpretativa — representado pelo texto de Terron. Comprovação disso é o uso, no texto de 2014, de recursos que requerem um leitor mais experiente e capaz, como, por exemplo, o emprego de períodos mais longos e complexos, com orações intercaladas e, por vezes, quebra da sequência cronológica dos eventos.

Além disso, percebe-se a transição de um texto contendo interpretações mais explícitas — o texto de Grieco — para outro texto onde a leitura é feita nas entrelinhas, estando aberta à interpretação do leitor infantojuvenil — o texto de Terron. Portanto, da maior infantilização do leitor e consequente subestimação do seu potencial, muda-se para uma maior maturidade e valorização das capacidades das crianças e jovens. Essa transição no conceito de percepção do público leitor infantojuvenil sugere a existência de noções diferentes sobre a experiência e capacidade de compreensão de crianças e jovens nos dois momentos históricos (1967 e 2014).

Esta dissertação também mostrou que os estudos da tradução da LIJ são ricos em potencial de pesquisa, estando em fase de consolidação como objeto de investigação acadêmica, muito embora seu prestígio como gênero literário ainda seja subestimado pela academia e o público em geral. Dessa forma, este trabalho é uma contribuição para a expansão das pesquisas e o preenchimento de lacunas ainda existentes nos estudos da tradução de LIJ no Brasil, que segundo Queiroga e Fernandes ainda estão em ritmo lento no país (Queiroga & Fernandes, 2016, p. 64). Diante do estudo de caso apresentado, é possível perceber a complexidade da tradução de LIJ, bem como suas especificidades, que a tornam diferente, em alguns aspectos, da tradução de literatura em geral.

Em relação às ilustrações, é possível perceber um caminho inverso do da tradução. Ou seja, as imagens da edição de 1967 e seus recursos (posicionamento, cor, traço etc.) estão muito mais próximos do texto de partida do que os da edição de 2014. A obra de 1967, assim como o livro original de Travers, volta-se mais para a valorização do texto em si, tendo as ilustrações como elemento complementar. Já a edição de 2014 tem um projeto gráfico que valoriza o livro como um todo, elevando as ilustrações ao mesmo patamar do texto (ver subseção 3.9) e transformando o livro em um objeto de arte multissensorial. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho sugere que mais pesquisas sejam feitas sobre as ilustrações em futuras dissertações a fim de “[a]nalisar as peculiaridades que distinguem as *ilustrações* dos livros tradicionais em relação às *imagens* ou aos *desenhos* nos livros infantis contemporâneos” (Coelho, 2000, p. 273).

Não se pode concluir esta dissertação sem ressaltar a ausência de estudos sobre a recepção da LIJ traduzida pelos leitores infantojuvenis. Tais pesquisas precisam ser realizadas para esclarecer algumas questões relacionadas às estraté-

gias adotadas na tradução desse gênero literário, principalmente aquelas relacionadas à assimetria de poder presente na tradução de LIJ. Em outras palavras, são os adultos que escrevem, traduzem, selecionam e criticam as obras, enquanto a opinião do público leitor infantojuvenil é largamente ignorada pelos estudos acadêmicos. Além disso, a criação de um número maior de publicações que abordem a tradução de LIJ no Brasil (além daquelas mencionadas na Introdução deste trabalho) é essencial para agregar o material produzido, facilitando seu acesso e compartilhamento.

Por fim, fica um questionamento: será que a tradução dos livros infantojuvenis deveria ser comentada nas escolas ou em outros grupos de estudo no sentido de dar aos jovens leitores uma visão da mediação exercida pelos tradutores? Ao final desta dissertação, é possível supor que a discussão sobre a LIJ traduzida não deve permanecer somente entre os adultos, mas deve ser ampliada para envolver seus leitores principais, ou seja, as crianças e os jovens. Assim, haveria uma maior visibilidade do tradutor como mediador entre culturas, bem como da tradução como atividade complexa e essencial das sociedades.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZENHA JUNIOR, João. “Dependências, assimetrias e desafios na tradução para a criança e o jovem no Brasil”. In: SCHEYERL, Denise; RAMOS, Elizabeth (orgs.). *Vozes, olhares, silêncios*. Diálogos interdisciplinares entre a lingüística aplicada e a tradução. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 97-114.

_____. *A tradução para a criança e para o jovem: a prática como base da reflexão e da relação profissional*. Pandaemonium Germanicum. São Paulo, n. 9, p. 367-392, Dez. 2005. ISSN 1982-8837. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73944/77604>>. Acesso em: 21 Ago. 2015.

BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/N.Y.: Routledge, 1998, p. 176-179.

BASSNETT, Susan. “Preface to the third edition”. In: _____. *Translation Studies*. Londres/N.Y.: Routledge, 2002, p. 1-10.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DEBUS, Eliane S. D.; TORRES, Marie-Hélène C. “Sobre a tradução de livros infantis e juvenis”. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2016, v. 36, n. 1, p. 10-15.

DISNEY, Walt. *Mary Poppins e outras narrativas do mundo encantado de Walt Disney*. São Paulo: Círculo do Livro/Editora Nova Cultural, 1994(?), p. 10-19.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies: Polysystem Theory (Revised)”. In: _____. *Papers in Culture Research*. Tel-Aviv: Porter Chair of Semiotics (Temporary electronic book), 2005, p. 1-11.

FERNANDES, Lincoln Paulo. *Brazilian Practices of Translating Names in Children’s Fantasy Literature: A Corpus-Based Study*. Santa Catarina: UFSC, 2013.

GEHRINGER, Max. *O nome do pato: lição de globalização com os personagens de Walt Disney*. 02/03/2004. Acessado em 13/10/2015. <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/812/noticias/o-nome-do-pato-m0054673>

HERMANS, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained* (Series: Translation Theories Explained 7). Manchester: St. Jerome, 1999.

_____. “Toury’s Empiricism Version One: Review of Gideon Toury’s *In Search of a Theory of Translation*”. *The Translator*. 1995, Vol. 1, nº. 2, p. 215-223.

HOLMES, James. “The Name and Nature of Translation Studies”. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres/N.Y.: Routledge, 2000, p. 172-185.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KLINGBERG, Göte. *Facets of children’s literature research: collected and revised writings*. Stockholm: The Swedish Institute for Children’s Books, 2008.

http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Skriftserien/Klingberg_Facets.pdf acessado em 09/11/2015.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. “Sobre a descrição de traduções”. Trad. Marie Hélène Catherine Torres e Lincoln Fernandes. In: GUERINI, Andrea et al. (orgs.) *Literatura e Tradução*. Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 197-220.

LATHEY, Gillian. “Children’s literatures”. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. N.Y.: Routledge, 2011, 2ª edição. http://www.amazon.com.br/gp/product/B001Y35IGI?keywords=Routledge%20Encyclopedia%20of%20Translation%20Studies&qid=1452603039&ref_=sr_1_1_twi_kin_1&s=digital-text&sr=1-1, acessado em 12/01/2016.

_____. *The Role of the Translator in Children’s Literature: Invisible Storyteller*. Londres/N.Y.: Routledge, 2010.

_____. (org.). *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006.

LAWSON, Valerie. *Mary Poppins, she wrote*. N.Y.: Pocket Books, 1999.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: EdUSC, 2007, p. 11-49.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. “Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: The ‘Cultural Turn’ in Translation Studies”. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. Londres/NY: Pinter, 1990, p. 1-13.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

MACKINTOSH, Cameron. “Why you’ll love this book”. In: TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Londres: HarperCollins, E-book Edition, 2013.

MALMKJÆR, Kirsten. “Where are we? (From Home’s map until now)”. In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/N.Y.: Routledge, 2013, p. 31-44.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3ª edição. São Paulo: Summus, 1979.

MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/N.Y.: Routledge, 2013.

MORAES, Camila. “Um voo com Mary Poppins”. São Paulo: Valor Econômico Online, 20/06/2014. <http://www.valor.com.br/cultura/3589170/um-voo-com-mary-poppins>, acessado em 27/01/2016.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3ª ed. Londres/N.Y.: Routledge, 2005.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1991, p. 70. <https://pt.scribd.com/doc/200791952/Peter-Newmark-Approaches-to-Translation> acessado em 04/10/2015.

O'CONNELL, Eithne. "Translating for Children". In: LATHEY, Gillian (org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, [1999]2006, p. 15-24.

O'SULLIVAN, Emer. "Children's literature and translation studies". In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres/N.Y.: Routledge, 2013, p. 451-463.

_____. "Translating Pictures". In: LATHEY, Gillian (org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, [1998]2006, p. 113-121.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de; MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). *Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e poetológicas de suas escritas e reescritas*. Rio de Janeiro, 2014, 130p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PUURTINEN, Tiina. *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu, 1995.

QUEIROGA, Marcílio Garcia de; FERNANDES, Lincoln Paulo. "Translation of Children's Literatures". In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2016, v. 36, n. 1, p. 62-78.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. N.Y.: Routledge, 2006.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga – as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHAVIT, Zohar. "Cheshire Puss,... Would you tell me, please, which way I ought to go from here? Research of Children's Literature – The State of the art. How did we get there – how should we proceed". In: VÁZQUEZ, J. S. F. et al (eds.). *Realismo social y mundos imaginarios: Una Convivencia para el Siglo XXI*. Espanha: Servicio de Publicaciones de La UAH, 2003. <http://humanities1.tau.ac.il/segel/zshavit/files/2014/09/069-Cheshire-Puss.pdf>, acessado em 12/01/2016.

_____. "Translation of Children's Literature". In: LATHEY, Gillian (org.). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, [1986]2006, p. 25-40.

_____. *Poetics of Children's Literature*. Atenas/Londres: University of Georgia Press, 1986.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 1997, p. 183-187.

SIBLEY, Brian. "Postscript". In: TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Londres: HarperCollins, E-book Edition, 2013.

SNELL-HORNBY, Mary. "Translation Studies – The Emergence of a Discipline" (Cap. 1, seção 1.4). In: _____. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006, p. 5-46.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Ilustrações de Mary Shepard. N.Y.: Harcourt, Brace & World, [1934]1962.

- _____. *Mary Poppins*. Londres: HarperCollins, E-book Edition, 2013.
- _____. *Mary Poppins*. Ilustrações de Mary Shepard. Boston/N.Y.: Houghton Mifflin Harcourt, 1997.
- _____. *Mary Poppins*. Tradução de Donatello Grieco. Ilustrações de Mary Shepard. Rio de Janeiro/São Paulo: Distribuidora Record, 1967.
- _____. *Mary Poppins*. Tradução de Joca Reiners Terron. Ilustrações de Ronaldo Fraga. Posfácio de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Mary Poppins*. Tradução do inglês de Vladimir Volkoff. Ilustrações de Brigitte Monzein e Jean-Gabriel Monnier. Paris: Hachette Livre, 2003.
- TYMOCZKO, Maria. *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Posfácio”. In: *Mary Poppins*. Tradução de Joca Reiners Terron. Ilustrações de Ronaldo Fraga. Posfácio de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Cosac Naify, 2014 p. 179-187.
- VENUTI, Lawrence. “Invisibility”. In: _____. *The translator's invisibility: A history of translation*. Londres/N.Y.: Routledge, 2008 (1ª edição em 1995), p. 1-34.
- YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

ANEXO I: TABELA DE NOMES PRÓPRIOS

<i>M.P., Travers, 1997</i> (edição de 1962 com asterisco)	<i>M.P., Grieco, 1967</i>	<i>M.P., Terron, 2014</i>
Antropônimos específicos		
Mr. Banks (1)	Senhor Banks (13) TRD+COP	sr. Banks (13) TRD+COP
Mrs. Banks (1)	Senhora Banks (13) TRD+COP	sra. Banks (13) TRD+COP
Jane (2)	Jane (13) COP	Jane (13) COP
Michael (2)	Miguel (13) CNV	Michael (13) COP
John (2)	John (13) COP	John (13) COP
Barbara (2)	Bárbara (13) CNV	Barbara (13) COP
Barbara B. (125)	Senhorita Bárbara (108) ACR+CNV+ELI	Barbara B. (124) COP+COP
Barbarina (134)	Senhorita Barbarina (115) ACR+COP	Barbarina (132) COP
Barbie (135)	Ø (você) (115) ELI	Babiloca (132) SUB
Mrs. Brill (2)	Senhora Brill (13) TRD+COP	sra. Brill (13) TRD+COP
Clara Brill (189)	Ø (154) ELI	Ø ELI
Ellen (2)	Helena (13) TRC	Ellen (13) COP
Robertson Ay (2)	Senhor Robertson Ay (13) ACR+COP+COP, Robertson (13) COP+ELI	Robertson Ay (13) COP+COP
Katie Nanna (2)	Katie, a babá (14) COP+TRD, Katie (16) COP+ELI	Katie Nanna (16) COP+COP
Admiral Boom (3)	Almirante Bum (14) TRD+TRC	Almirante Boom (16) TRD+COP
Mary Poppins (8)	Mary Poppins (19) COP+COP	Mary Poppins (19) COP+COP
Mary (17)	Mary (26) COP	Mary (31) COP
Mary P. (32)	Mary Poppins (36) COP+TRD	Mary P. (48) COP+COP
Queen Elizabeth (17)	Rainha Elizabeth (25) TRD+COP	rainha Elizabeth (31) TRD+COP
Herbert Alfred (18)	Herberto Alfredo (26) CNV+CNV	Herbert Alfred (31) COP+COP
Bert (18)	Betinho (26) SFO	Bert (31) COP
Cinderella (26)	Gata Borralheira (32) TRD	Cinderela (42) CNV
Robinson Crusoe (26)	Robinson Crusoé (32) COP+CNV	Robinson Crusoé (42) COP+CNV
Mr. Wigg (27)	Senhor Peruca (33) TRD+TRD	sr. Peruca (43) TRD+TRD, senhor Peruca (43) TRD+TRD
Uncle Albert (30)	Tio Peruca (41) TRD+SUB	Tio Albert (46) TRD+COP
Mrs. Wigg (29)	Senhora Peruca (34) TRD+TRD	senhora Peruca (45) TRD+TRD
Miss Persimmon (29)	Senhorita Salsa (34) TRD+SUB	senhorita Persimmon (45) TRD+COP
Amy Persimmon (39)	Adélia Salsa (42) SFO+SUB	Amy Persimmon (53) COP+COP

Aunt Emily (36)	Tia Emília (41) TRD+CNV	tia Emily (51) TRD+COP
Miss Lark (44)	Senhorita Gaivota (47) TRD+SUB	srt. Lark (57) TRD+COP
Andrew (44)	Nepomuceno (48) SUB	Andrew (58) COP
Shah of Persia (46)	xá da Pérsia (48) CNV+CNV	xá da Pérsia (58) CNV+CNV
Willoughby (55)	Febo (56) SUB	Willoughby (67) COP
Waif (55)	Ø (56) ELI	Pixote (67) TRD
Stray (55)	Ø (56) ELI	Vadinho (67) TRD
Morning-Star-Mary (94) *	Mary-Estrêla-da-Manhã (80) TRD+COP	--
Amelia (86)	Ø	Amélia (90) CNV
Aunt Flossie (94)	Tia Flossie (85) TRD+COP	tia Flossie (97) TRD+COP
Mrs. Jackson (94)	Senhora Jackson (85) TRD+COP	sra. Jackson (97) TRD+COP
Sir Christopher Wren (95)	Senhor Cristóvão Wren (86) TRD+CNV+COP	sir Christopher Wren (99) TRD+COP+COP
Wren (95)	Ø (86) ELI	Wren (99) COP
Jenny (95)	Ø (86) ELI	Jenny (99) COP
St. Paul (97)	Ø (86) ELI	Saint Paul (99) COP
Dainty David (98)	Ø (88) ELI	Danty Guloso (100) TRC+SUB
Mrs. Corry (102)	Senhora Corry (97) TRD+COP	sra. Corry (112) TRD+COP
Fannie (107)	Fanny (94) TRC	Fannie (109) COP
Annie (107)	Anny (94) TRC	Annie (109) COP
Christopher Columbus (108)	Cristóvão Colombo (96) CNV+CNV	Cristóvão Colombo (110) CNV+CNV
William the Conqueror (110)	Pedro Álvares Cabral (97) SUB	William, o Conquistador (112) COP+TRD
Alfred the Great (112)	Alfredo-o-Grande (98) CNV+TRD	Alfredo, o Grande (114) CNV+TRD
Guy Fawkes (115)	Henrique VIII (100) SUB	Guy Fawkes (116) COP
Lizzie (138)	Ø (118) ELI	Lizzie (136) COP
Father Christmas (166)	Papai Noel (138) CNV	Papai Noel (157) CNV
Pleiades (168)	Plêiade (139) CNV	Plêiades (161) CNV
Maia (168)	Maia (139) CNV	Maia (160) CNV
Electra (168)	Electra (139) CNV	Electra (161) CNV
Merope (168)	Mérope (139) CNV	Mérope (161) CNV
Orion (169)	Órion (140) CNV	Órion (161) CNV
Taygete (171)	Taigeta (141) CNV	Taígete (162) CNV
Alcyone (171)	Alcione (141) CNV	Alcione (162) CNV
Celaeno (172)	Celene (141) CNV	Celene (163) CNV
Sterope (172)	Astérope (141) CNV	Astérope (163) CNV

Antropônimos descritivos		
Policeman (1)	(o) polícia (13) TRD, (a) Polícia (22) TRD (o) Polícia (24) TRD	(o) guarda (13) TRD, (o) Policial (166) TRD
Twins (2)	gêmeos (13) TRD, Gêmeos (92) TRD	gêmeos (13) TRD, Gêmeos (17, 19) TRD
Nannies (3)	babás (14) TRD	babás (16) TRD
Mother (3)	Mãezinha (14) TRD, Mãe (16) TRD	mãe (16) TRD
Daddy (5)	Papai (16) TRD	papai (17) TRD
Father (77)	pai (73) TRD	pai (83) TRD
Match Man (16)	Homem-dos-Fósforos (25) TRD+TRD	Rapaz dos Fósforos (31) TRD+TRD
Waiter (22)	garçom (28) TRD	garçom (38) TRD
Uncle (27)	tio (33) TRD	tio (43) TRD
Butcher (44)	açougueiro (47) TRD	Açougueiro (57) TRD
Baker (44)	padeiro (47) TRD	Padeiro (57) TRD
Milkman (44)	leiteiro (47) TRD	Leiteiro (57) TRD
Postman (48)	correio (50) TRD	Carteiro (61) TRD
Prime Minister (52)	Primeiro-Ministro (54) CNV	Primeiro-Ministro (65) CNV
King (59)	Rei (59) TRD	Rei (70) TRD
Red Cow (60)	Vaca Vermelha (60) TRD+TRD	Vaca Vermelha (71) TRD+TRD
Red Calf (61)	Vitela Vermelha (60) TRD+TRD	Bezerra Vermelha (71) TRD+TRD
Secretary (63)	secretário (62) TRD	secretário (74) TRD
Majesty (63)	Majestade (62) TRD	Vossa Majestade (74) ACR+TRD
Courtiers (63)	cortesãos (62) TRD	Cortesãos (74) TRD
Ladies-in-Waiting (63)	damas-de-honra (62) TRD	Damas de Companhia (74) TRD
Barber (63)	barbeiro real (62) TRD+ACR	Barbeiro (74) TRD
Chief Courtier (67)	primeiro-chambelão (65) TRD+TRD	Chefe dos Cortesãos (75) TRD+TRD
Eskimo (89) *	esquimó (76) TRD	--
Polar Bear (82)	--	Urso-Polar (87) TRD
Negro Lady (98) *	negra africana (82) TRP+SUB	--
Hyacinth Macaw (83)	--	Arara-Azul (88) TRD
Mandarin (94) *	mandarin (80) TRD	--
Panda (84)	--	Panda (88) TRD
Chief Sun-at-Noonday (95) *	Grande chefe Sol-do-Meio-Dia (80) ACR+TRD+TRD Grande Chefe (80) ACR+TRD	-- --

Chief (95) * Dolphin (86)	--	Golfinho (90) TRD
Fleet-as-the-Wind (95) * Froggie (86) Frog (87)	Veloz-Como-o-Vento (80) TRD -- --	-- Sapinho (90) TRD sapo (90) TRD
Bird Woman (94)	mulher dos passarinhos (85) TRD+TRD	Mulher Pássaro (99) TRD+TRD
Dentist (95)	dentista (85) TRD	dentista (97) TRD
Red Indian (98) *, Red Indian (188)	pele-vermelha (83) TRD, Ø (153)	-- pele-vermelha (174) TRD
Fishmonger (103)	peixaria (92) TRD	Peixeiro (106) TRD
Grandmother (110)	avó (97) TRD	avó (112) TRD
Babies (114)	Gêmeos (100) SUB	bebês (115) TRD
Starling (124)	estorninho (108) TRD	Estorninho (124) TRD
Grown-ups (126)	(os) grandes (109) SUB	(os) adultos (125) TRD
Great Exception (130)	exceção (112) ELI+TRD	Grande Exceção (129) TRD+TRD
Brown Bear (141)	urso pardo (120) TRD+TRD	Urso Marrom (137) TRD+TRD
Seal (143)	foca (122) TRD	Foca (140) TRD
Lion (144)	leão (122) TRD	Leão (140) TRD
King of the Beasts (145)	rei dos animais (123) TRD	Rei dos Animais (141) TRD
Penguin (150)	pingüim (126) TRD	Pinguim (144) TRD
Hamadryad (152)	jibóia (128) SUB	Hamadriade (146) CNV
Barnacle Goose (159)	perdiz (133) ELI+SUB	ganso de Barnacle (152) TRD+COP
Fairy Queen (166)	rainha das fadas (138) TRD+TRD	Rainha das Fadas (158) TRD+TRD
Little Sisters (169)	“as irmãszinhas” (140) TRD	Irmãszinhas (161) TRD
Seven Doves (169)	“sete pombinhas” (140) TRD+TRD	Sete Pombas (161) TRD+TRD
Assistant (171)	caixeiro (141), vendedor (141) TRD	Atendente (162) TRD
Topônimos específicos		
Cherry-Tree Lane (1)	Alamêda das Cerejeiras (13) TRD	rua Cherry Tree Lane (13) ACR+COP
Royal Academy (19)	(salões da) Academia Real de Belas Artes (27) TRD+ACR	Academia Real Inglesa de Artes (32) TRD+ACR
Margate (19)	Ø (cidadezinha) (27) ELI	Margate (32) COP
Yarmouth (24)	Yarmouth (31) COP	Yarmouth (39) COP
Robertson Road (28)	Rua Johnson (34) TRD+SUB	rua Robertson (45) TRD+COP
China (93) *	China (79) COP	Ø
Ludgate Hill (94)	Ø (85) ELI	Ludgate Hill (97) COP
Green, Brown and John-	Ø (94) ELI	Green, Brown and Johnson (108)

son's (106)		COP
America (108)	América (96) CNV	América (110) CNV
England (110)	Brasil (97) SUB	Inglaterra (112) CNV
Yorkshire (pudding) (148)	(pudim) Ø (125) ELI	(pudim) Ø (144) ELI
Topônimos descritivos		
Park (1)	parque (13) TRD	Parque (13) TRD
Number Seventeen (1)	Número Dezesete (13), TRD Dezesete (13) ELI+TRD	Número Dezesete (13) TRD
City (3)	Cidade (14), Banco (148) TRD/SUB	Centro (16), cidade (97) TRD
North Pole (3)	Pólo Norte (14) TRD	Polo Norte (16) TRD
Nursery (4)	quarto de brinquedos (15) TRD	quarto das crianças (17) TRD
Fairyland (26)	País das Fadas (32) TRD	Terra das Fadas (42) TRD
Tobacconist's Shop (28)	vendedor de cigarros (33) TRD	tabacaria (43) TRD
Number Three (28)	número 3 (34) TRD+TRD	Número Três (45) TRD
Circus (31)	circo (36) TRD	circo (48) TRD
Next Door (44)	ao lado (47) TRD	Casa Vizinha (57) TRD
Hairdresser's (46)	salão de beleza (49) TRD	cabelereiro (58) TRD
Palace (63)	palácio (62) TRD	Palácio (74) TRD
Office (94)	escritório (85) TRD	Escritório (97) TRD
World's Wonders (128)	a oitava e a nona maravilhas do mundo (110) ACR+TRD	Maravilhas do Mundo (128) TRD
Zoo (138)	Jardim Zoológico (118) TRD	Zoológico (136) TRD
Big Cat House (145)	pavilhão das feras (123) TRD	Grande Casa Felina (141) TRD
Snake House (152)	pavilhão das cobras (128) TRD	Serpentário (146) TRD
Jungle (159)	mato (133) SUB	Selva (152) TRD
Largest Shop in the World (163)	maior loja do mundo (136) TRD	Maior Loja do Mundo (155) TRD
Haberdashery (164)	linhas (137) TRD	armarinho (157) TRD
Toy Department (165)	seção dos brinquedos (137) TRD	Setor de Brinquedos (157) TRD
Elephant Stand (142)	fôssos dos elefantes (121) TRD	área em que ficava o Elefante (139) TRD
Outros nomes próprios específicos		
Morning Paper (3)	Correio (14) SUB	Jornal da Manhã (16) TRD
Sunlight Soap (10)	Ø sabonete tamanho banho (20) ELI+TRD+ACR	Ø barra de sabão (24) ELI+TRD
Airedale (48)	Ø dinamarquês (50) ELI+TRD	Airedale (61) COP
Retriever (48)	Ø espanhol (50) ELI+TRD	Retriever (61) COP

(story of the) Cow Who Jumped Over the Moon (67)	(poesia sobre uma) vaca que saltou mais alto que a Lua (65) SUB+TRD	(história da) Vaca que Pulou por Cima da Lua (76) TRD
Dover Sole (103)	linguado (92) TRD	solha de Dover (106) TRD+COP
Christmas (163)	Natal (136) TRD	Natal (155) TRD
<i>Robinson Crusoe</i> (165)	<i>Robinson Crusoe</i> (137) CNV	<i>Robinson Crusoe</i> (157) CNV
Meccano (set) (165)	(jogo de) Meccano (137) COP	Ø jogo de montar protótipos (157) ELI+TRD
Lifebuoy (166)	Ø (138) ELI	Ø sabão neutro (157) ELI+TRD
Vinolia (166)	Ø (138) ELI	Ø lavanda (158) ELI+TRD
The Times (170)	Ø (140) ELI	(jornal) The Times (162) ACR+COP
<i>Swiss-Robinsons</i> (171)	<i>Robinson Suíço</i> (141) CNV	<i>Os Robinsons suíços</i> (163) CNV
Outros nomes próprios descritivos		
East Wind (1, 3)	vento Leste (14) TRD	Vento Leste (13, 16) TRD
Day Out (16), Day (18)	dia de folga (24) TRD, dia de saída (26) TRD	Dia de Folga (31) TRD
Afternoon Tea (21)	Chá-das-Cinco (28) TRD	chá da tarde (36) TRD
Merry-go-Round (22)	carrossel (30) TRD	Carrossel (39) TRD
Nothing to Pay (22)	nada havia a pagar (30) TRD	Não é preciso pagar (38) TRD
Pleasure (22, 29)	prazer (30, 35) TRD	prazer (39, 46) TRD
Background (22)	Ø (30) ELI	fundo (39) TRD
Way Out (22)	porta de saída (31) TRD	saída (39) TRD
Bus (27)	ônibus (33) TRD	ônibus (43) TRD
Laughing Gas (33)	gás hilariante (37) TRD, gás-de-fazer-rir (44) TRD	Gás do Riso (49) TRD
Cake (37)	torta de ameixas (42) SUB	bolo (53) TRD
Byword (48)	fenômeno (50) SUB	vira-lata (61) SUB
What was What (60)	Ø (60) ELI	colocar os pingos nos is (71) TRD
Highland Fling (61, 113)	passo escocês (61), TRD passinhos de dança (99) TRD	dança montanhesa da Escócia (72) TRD, Sapateado das Montanhas (114) TRD
Sailor's Hornpipe (62)	valsa vienense (61) SUB	melodia de marujo (72) TRD
Laws (63)	leis (62) TRD	leis (74) TRD
Encyclopaedia (67)	Enciclopédia (65) TRD	enciclopédia (76) TRD
Moon (68)	Lua (66) TRD	Lua (77) TRD
Full Moon (141)	lua cheia (120) TRD	Lua cheia (139) TRD
Tea and Shortbread Fingers (94)	lanchar numa confeitaria (85) TRP	Chá com Biscoitos (97) TRD

Tea (95)	lanche na confeitaria (85) SUB	chá (99) TRD
Treat (94)	Ø (85) ELI	trato (97) SUB
Treats (95)	Ø ELI	divertimentos (99) TRD
Laundry Bill (94)	rol da roupa (85) TRD	conta da Lavanderia (97) TRD
Halibut (103)	tainha (92) SUB	linguado (106) TRD
Prawns (103)	camarão (92) TRD	camarão (106) TRD
Lobster (103)	lagosta (92) TRD	lagosta (106) TRD
Twink (106)	Ø (94) ELI	piscadela (108) TRD
Sherbet (106)	chocolates (94) SUB	limonada (109) SUB
Liquorice Sticks (106)	frascos de confeitos (94) SUB	paus de alcaçuz (109) TRD
Apples-on-a-stick (106)	maçãs (94) TRD	maçãs do amor (109) TRD
Barley-Sugar (109)	pirolitos (96) SUB	açúcar mascavo (112) SUB
Peppermint Bars (110)	canudinhos de hortelã (97) TRD	barras azedinhas de hortelã (112) TRD
Gingerbread (111)	doces (97) SUB	bolo de gengibre (112) TRD
Baker's Dozen (112)	treze (99) TRD	dúzia especial de padeiro (114) TRD
Baked Custard (114)	morangos com creme (100) SUB	manjar (115) SUB
Gingerbread Stars (119)	estrelas de papel dourado (103) TRD	estrelas do bolo de gengibre (118) TRD
Biscuits and Rusks (127)	bolinhos, torradas (109) TRD	biscoitos, bolinhos (125) TRD
Birthday (141)	aniversário (120) TRD	Aniversário (139) TRD
Grand Chain (149)	Grande Função (126) TRD	Grande Corrente (144) TRD
Grand Finale (155)	quadro final (130) TRD	Grand Finale (148) COP
Grand Chain of the Lancers (157)	grande corrente zoológica (132) TRD	Grande Corrente dos Lanceiros (149) TRD
Spring Rains (170)	Ø (140) ELI	Chuvas de Primavera (161) TRD
Parrot Tulips (180)	plantas (147) SUB	Tulipas-papagaio (170) TRD

ANEXO II: TABELA DE NOTAS DE RODAPÉ

<i>M.P., Travers, 1997</i>	<i>M.P., Grieco, 1967</i>	Texto + Nota em <i>M.P., Terron, 2014</i>
barley-water (4)	bebida (16)	água de cevada → Típico chá inglês. [N.T.] (17)
au revoir (87)	—	au revoir → “Até logo”, em francês. (92)
Wren (95)	— (86)	Wren → Christopher Wren foi o arquiteto que desenhou a Catedral de Saint Paul. Seu sobrenome, Wren, em inglês, também designa o nome dado a diversas espécies de passarinhos, como garriça, garrincha, carriça, cambaxirra, corruíra. (99)
Jenny (95)	— (86)	Jenny → Jenny Wren é uma célebre personagem do romance <i>Our mutual friend</i> (<i>Nosso amigo em comum</i>), de autoria do escritor inglês Charles Dickens (1812-70). (99)
“sparrers” (97)	“pardais” (86)	“brigões” → No original, “sparrers” (lutadores de boxe), cuja homofonia remete a “sparrows” (pardais). (99)
Dover Sole (103)	linguado (103)	solha de Dover → Linguado (106)
Guy Fawkes (115)	Henrique VIII (100)	Guy Fawkes → Guy Fawkes (1570-1606), soldado inglês católico, especializado em explosivos, que se envolveu na “Conspiração da Pólvora” para assassinar o rei protestante Jaime I. (116)
Hamadryad (152)	jibóia (128)	Hamadriade → Hamadriade ou cobra-real é uma espécie de serpente encontrada na Ásia. Pode ter mais de cinco metros e é considerada a maior cobra venenosa do mundo. Na mitologia grega, é a ninfa das florestas e dos bosques, cuidando das árvores. A mais longa cobra capturada vivia no zoológico de Londres e media 5,6 metros. (146)
Grand Chain of the	grande corrente zoo-	Grande Corrente dos Lanceiros →

Lancers (157)	lógica (132)	Corrente dos Lanceiros era um tipo de quadri-lha inglesa dançada no começo do século XIX. (149)
Pleiades (168)	Plêiade (139)	Plêiades → Plêiade é um grupo de nove estrelas da constelação de Touro. Na mitologia grega, o titã Atlas e a oceânide Pleione tiveram sete filhas: Electra, Maia, Taígete, Alcione, Celeno, Asté-robe e Mérope. Maia representa a primavera, a fertilidade. [N.E.] (161)

ANEXO III: TABELA DE ILUSTRAÇÕES EM TRAVERS E GRIECO

DESCRIÇÃO DAS FIGURAS	M.P., Travers, 1962 e 1997		M.P., Grieco, 1967	
	Página	Legenda	Página	Legenda
Mary Poppins	1ª capa	--	1ª capa	--
Personagens	--	--	2ª capa e f. guarda	--
Mary Poppins, segundo Bert	Folha de guarda	sim	Folha de guarda	--
Sr. Banks com casaco	15, 4	--	15	sim
Mary Poppins e o vento Leste	18, 7	sim	17	sim
Crianças e mala de Mary Poppins	25, 14	--	23	--
Desenhos de Bert no chão	28, 17	--	25	--
Dia de folga: garçom, Mary Poppins e Bert	33, 23	sim	29	sim
Sombrinha de Mary Poppins	36, 26	--	32	--
Tio Peruca, Mary Poppins e as crianças	47, 38	sim	40	sim
Srta. Persimmon	49, 39	--	43	--
Mary Poppins e crianças no ônibus	52, 42	sim	45	sim
Chapéu de Mary Poppins	53, 43	--	46	--
Andrew, o cachorro	56, 46	--	48	--
Srta. Lark, Mary Poppins e as crianças	62, 52	sim	53	sim
Os dois cães	66, 56	--	57	--
Jane com dor de ouvido	67, 57	--	58	--
A Vaca Vermelha	74, 65	sim	63	sim
Plantas	81, 72	--	69	--
Miguel chuta sra. Brill	84, 75	--	72	sim
A bússola (antiga e revista)	90, 81	sim	77	sim
As crianças e Mary Poppins	--, 93	--	--	--
Michael deitado na cama	100, --	--	84	--
Catedral de St. Paul	103, 96	--, sim	87	--
Mulher dos passarinhos	107, 100	--	90	--
Chapéu de Mary Poppins (repetição)	108, 101	--	90	--
Sra. Corry e os gêmeos	114, 109	--	96	--
Estrelas no céu	125, 120	sim	104	sim
Doces da loja	127, 122	--	106	--
Os gêmeos John e Barbara	129, 124	--	108	--
Quarto das crianças	134, 129	sim	111	sim
Um dos gêmeos	139, 135	--	115	--
Estorninho triste	140, 136	--	116	--

Almirante Bum	150, 146	--	124	--
Zôo e animais	159, 158	sim	131	sim
Hamadriade e crianças	164, 162	--	135	--
Mary Poppins e o espelho	166, 164	--	137	--
Todos olham para céu	176, 175	sim	144	sim
Maia	177, 176	--	145	--
Presentes/brinquedos	179, 178	--	146	--
Crianças na janela	184, 184	--	150	sim
Mary Poppins voa	186, 187	sim	152	sim
Papel/carta	191, 191	--	155	--
Personagens	--	--	f. guarda e 3ª capa	--

ANEXO IV: TABELA DE ILUSTRAÇÕES EM TERRON

DESCRIÇÃO DAS FIGURAS	M.P., Terron, 2014
	Página
Barcos de papel, estrelas e nuvens	1ª capa
Parte da roupa de Mary Poppins	2ª capa e folha de guarda
Maleta e braço de Mary Poppins	Folha de guarda
Sombrinha de Mary Poppins	5
Botas de Mary Poppins	6 e 7
Árvores e nuvens	8 e 9
Casa da família Banks	10 e 11
Porta da casa da família Banks	12
Sr. e sra. Banks, Jane, Michael, John e Barbara	14 e 15
Mary Poppins voando	18
Rosto de Mary Poppins	20 e 21
Mary Poppins de costas com avental	23
Remédio	24
Mary Poppins de corpo inteiro	30
Mary Poppins e seu amigo, Bert, na calçada	33
Mary Poppins e Bert entrando no quadro	34 e 35
Mary Poppins e Bert se olhando	37
Mary Poppins e Bert no carrossel	40 e 41
Mary Poppins e as crianças no ônibus	44
Tio Albert voando e a mesa do chá	47
Srta. Persimmon e os visitantes	52
O cachorro Andrew	59
Srta. Lark e os cães	62 e 63
A Vaca Vermelha	73
A Vaca Vermelha pulando a lua	78
Mary Poppins e o Urso Polar	86
A bússola	91
Michael deitado na cama	94
Mary Poppins, as crianças e o espelho	98
Mulher dos passarinhos	101
Mary Poppins e os gêmeos	107
Sra. Corry e os gêmeos	111
A mão da sra. Corry	112
Estrelas no céu	120 e 121
Mary Poppins, os gêmeos e o estorninho	126 e 127

Estorninho triste	133
Crianças indo ao zoo	138
Almirante Bum	143
Hamadriade	150 e 151
Mary Poppins e o espelho	156
Mary Poppins, as crianças e Papai Noel	159
Maia	165
Crianças na janela	173
Mary Poppins voando	177
Barquinho de papel	178
Mary Poppins e a estrela	192