



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

Relatório de Estágio
de Mestrado em Tradução

**O Papel do Tradutor de Literatura Infantil:
Desafios e Estratégias na Tradução de
*Raggedy Ann Stories***

Aluna: Carolina Inácio

Entidade de Acolhimento: Editora Ponto de Fuga/Pim!

Supervisor da Entidade de Acolhimento: Vladimiro Nunes

Orientadora de Estágio: Professora Teresa Casal

FLUL 2025

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao supervisor e editor da Ponto de Fuga, Vladimiro Nunes, por possibilitar este estágio. Foi um prazer fazer parte de um projeto tão interessante e sob orientação de uma mente tão aguçada. Agradeço a autonomia que me concedeu e a disponibilidade para me ouvir e discutir ideias. A sua perspectiva diferenciada, que deriva de anos de experiência, foi uma mais-valia não só para o aperfeiçoamento da tradução da obra, como também para a minha aprendizagem e evolução enquanto tradutora em formação.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer à orientadora, Professora Teresa Casal, por aceitar acompanhar-me nesta última fase do meu percurso académico. Agradeço a disponibilidade e atenção ao longo de todo o processo de redação do relatório e os sábios conselhos.

Gostaria ainda de agradecer ao meu colega e amigo, Rui Rua, a quem recorri sempre que precisava de um bom *fresh pair of eyes*. Agradeço a sua ajuda e as suas boas sugestões.

Resumo

O presente relatório pretende descrever e analisar o trabalho desenvolvido no decurso do estágio profissionalizante no âmbito do Mestrado em Tradução, possibilitado pelo acordo entre a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a editora Ponto de Fuga.

O trabalho realizado consistiu na tradução de uma obra de literatura infantil, *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918), tendo como língua de partida o inglês e como língua de chegada o português.

O objetivo primário do relatório é analisar a proposta de tradução de *Raggedy Ann Stories*, tendo em conta os desafios gerais que advêm da tradução de literatura infantil, cujo público-alvo tem necessidades tão específicas. Nesse sentido, identificar-se-á a tipologia de dificuldades, apresentando as estratégias e soluções adotadas.

O processo de tradução e a respetiva análise consideram o tradutor como um intermediário ativo entre texto/autor e público de chegada, reconhecendo o seu papel de (re)escritor por forma a garantir fidelidade à mensagem do texto de partida e legibilidade junto do leitor e contexto de chegada.

Palavras-Chave: Tradução de Literatura Infantil; Desafios; Estratégias; Papel do Tradutor.

Abstract

This report aims to describe and analyse the work carried out during the professional internship as part of the Master's Degree in Translation, made possible through an agreement between the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon and the publishing house Ponto de Fuga.

The assignment consisted of translating a work of children's literature, namely *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918), with English as the source language and Portuguese as the target language.

The main purpose of this report is to analyse the proposed translation of *Raggedy Ann Stories*, considering the overall challenges that arise from translating Children's Literature, whose target audience has such specific needs. Therefore, the report will identify the typology of difficulties while presenting the adopted strategies and solutions.

The translation process and the analysis thereof consider the translator as an active mediator between author/text and target audience, acknowledging its role as (re)writer to ensure faithfulness to the message of the source text and readability with regard to the reader and target context.

Keywords: Translation of Children's Literature; Challenges; Strategies; Role of the Translator.

Índice

AGRADECIMENTOS	2
RESUMO.....	3
ABSTRACT	4
ÍNDICE DE TABELAS.....	7
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.....	8
LISTA DE ABREVIATURAS, ACRÓNIMOS E SIGLAS.....	9
INTRODUÇÃO	10
1. ESTÁGIO	11
1.1. CARACTERIZAÇÃO DA ENTIDADE DE ACOLHIMENTO.....	11
1.2. DESCRIÇÃO DE ESTÁGIO.....	13
1.3. SELEÇÃO DA OBRA <i>RAGGEDY ANN STORIES</i>	14
2. CARACTERIZAÇÃO DE <i>RAGGEDY ANN STORIES</i>.....	16
2.1. AUTOR	16
2.2. ORIGEM DA COLEÇÃO.....	17
2.3. CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO DE PARTIDA.....	18
2.4. CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO DE CHEGADA	19
2.5. CARACTERIZAÇÃO DO TEXTO DE PARTIDA	19
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	24
3.1. INFÂNCIA.....	24
3.2. LITERATURA INFANTIL	25
3.3. TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL	32
4. DIFICULDADES.....	39
4.1. ANTROPÓNIMOS	39
4.1.1. Funções	39
4.1.2. Estratégias	42
4.1.3. Funções e Estratégias – <i>Raggedy Ann Stories</i>	43
4.2. FORMAS DE TRATAMENTO NOMINAIS	54
4.3. FORMA DE TRATAMENTO PRONOMINAL	57

4.4.	TOPÓNIMOS	58
4.5.	DIFICULDADES PRAGMÁTICAS	59
4.5.1.	<i>Dialeto</i>	60
4.5.2.	<i>Onomatopeias</i>	64
4.5.3.	<i>Trocadilhos</i>	68
4.5.4.	<i>Rimas</i>	72
4.6.	DIFICULDADES SEMÂNTICAS.....	74
4.7.	DIFICULDADES SEMÂNTICO-PRAGMÁTICAS	78
4.8.	DIFICULDADES CULTURAIS	80
4.9.	DIFICULDADES SINTÁTICAS.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		90
APÊNDICE		96
	TRANSCRIÇÃO DE BREVE ENTREVISTA AO SUPERVISOR VLADIMIRO NUNES (2025, AGOSTO).....	96

Índice de Tabelas

TABELA 1 - ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DE CSIS (KLINGBERG, 1986, CIT. EM DAVIES, 2018, P. 12).....	36
TABELA 2 - FUNÇÕES DE ANTROPÓNIMOS EM OBRAS LITERÁRIAS (GIBKA, 2018).....	41
TABELA 3 - ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DE ANTROPÓNIMOS EM OBRAS LITERÁRIAS (HERMANS, 2015, PP. 13-14)	43
TABELA 4 - RECURSO A ESTRATÉGIA 2 (TRADUÇÃO DE ANTROPÓNIMOS).....	44
TABELA 5 - RECURSO A ESTRATÉGIA 3 (TRADUÇÃO DE ANTROPÓNIMOS).....	45
TABELA 6 - RECURSO A ESTRATÉGIA 4 (TRADUÇÃO DE ANTROPÓNIMOS).....	49
TABELA 7 - FORMAS DE TRATAMENTO NOMINAIS EM RAGGEDY ANN STORIES	55
TABELA 8 - «HENNYPENNIES» E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	55
TABELA 9 - «YOU E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO»	58
TABELA 10 - DIALETO E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	60
TABELA 11 - DESVIO NO DISCURSO DE RAGGEDY ANN	61
TABELA 12 - PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS NA TRADUÇÃO DE VARIAÇÕES LINGUÍSTICAS (ROSA, 2012, P. 92)	63
TABELA 13 - ONOMATOPEIAS E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	66
TABELA 14 - TROCADILHO E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	69
TABELA 15 - TROCADILHO E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	70
TABELA 17 - TROCADILHO E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	71
TABELA 18 - RIMA E PROPOSTA DE TRADUÇÃO.....	72
TABELA 19 - RIMA E PROPOSTA DE TRADUÇÃO.....	73
TABELA 20 - «LOPPY» E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	74
TABELA 21 - «STRANGE DOLLS» E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	76
TABELA 22 - OCORRÊNCIAS DE VERBOS DE ELOCUÇÃO NO TP	76
TABELA 23 - EXEMPLOS DE TRADUÇÃO DE VERBOS DE ELOCUÇÃO.....	77
TABELA 24 - «TUG-OF-WAR» E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	78
TABELA 25- «TEA PARTY» E PROPOSTA DE TRADUÇÃO	79
TABELA 26 - DIFICULDADES CULTURAIS E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	80
TABELA 27 - DIFICULDADES SINTÁTICAS E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	84
TABELA 28 - CONSTRUÇÕES PASSIVAS E PROPOSTAS DE TRADUÇÃO	84
TABELA 29 - REESTRUTURAÇÃO DE PARÁGRAFOS	87

Índice de Ilustrações

ILUSTRAÇÃO 1 - RAGGEDY ANN E BONECOS.....	21
ILUSTRAÇÃO 2 - RAGGEDY ANN E FIDO.....	22
ILUSTRAÇÃO 3 - INDIAN DOLL COM MARCELLA, RAGGEDY ANN E BONECOS	50

Lista de Abreviaturas, Acrónimos e Siglas

Língua de Partida	LP
Língua de Chegada	LC
Texto de Partida	TP
Texto de Chegada	TC
Português Europeu	PE
Português do Brasil	PB
Estados Unidos da América	EUA
Standard English	SE
Southern American English	SAE
African American English	AAE
Plano Nacional de Leitura	PNL
<i>Culture specific items</i>	<i>CSIs</i>

Introdução

O presente relatório visa apresentar e analisar o trabalho realizado durante o estágio na editora Ponto de Fuga, no âmbito de conclusão do Mestrado em Tradução na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O relatório está dividido em quatro capítulos:

O primeiro capítulo, denominado «Estágio», reparte-se em três subcapítulos, abordando os diferentes aspetos do estágio. O primeiro subcapítulo descreve a entidade de acolhimento e o tipo de obras e autores publicados; o segundo subcapítulo descreve o estágio propriamente dito, fornecendo as informações necessárias, (datas, tarefas, regime de trabalho, supervisão); por fim, o terceiro subcapítulo reflete sobre o universo de *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918) e sobre a motivação por detrás da seleção da obra.

O segundo capítulo, denominado «Caracterização de *Raggedy Ann Stories*», inclui cinco subcapítulos. O primeiro apresenta, brevemente, o autor da obra; o segundo informa sobre a origem de *Raggedy Ann* e do universo que a obra integra; o terceiro contextualiza a publicação de partida, tendo em conta a forma como foi recebida e o impacto que teve nos Estados Unidos; o quarto considera os conteúdos já publicados deste universo no contexto português (Portugal e Brasil); e o quinto caracteriza o texto de partida, abordando diferentes aspetos, como temas, público-alvo, narrativa, entre outros.

O terceiro capítulo, denominado «Enquadramento Teórico», divide-se em três subcapítulos. O primeiro reflete acerca do surgimento do conceito de «Infância» e da sua evolução; o segundo centra-se na literatura infantil enquanto categoria, atentando nos vários aspetos que a «definem» e lhe dão estrutura; e o terceiro articula a tradução literária com a tradução de literatura infantil, destacando a sua importância e apresentando diferentes posições e estratégias.

Por fim, o quarto capítulo, denominado «Dificuldades», divide-se em nove subcapítulos, alguns dos quais se estruturam, por sua vez, em subsubcapítulos. O capítulo analisa os tipos de dificuldades enfrentadas durante o processo de tradução da obra e apresenta as abordagens adotadas e respetivas propostas de tradução.

Nas considerações finais, reflete-se sobre a tradução de *Raggedy Ann Stories* e sobre a experiência de estágio.

No final do relatório, no Apêndice, pode ler-se uma breve transcrição de uma conversa entre a estagiária e o supervisor relacionada com questões da obra.

1. Estágio

1.1. Caracterização da Entidade de Acolhimento

A Ponto de Fuga é uma editora independente, fundada em 2014 por Vladimiro Nunes e Fátima Fonseca, localizada na Fábrica Braço de Prata, em Lisboa.

O propósito da Ponto de Fuga é disponibilizar obras e autores de qualidade, geralmente sub-representados pela maioria das grandes editoras e, conseqüentemente, desconhecidos pelo público português, reeditando também «títulos que vão desaparecendo das livrarias» (Ponto de Fuga, n.d.). A editora, de carácter generalista, publica maioritariamente obras infantojuvenis, obras de ficção, não ficção e poesia.

Vladimiro Nunes conta numa entrevista ao Jornal Sol (Pinto, 2018) que a aposta na literatura infantojuvenil começou, de certa forma, com «a tentativa de descobrir [-] pérolas esquecidas de grandes escritores [-] dedicadas à infância». Reconhece que «houve grandes autores a escreverem para crianças, que não são conhecidos por isso» (Pinto, 2018), como é o caso de William Faulkner, Gertrude Stein, E.E. Cummings, Margaret Atwood, que integram o catálogo da editora (Ponto de Fuga, n.d.). Para além destes nomes, o catálogo inclui outros grandes autores nacionais e internacionais, como Virginia Woolf, Ted Hughes, Raul Brandão, Natália Correia, entre outros (Ponto de Fuga, n.d.).

Ainda na entrevista ao Sol (Pinto, 2018), Nunes comenta que as obras que seleciona para o catálogo «acabam [sempre] por encontrar um núcleo fiel de leitores [e] conseguem ter uma permanência um pouco maior nas livrarias e neste ciclo de consumo rápido» exatamente por causa dos autores. Nunes aposta firmemente em «autores de referência» na premissa de que, embora se «po[ssa] [-] ler menos hoje, [-] daqui a cem anos ainda se vai ler Virginia Woolf, Faulkner», entre outros, afirmando que é «do lado desses autores intemporais» que a editora quer ficar (Pinto, 2018).

Dado o catálogo composto por numerosas obras internacionais, a editora colabora, naturalmente, com vários tradutores, entre os quais Margarida Vale de Gato, Paulo Rêgo, Eugénia Antunes, Hélia Correia, entre outros. O próprio editor, Vladimiro Nunes, colabora também como tradutor.

Enquanto editora, a Ponto de Fuga conta também com a Chancela Pim! e a Chancela Avesso & Travesso.

A Pim! Edições nasceu em 2015 (Fortuna, 2022, p. 5) em parceria com a empresa de artes gráficas Europress (RTP Notícias, 2016). A chancela é «um piscar de olho a

Almada Negreiros» (RTP Notícias, 2016) e tem como objetivo «(re)editar obras clássicas irreverentes de qualidade» (Fortuna, 2022, p. 5). À semelhança da Ponto de Fuga, a chancela Pim!, sob a qual a tradução será publicada, assume um compromisso especial com a literatura infantojuvenil. Esta aposta contribui, assim, para o crescente enriquecimento do panorama literário em português, em particular, de literatura infantojuvenil. A primeira publicação sob esta chancela foi o primeiro volume de *Contos Completos* de Beatrix Potter, traduzido por Eugénia Antunes e Paulo Rêgo, seguindo-se a publicação dos restantes três volumes pela mesma chancela.

A Chancela Avesso & Travesso nasceu em 2022 em parceria com a empresa de artes gráficas A Persistente. Esta parceria permitiu que a chancela publicasse obras com tiragens reduzidas, limitando o risco financeiro em que a editora incorre e possibilitando a publicação de títulos da gaveta do «adorávamos mas não podemos», que «têm ficado «atravessados», à espera da forma ou do momento certos para virem a público» (Avesso & Travesso, 2025). A chancela promete obras «ainda menos evidentes, tesouros esquecidos ou inéditos por cá e projetos especiais de autores que conhecemos bem» (Avesso & Travesso, 2025). A primeira obra publicada sob a chancela Avesso & Travesso foi *Cadernos 20/21: Manual Anti-Angústia* (2022) de Aldina Duarte e Ana Biscaia.

Importa referir, por fim, que, ao longo dos anos, várias obras publicadas pela editora Ponto de Fuga e suas chancelas entraram para o Plano Nacional de Leitura, entre as quais: *Na curva escura dos cardos do tempo: poesia reunida* (2020) de Leonor de Almeida; *Contos de Encantar* (2018) de E.E. Cummings, il. Rachel Caiano, trad. Hélia Correia; *Retratos de jovens senhoras, cavalheiros e casais* (2017) de Charles Dickens e Edward Caswall, il. Hablot Knight Browne, trad. Renato Carreira; *O Mundo é Redondo* (2017) de Gertrude Stein, il. Rachel Caiano, trad. Luísa Costa Gomes; *A Árvore dos Desejos* (2017) de William Faulkner, il. Don Bolognese, trad. Vladimiro Nunes e Fátima Fonseca; os quatro volumes de *Contos Completos*, escritos e ilustrados por Beatrix Potter, trad. Eugénia Antunes e Paulo Rêgo; entre outros.

O PNL é um ponto de referência na seleção e promoção de literatura nacional e estrangeira e visa fomentar o gosto pela leitura e o desenvolvimento das competências de literacia. O seu selo, precisamente em obras sub-representadas e, portanto, menos conhecidas pelo público português, como as acima referidas, é uma excelente forma de reconhecer o seu mérito e de as promover. É também de notar a visibilidade que os autores das obras ganham, bem como os seus tradutores, pois como José Saramago afirmou: «Os

escritores fazem as literaturas nacionais, e os tradutores fazem a literatura universal» e o PNL pretende reconhecê-lo.

1.2. Descrição de Estágio

O estágio decorreu de outubro de 2024 até junho de 2025, no entanto, deve notar-se que após o término formal do estágio foram ainda realizadas sucessivas revisões à proposta de tradução, algumas das quais em conjunto com o supervisor. O estágio decorreu em regime de trabalho remoto e sob supervisão de Vladimiro Nunes, editor e sócio-gerente da editora Ponto de Fuga. Para além do estágio, a comunicação com o supervisor foi também estabelecida à distância, através de chamadas telefónicas ou de videoconferências.

Na primeira reunião com o supervisor foram fornecidos esclarecimentos gerais acerca do trabalho a realizar – a tradução integral de uma ou duas obras literárias com vista à sua futura publicação, tendo-se seguido uma breve discussão relativamente à sua seleção. Na reunião seguinte ficou definida a obra a traduzir, nomeadamente *Raggedy Ann Stories* de Johnny Gruelle, publicada em 1918 pela editora P. F. Volland, em Illinois, Chicago, nos Estados Unidos da América, contemplando-se também a possibilidade de, em momento posterior, se proceder à tradução de *Raggedy Andy Stories* (Gruelle, 1920), da mesma coleção.

A primeira tarefa consistiu na leitura integral da antologia *Raggedy Ann Stories* e na sua análise geral, averiguando, desde logo, os elementos macrotextuais, tais como: a estrutura e o tipo de narrativa, o público-alvo, os temas, o contexto espacial, temporal e cultural, o tipo de narrador e de personagens, entre outros; e os elementos microtextuais, tais como: o tipo de vocabulário, construções e recursos estilísticos utilizados, a voz e registo do narrador e das personagens, entre outros. Esta primeira análise, anterior à tradução, contribuiu para agilizar o seu processo, no sentido em que, ao levantar-se as questões pertinentes de antemão, foi possível decidir as abordagens a adotar e, então, criar uma proposta coerente no que diz respeito à estrutura e registo e adequada à tipologia e público-alvo. Após a leitura da obra iniciou-se, então, o processo de tradução e contínua revisão, intercalada com reuniões com o supervisor. Estas reuniões tinham como objetivo a discussão de determinadas questões macro e microtextuais e a definição do modo de procedimento relativamente a elas.

Além da tradução integral de *Raggedy Ann Stories*, iniciou-se a tradução de *Raggedy Andy Stories*. Contudo, a tradução não foi completada, pelo que não será aqui considerada e analisada.

1.3. Seleção da obra *Raggedy Ann Stories*

O universo de *Raggedy Ann* permanece pouco explorado em Portugal. Apesar de alguns livros de Gruelle da coleção de *Raggedy Ann* e *Andy* integrarem o catálogo online de certas editoras, como a Bertrand e a Fnac, a maioria encontra-se indisponível ou esgotada. Não obstante, mesmo disponíveis, são inacessíveis à maioria do público português, uma vez que são versões originais, escritas em inglês.

Até à data, não foram traduzidos quaisquer livros desta série para português europeu. Esta falta de atenção à coleção de Gruelle, que tão bem foi acolhida no seu contexto de origem, motivou o supervisor a propor *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918). Quando diretamente questionado acerca das razões que o levaram a olhar e considerar esta obra, Vladimiro Nunes salientou imediatamente o aspeto visual da obra, afirmando que é «um universo visual muito giro e intemporal». As ilustrações juntamente com o imaginário deste universo e a sua frescura fizeram-no questionar-se como é que uma obra como esta não é, e nunca foi, propriamente divulgada em Portugal (Apêndice, 2025). Além disto, considerou também que «o texto se aguentava bem», que aguentava a «distância», «as marcas do tempo», isto é, que embora publicada há mais de um século, os valores que transmite não se afastam dos que hoje se transmitem, que a obra enquadrar-se-ia na literatura infantil dos dias atuais (ibidem).

O processo de seleção desta obra assemelhou-se ao processo por que passa muitas vezes na editora – chama-lhe a sua «pesca submarina» – «encontrar aquelas coisas que para [si] são tão evidentes e que para as outras pessoas ainda não o foram». Como explica, é um pouco: «Olha, vamos lá olhar para isto, temos andado aqui um bocado distraídos. Reparem lá, como isto é engraçado» (ibidem).

Relativamente ao destinatário da obra, o supervisor define um público-alvo infantil, abrangendo as faixas etárias dos 3-5 e 6-8 anos, reconhecendo também um público adulto na qualidade de intermediário, especialmente para a faixa dos 3-5 anos, ou seja, de pré-leitura (ibidem). Para além do público a que pretende dirigir-se, o supervisor crê que a obra irá cativar o público adulto enquanto «apreciador do objeto livro e da

literatura» e não apenas enquanto intermediário, possivelmente também por via de nostalgia.

2. Caracterização de *Raggedy Ann Stories*

2.1. Autor

John Barton Gruelle, mais conhecido por Johnny Gruelle (1880-1938), nasceu em Illinois, nos EUA.

Gruelle iniciou o seu percurso profissional enquanto ilustrador e cartunista político para jornais e revistas, obtendo bastante sucesso dessa forma. Mais tarde, esta carreira abriu-lhe portas para uma carreira literária. A sua primeira obra, uma banda desenhada intitulada *Mr. Twee Deedle* (1913), foi primeiro publicada no jornal New York Herald, em 1911, de forma semanal e quase ininterrupta até 1918, após Gruelle ganhar um concurso de bandas desenhadas lançado pelo jornal referido (Artvee, n.d.). Este foi o seu primeiro passo no mundo da literatura infantil.

Gruelle ilustrou obras de outros autores como, por exemplo, *Grimm's Fairy Tales* (1914) e escreveu e ilustrou diversas obras, tais como: *The Travels of Timmy Toodles* (1916), *Johnny Mouse and the Wishing Stick* (1922), *The Magical Land of Noom* (1922), *Beloved Belindy* (1926), entre outros. Porém, ficou mais conhecido pela criação de Raggedy Ann e Raggedy Andy e pela coleção de histórias destes dois bonecos.

As histórias que compreendem *Raggedy Ann Stories* (1918) e *Raggedy Andy Stories* (1920), escritas e ilustradas pelo autor, foram inspiradas em aspetos da sua vida e da sua família. As suas criações, Ann e Andy, tornaram-se ícones da cultura infantil norte-americana, tendo inspirado bonecas e brinquedos e ainda adaptações teatrais e cinematográficas.

A inspiração para as suas histórias provinha de contos populares tradicionais europeus (Fandom, n.d.) bem como da sua própria vida, incorporando «friendly characters, idyllic scenery, and down-to-earth values and humor» que associava ao seu crescimento em Indiana (Hall, 1994/2021). Muitas das suas histórias infantis preocupavam-se em promover bons comportamentos, tais como partilhar, ter compaixão e dizer sempre a verdade (Fandom, n.d.). Através das suas ilustrações, Gruelle pretendia contar histórias «of magical lands, fanciful animals, and memorable characters, especially Raggedy Ann, Raggedy Andy, and their friends» (ibidem).

No início, o seu estilo era «romantic, dreamlike», recorrendo a uma paleta dourada e violeta tal como o seu pai e outros impressionistas americanos – o seu pai, Richard B. Gruelle, fazia parte do Hoosier Group, um grupo de impressionistas de Indiana – ; mais

tarde, começou a utilizar uma paleta de cores mais vivas nas suas ilustrações (ibidem). O historiador de cinema Donald Crafton descreveu o seu estilo como «clean, curvilinear style that look[ed] ahead to the Disney graphics of the 1930s» (ibidem).

2.2. Origem da Coleção

A personagem principal Raggedy Ann, à volta da qual Gruelle criou a coleção de *Raggedy Ann Stories* (1918) e todo o seu universo, começou, alegadamente, com uma boneca de pano que a mãe de Gruelle tinha guardada no seu sótão e que a filha do autor, Marcella, descobriu (Gruelle, 1920). Se tal sucedeu exatamente dessa forma, ou se a boneca fora descoberta anos antes de Marcella nascer, ninguém parece conseguir garantir, nem mesmo o próprio irmão de Marcella, Worth Gruelle (Hammel, 1971).

A boneca fora, supostamente, feita pela mãe ou avó do autor (Gruelle, 1920) e, após a sua redescoberta, Gruelle deu-lhe um toque especial, desenhando-lhe um novo rosto e batizando-a Raggedy Ann (The Strong National Museum of Play, n.d.).

Segundo consta, o nome da boneca foi inspirado em dois poemas: «The Raggedy Man» (1888) e «Little Orphant Annie» (1885) de James Whitcomb Riley, amigo e vizinho de Gruelle (Gilmer, 2025).

Num artigo do *The New York Times*, Worth Gruelle conta que a família vivia no meio do campo e Marcella passava bastante tempo sozinha. Assim, Raggedy Ann, uma boneca tão velhinha e adorável, com que se podia brincar à vontade, quase à prova de bala, tornou-se rapidamente a sua companhia favorita (Hammel, 1971).

A grande estima de Marcella por Raggedy Ann influenciou Gruelle a submeter um pedido de patente para a boneca; infelizmente, no mesmo ano em que foi aprovada, em 1915, Marcella faleceu, com apenas 13 anos.

Nos meses que precederam a sua morte, Marcella estava de cama, enferma, e Gruelle inventava histórias protagonizadas por Raggedy Ann para entretê-la. Mais tarde, em 1918, Gruelle decidiu publicar *Raggedy Ann Stories*, tendo começado também a produzir e vender bonecas Raggedy Ann.

A filha do autor foi a sua inspiração para muitos aspetos das histórias, inclusive no modo de brincar, tendo sido incluída na obra enquanto Marcella, a dona dos bonecos. *Raggedy Ann Stories* foi, assim, uma forma de Gruelle homenagear a filha e manter viva a sua memória.

2.3. Contexto de publicação de Partida

No contexto de partida, Raggedy Ann e os livros de Gruelle tornaram-se, desde logo, muito populares. As crianças adoravam Raggedy Ann pelo seu aspeto adorável e porque podiam brincar com ela à vontade, sem correr o risco de a partir ou danificar. Os seus livros eram adorados pelas histórias mágicas de aventuras, pelas mensagens positivas e pelos bons valores que transmitiam.

Nas primeiras páginas de *Raggedy Andy Stories* (Gruelle, 1920), pode ler-se o conteúdo de duas cartas direcionadas ao autor, a primeira de uma menina, fã de Raggedy Ann, e a segunda da mãe de Gruelle. Na primeira carta, datada de 1919, a menina conta como, na altura em que viu a boneca e o livro de Raggedy Ann à venda pela primeira vez, os comprou imediatamente, comentado, ainda, que todas as meninas que conhecia tinham também uma Raggedy Ann e o seu livro.

Como Harold E. Ostrover, um dos proprietários da Rappaport's Toy Bazaar salientou, a Raggedy Ann é essencial e incontornável no ramo dos brinquedos e afins, «If you go into the drugstore business, you must carry aspirin. If you go into the toy store business, you must carry Raggedy Ann.» (Ostrover, Cit. por Hammel, 1971).

Em 1999, a neta do autor e o seu marido, Joni Gruelle Wannamaker e Tom Wannamaker, abriram o «Raggedy Ann and Andy Museum», em Arcola, Illinois, dedicado a Gruelle e ao universo de Raggedy Ann e Andy. O museu fechou portas anos mais tarde, em 2009; porém, o casal decidiu doar a memorabilia do seu museu ao The Strong National Museum of Play, em Rochester, Nova Iorque (Bensch, 2009). A doação incluía documentos históricos de família e imensos itens da coleção de Raggedy Ann e Andy como bonecos, jogos de tabuleiro, *puzzles*, fatos de Halloween, brinquedos, camisolas, relógios, enfeites de Natal, entre tantos outros, todos exibindo os rostos sorridentes de Ann e Andy (Bensch, 2009).

Como já mencionado, os bonecos de trapos e as suas histórias inspiraram muitas adaptações – obras literárias, como *Raggedy Ann's Cooking School* (1974), *Raggedy Ann and Andy's Cookbook* (1975) *Raggedy Granny Stories* (1977), entre outras; peças de teatro, como *Raggedy Ann: The Musical Adventure* (1986); filmes e curtas-metragens como *Raggedy Ann & Andy: A Musical Adventure* (1977) e *Raggedy Ann and Raggedy Andy* (1941), respetivamente; e séries, como *The Adventures of Raggedy Ann and*

Andy (1988–1990), exibida no 70.º aniversário das personagens Raggedy Ann e Raggedy Andy pela CBS, baseada nos bonecos.

Note-se, também, que Annabelle, a famosa boneca amaldiçoada da trilogia cinematográfica Annabelle, é também um modelo de Raggedy Ann, produzida pela Knickerbocker Toy Co.

Em 2002, Raggedy Ann foi incluída no National Toy Hall of Fame e em 2007 Raggedy Andy juntou-se à sua irmã.

Estes são apenas alguns testemunhos e factos que comprovam a popularidade e o impacto que a criação de Gruelle teve.

Atualmente, Raggedy Ann e Raggedy Andy encontram-se em domínio público.

2.4. Contexto de publicação de Chegada

Como anteriormente indicado, até à data, nenhum livro de Gruelle da coleção de Raggedy Ann e Andy foi traduzido para português europeu (PE). No entanto, já foram traduzidas algumas obras para português do Brasil (PB), nomeadamente *As aventuras de Anne Farrapinha: A boneca de pano*, publicado pela Editora Troll em outubro de 2018 e traduzido por Adriana Portes; *Ana de Pano Aprende uma Lição*, publicado pela editora Texugo em julho de 2025 e traduzido por Igor Barbosa; e *As histórias de Anne Farrapinha*, publicada pela editora Giramundo, embora sobre este último não haja muita informação disponível.

Em Portugal, em 1991, a série *The Adventures of Raggedy Ann and Andy*, traduzida como «As aventuras dos Bonecos de Trapos», foi exibida na RTP (Brinca Brincando, n.d.) com dobragem PE. Porém, note-se que esta era uma produção audiovisual inspirada no universo destas personagens, e não uma adaptação direta das histórias de Gruelle (Brinca Brincando, n.d.).

2.5. Caracterização do Texto de Partida

Raggedy Ann Stories (Gruelle, 1918) é uma narrativa ficcional, direcionada para crianças entre as faixas etárias dos 3-5 e 6-8 anos, com uma função lúdico-didática. A obra pretende promover o desenvolvimento integral da criança, estimulando a aprendizagem de aspetos linguísticos e culturais, bem como a criatividade e a imaginação.

O texto de partida é uma antologia que compreende doze histórias, precedidas de «Prefácio e Dedicatória» e «Introdução», que apresentam este universo.

Cada história narra uma aventura em que Raggedy Ann, uma boneca de trapos, embarca, geralmente acompanhada pelos bonecos e animais de casa de Marcella, quando os humanos não estão presentes ou a ver. As histórias aliam humor e simplicidade, promovendo bons ensinamentos e bons comportamentos.

Veja-se a seguinte citação de McDowell (1973), que descreve as características típicas de uma narrativa ficcional, como é o caso de *Raggedy Ann Stories*.

Children's books are generally shorter; they tend to favour an active rather than a passive treatment, with dialogue and incident rather than description and introspection; child protagonists are the rule; conventions are much used; the story develops within a clear-cut moral schematism which much adult fiction ignores; children's books tend to be optimistic rather than depressive; language is child-oriented; plots are of a distinctive order, probability is often disregarded; and one could go on endlessly talking of magic, and fantasy, and simplicity, and adventure. (Cit. por Hunt, 2002, p.23)

Tal como Hunt (ibidem) descreve acima, as histórias desta obra são curtas, contêm diálogo e uma das protagonistas é, de facto, uma criança, Marcella. As histórias fazem uso de bastantes convenções sociais, por exemplo, representando arquétipos familiares e dicotomias, como bom/mau, certo/errado, terminando sempre de forma positiva e com uma moral. A linguagem é adequada ao público-alvo.

O recurso a prosopopeia cria uma ligação com o imaginário típico da literatura infantil, em que seres e objetos inanimados como bonecos, brinquedos e animais ganham vida, adquirindo características humanas, envolvendo as histórias de «magia, fantasia, simplicidade e aventura».

Relativamente a questões de narrativa, o texto de partida é conduzido por um narrador heterodiegético, com focalização onisciente. A narração decorre no pretérito perfeito do indicativo, o que reforça a ideia de uma ação já concluída, relatada por quem tudo sabe. Porém, o narrador do TP não expõe tudo ao leitor, permitindo-o chegar a certas conclusões sozinho, atuando como um fio condutor que dá forma e coerência à narrativa, assegurando que os acontecimentos seguem uma lógica de sucessão temporal.

Em determinados momentos, o narrador rompe com a distância tradicional e dirige-se diretamente à criança-leitora através do pronome «you», como em «as you have probably guessed» (Gruelle, 1918, p. 66). Este recurso à segunda pessoa aproxima o leitor do narrador e, intencionalmente, atrai-o e torna-o parte do universo da narrativa, conferindo à obra uma dimensão mais íntima.

A narração é intercalada com diálogo, o que confere mais ritmo ao texto. As falas das personagens são mais marcadas pela espontaneidade, emoção e oralidade. A narração é um compromisso entre uma voz mais organizada e uma voz carinhosa que também revela algum humor, recorrendo a algumas expressões idiomáticas e diminutivos. Assim, nota-se alguma diferença entre a narração e o discurso direto, porém ambos contêm um tom leve, adequando-se ao público-alvo.

O texto é acompanhado por ilustrações, o que permite ao leitor assimilar as descrições das personagens e o enredo e, assim, acompanhar a obra mais facilmente. As ilustrações são infantis, com contornos leves e tons geralmente suaves, como se pode ver abaixo.



Ilustração 1 - Raggedy Ann e bonecos



Ilustração 2 - Raggedy Ann e Fido

Os traços arredondados que caracterizam os bonecos sugerem uma taticidade agradável e reconfortante no imaginário afetivo do leitores, assim como a tonalidade mais sutil das ilustrações sugere um ambiente afável, calmo e nostálgico.

A ação da narrativa é fechada, isto é, cada história apresenta uma situação inicial, dando espaço a novas aventuras ou expedições; segue-se o desenvolvimento, em que sucede algum imprevisto ou ocorrência menos fortuita que impacta negativamente as personagens; e, por fim, o desenlace, em que os problemas são resolvidos, geralmente em grupo. As ações relacionam-se entre si por encadeamento, seguindo, portanto, a ordem cronológica dos acontecimentos.

A narrativa é simples e sugestiva, com bastante descrição, caracterizada pela repetição de palavras ou expressões e recorrentes jogos de palavras.

O capítulo **2. Caracterização de *Raggedy Ann Stories*** teve como objetivo apresentar e contextualizar a obra de Gruelle (1918).

Num primeiro momento, revelou-se a história, caseira, de como surge Raggedy Ann e de como todo o seu universo se desenvolve. Destacando-se a recepção, exitosa, desta

obra nos Estados Unidos e o peso cultural que mantém, estabelecendo um contraste com a presença pouco marcada no contexto de chegada.

Estas caracterização e contextualização tiveram como finalidade proporcionar uma visão geral da obra, do seu tom e das suas funções e, assim, favorecer uma análise mais crítica e refletida das propostas de tradução do texto de chegada.

3. Enquadramento Teórico

Neste capítulo, abordar-se-ão os temas da «Literatura Infantil» e da «Tradução de Literatura Infantil». Para melhor entendê-los, explorar-se-á, primeiro, o conceito de «Infância» cuja evolução ao longo do tempo constitui um fator determinante para o desenvolvimento das áreas da Literatura Infantil e da Tradução de Literatura Infantil.

3.1. Infância

Atentando nas representações de contextos sociais em artefactos, como pinturas e peças de arte, consegue inferir-se como diversos aspetos da vida eram considerados em épocas passadas. Neste caso, como eram consideradas a infância e as crianças pela sociedade através da forma como eram retratadas na Pintura.

Como Ariès (1986), um importante historiador e medievalista francês que se dedicou a pesquisar sobre a Família e a Infância, aponta, «por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la» (p. 50-51). Na pintura, por exemplo, as crianças eram simplesmente reproduzidas como homens «numa escala menor» e «sem nenhuma das características da infância» (ibidem). «A descoberta da infância começou (...) [então] no século XIII, e [a] sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI» (ibidem). Porém, só a partir do fim do século XVI e durante o século XVII, é que se tornou mais visível o seu desenvolvimento (ibidem).

A «primeira infância» era reconhecida como sendo até cerca de 10 anos. Contudo, em contextos escolares, a «mistura arcaica das idades persistiu ainda nos séculos XVII e XVIII». Isto significava que «crianças de 10 a 14 anos» frequentavam as mesmas classes que «adolescentes de 15 a 18 e rapazes de 19 a 25». Assim foi até o fim do século XVIII. No início do século XIX, já se «separavam de modo definitivo os homens feitos, os «barbudos» de mais de 20 anos, mas (...) ainda não se sentia a necessidade de distinguir a segunda infância além dos 12-13 anos, da adolescência ou da juventude». Estas categorias de idade só se viriam a separar no fim do século XIX, «graças à difusão, entre a burguesia, de um ensino superior: universidade ou grandes escolas» (ibidem, p. 176) e ao «estabelecimento progressivo e tardio de uma relação entre a idade e a classe escolar» (ibidem, p. 177). No início do século XX, como também Howard P. Chucadoff menciona,

nos Estados Unidos e Europa, a adolescência era ainda um fenómeno de classe média, impulsionado pela expansão das escolas secundárias (Fass, 2004, p. 17). Assim, um ponto de viragem na evolução das noções de «infância» e de «adolescência» deveu-se, em grande parte, à expansão da escola e do seu progresso. Porém, importa clarificar que «o extraordinário desenvolvimento da escola no século XVII foi consequência d[e uma] preocupação nova dos pais com a educação das crianças» (Ariès, 1986, p. 277). «Os pais não se contentavam mais em [apenas] pôr filhos no mundo», preocupando-se em proporcionar a todos os seus filhos «uma preparação para a vida» (ibidem). Nos séculos XVIII e XX as crianças passam, então, a viver uma nova realidade, mais enclausurada, devido a um regime escolar rigoroso, como observa Ariès, e «a família e a escola retira[m] juntas a criança da sociedade dos adultos» (ibidem). Assim nasce o «sentimento moderno da família».

Além do reconhecimento da infância e adolescência, a expansão da escolaridade e o conseqüente aumento de alfabetização foram cruciais na criação de espaço para uma literatura destinada ao público mais novo.

Ao longo do avanço natural da história e com o desenvolvimento dos Estudos da Criança e da Infância, a infância tem sido inventada e reinventada (Tesar, n.d., p. 2). Hoje a infância é amplamente reconhecida como um período único e complexo de desenvolvimento, descoberta, criatividade e imaginação. Contudo, continuam ainda a existir diversas perspetivas acerca da infância, em particular em torno da autonomia das crianças, das suas capacidades emocionais e cognitivas, das relações que estabelecem com o resto do mundo, entre outros. Esta divergência de opiniões acerca da infância reflete-se, naturalmente, na literatura infantil e na sua tradução, verificando-se diferentes posições acerca do que é ou não adequado ao público-alvo infantil. Conseqüentemente, verificam-se diferentes abordagens na produção e na tradução de textos infantis.

3.2. Literatura infantil

O que se entende por «literatura infantil», em que consiste e qual é o seu público-alvo? Qual é o seu papel? — Estas são algumas das questões que irão ser abordadas.

Sendo a infância um conceito relativamente recente, o fenómeno da literatura infantil é também ele bastante recente e objeto de muita discussão.

Fora do contexto acadêmico, a literatura infantil é um conceito bastante incontestado, como observa Reynolds (2011), «children's literature is literature created to be read by children» (p. 6); porém, e como Reynolds defende, os problemas surgem quando se começa a levantar determinadas questões, como: «Which children?», «When?», «What about books that were not written for children but were read by them?» ou «Where does that leave books that were once read by children?» (ibidem).

Embora o público-alvo seja o aspecto que, quase exclusivamente, diferencia este tipo de literatura dos demais (Pearson, 2011, p. 3), a primeira questão colocada por Reynolds, – «Which children?» –, que pode parecer simples, é colocada por muitos outros autores e merece atenção. Note-se que não há uma correspondência exata entre os contextos anglófono e lusófono e que, dentro dos próprios contextos, não há consenso total no que diz respeito ao público-alvo em termos etários.

Clifton Fadiman escreve na *Encyclopædia Britannica* que «all potential or actual young literates, from the instant they can with joy leaf through a picture book or listen to a story read aloud, to the age of perhaps 14 or 15, may be called children». Jack Zipes, o editor da série «Children's Literature and Culture», dedicada ao estudo da literatura e cultura infantil, escreve nos prefácios dos livros dessa série que «children's literature and culture are understood in the broader sense of the term children to encompass the period of childhood up through late adolescence». Veloso (1944), citado em Fontes (2009), considera «que a idade limite – se é que podemos chamar limite a uma fronteira tão fluida – para a Literatura Infantil sejam os 14/15 anos...» (p. 4). Relativamente à literatura juvenil, Albuquerque (2009) escreve no E-Dicionário de Termos Literários que esta se «dirige a um público de idade superior aos doze anos pois, cognitivamente, dá-se por essa altura o acesso à (pré-)adolescência».

Ora, pode concluir-se que, embora a faixa etária dos 12-14 gere conflito na delimitação etária de literatura infantil e de literatura juvenil, a literatura infantil compreende as faixas etárias 0-2, 3-5, 6-8, 9-11 anos, faixas estas delineadas pelo Plano Nacional de Leitura, doravante PNL. E será, portanto, lógico inferir que a faixa dos 12-14 anos corresponderá a literatura infantojuvenil, para alguns considerada literatura infantil, para outros juvenil, e a faixa dos 15-18 anos a literatura juvenil. Pode considerar-se, então, literatura infantil para crianças, literatura juvenil para jovens, e literatura infantojuvenil para o período compreendido entre a infância e a adolescência.

As obras literárias e as suas características diferem de faixa etária para faixa etária, adequando-se às diferentes necessidades e interesses de cada fase, quer da infância, quer

da adolescência e juventude. Os livros para crianças pré-escolares preocupam-se com questões específicas dessa fase de vida, como o desenvolvimento dos sentidos, da língua, do reconhecimento de sons, entre outros, enquanto os livros para adolescentes, por exemplo, contam com narrativas mais complexas, que abordam, geralmente, temas e problemas específicos da adolescência e puberdade. Não obstante, isto não significa que determinadas obras não possam ser do interesse de leitores das mais variadas idades, inclusive do público adulto. Afinal, quantas obras produzidas especificamente para crianças e jovens são lidas por adultos? Obras como *Winnie the Pooh* (1926), de A.A. Milne, a série de *Harry Potter*, de J.K. Rowling, e a famosa obra de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e as suas múltiplas versões e adaptações são apreciadas não só por crianças e jovens como também por adultos.

Assim, às questões de Reynolds (2011) supracitadas, poder-se-ia acrescentar a pergunta: «And what about adults?». Os adultos podem ser «readers in their own right of crossover or 'all-age' books», como nos casos acima mencionados, ou ainda «mediators» (O' Sullivan, 2019, p. 16) – os livros destinados a pré-leitores ou iniciantes contemplam um duplo leitorado: a criança e o adulto intermediário que lê em voz alta ou acompanha a leitura.

O papel do adulto intermediário é extremamente importante, bem como influente. Como observa Oittinen (2000/2002): An adult reading aloud may explain, fill in “the missing gaps,” delete and omit, modify the text according to the child—or rather, the adult’s own idea of the child. (p. 36). Influenciando, assim, a criança e os seus valores e, ainda, a forma como ela compreenderá a história

Ainda sobre a literatura infantil e o seu público, e para sistematizar, veja-se os três cenários propostos por Wall (1991), mencionados em Desmet (2002), em relação ao destinatário: em primeiro, o «single address» – a obra contempla apenas a criança e os seus interesses; em segundo, o «double address» – a obra dirige-se, separadamente, à criança e ao adulto; e, por último, o «dual address» – a obra pode ser apreciada tanto pela criança como pelo adulto (Desmet, 2002, p. 28).

Por outro lado, a literatura adulta também cativa a atenção dos leitores mais novos. Tome-se como exemplos *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719) e *Gulliver's Travels* (Swift, 1726), duas obras originalmente destinadas ao público adulto que mereceram muita atenção do público infantojuvenil. A obra de Defoe era já amplamente lida por jovens leitores antes de existirem adaptações; os jovens liam «chapbooks», versões abreviadas

da obra original, a preços mais acessíveis (Lerer, 1955, p. 134). Só mais tarde foram criadas versões para o público mais novo e a obra se consagrou na literatura infantil.

Como sistematiza O'Sullivan, a literatura infantil assenta em vários alicerces, sendo um deles a literatura adulta.

[Children's literature's] sources are folklore (folk- and fairy tales), books originally for adults and subsequently adapted for children, books authored specifically for children, and other media in the form of tie-ins. (O'Sullivan, 2019, p. 16).

Especificamente após a adaptação de Joachim Heinrich Campe da obra de Defoe em 1779-1780, várias obras de literatura adulta com potencial começaram a ser adaptadas e então recontadas ao público mais novo, como observa Nikolajeva (2016, p. 16).

Os contos populares, de tradição oral, assemelham-se à literatura adulta – eram originalmente destinados a adultos, contudo eram um género de solução para colmatar a falta, a inexistência, de literatura infantil (Nikolajeva, 2016, p. 14). Porém, é importante salientar que a maioria não era apropriada para crianças pois continha, geralmente, muita violência, para além de que eram também, por vezes, imorais, reproduzindo valores contraditórios aos de uma boa educação (ibidem). Não obstante, muita da literatura infantil foi, e é ainda hoje, influenciada pelos mitos, lendas e contos populares.

Embora enquanto género, o conto era considerado «menor e marginalizado por «pertencer» ao povo iletrado e ser objeto de transmissão oral» (Correia, 2012, p. 22).

Para além dos contos populares, os contos de fadas são também uma fonte muito importante de produção de literatura infantil. Charles Perrault (1628-1703), os irmãos Grimm, Wilhelm Grimm (1786-1859) e Jacob Grimm (1785-1863), e Hans Christian Andersen (1805-1875), são grandes nomes da literatura hoje reconhecidos como figuras centrais no desenvolvimento da literatura infantil, especialmente no género de contos populares e, mais tarde, de fadas. As primeiras versões de contos eram, no entanto, mais cruéis e obscuras, de forma a reforçar as morais das histórias e promover bons comportamentos, tendo, posteriormente, sido adaptadas e suavizadas.

Por fim, a literatura infantil deriva de literatura criada e produzida original e especificamente para o público infantil. Estima-se que a literatura infantil enquanto

categoria literária tenha surgido no início do século XVII, embora só tenha «amadurecido» mais tarde, tornando-se rentável a partir do século XX (Morgado, 2009).

Devido ao *crossover*, de literatura adulta para infantil, certos autores defendem que todas as obras literárias amplamente lidas pelo público infantil, podem ou devem também ser consideradas literatura infantil. Veja-se a seguinte citação de Oittinen (2000/2002): «Children’s literature can be seen either as literature produced and intended for children or as literature read by children» (ibidem, p. 61). Porém, é necessário delimitar, de certa forma, o que constitui literatura infantil.

Como defende Göte Klingberg, pedagogo e especialista na área, existe uma diferença entre a literatura que as crianças escolhem ler, e apreciam, e a literatura que é produzida especificamente para elas (Oittinen, 2000, 2002, pp. 61-62). Assim como existe uma diferença entre a literatura infantil que os adultos escolhem ler, e apreciam, (embora, em certos casos, a literatura infantil contemple o público adulto, como mencionado), e a literatura que é produzida especificamente para adultos; caso contrário não haveria razão para existir uma categoria infantil que se diferenciasse das demais.

Não obstante, embora se distinga esta categoria das restantes e se produza obras de forma diferente, importa referir que este é um *corpus* heterogéneo, como salienta O’Sullivan (2019), «children’s literature is not a homogenous body of texts characterized by features of content, style or form shared by every book in the corpus» (p. 16). A multiplicidade de formas que a literatura infantil pode assumir é um dos aspetos que mais desafia a sua definição.

A literatura infantil abrange diversos géneros literários: «prose, poetry, drama and illustration» (Pearson, 2011, p. 4) sob a forma de «fairy tales, short stories, novels, poems, and picture book» (Ismail, 2023, p. 593) «information books, plays» (O’Sullivan, 2019, p. 16), entre outros, e pode abordar variados e múltiplos temas – embora adaptados às capacidades de leitura e de compreensão dos leitores, aos seus conhecimentos e à sua maturidade. Contudo, há certos tópicos que, de forma geral, evita abordar ou aprofundar, como sexo, política, (Huck, 1964, pp. 467-468), morte, divórcio, crises familiares, entre outros (Hunt, 1996/2005, p. 778), embora alguns destes tenham vindo a ser reconhecidos na literatura infantil (Hunt, ibidem).

As decisões acerca do conteúdo, bem como do nível de linguagem constituem dos principais fatores pelos quais a literatura infantil é geralmente considerada «menor», no sentido em que é, pejorativamente, vista como «not adult» ou «not literature» (Desmet, 2002, p. 25), dada a centralidade do sistema literário para adultos e o estatuto periférico

atribuído à literatura infantil. No entanto, a literatura infantil tem o seu propósito – adequar-se ao seu público-alvo, que é precisamente «not adult» – e serve-o enquanto literatura com funções lúdica e didática e não precisa, nem deve, ser comparada.

Como Huck (1964) tão sensatamente formulou:

The difference in writing for children and in writing for adults is not to be found in the quality of writing or in the depth of emotion which is expressed, but in the choice of subject matter. The content and theme of a book should be appropriate for the experience and background of the reader. (pp. 467-468)

Como referido anteriormente, a literatura infantil é um corpus heterogéneo (O’Sullivan, 2019, p. 16), os livros podem ter e assumir diferentes fins.

Some are ‘good’ time-passers; others ‘good’ for acquiring literacy; others ‘good’ for expanding the imagination or ‘good’ for inculcating general (or specific) social attitudes, or ‘good’ for dealing with issues or coping with problems, or ‘good’ for reading in that ‘literary’ way which is a small part of adult culture, or ‘good’ for dealing with racism... and most books do several things. This is not a scale where some purposes stand higher than others—it is a matrix where hundreds of subtle meanings are generated. (Hunt, 2002, p. 11)

Hunt (ibidem) defende que o propósito da literatura infantil é proporcionar literatura «boa» para as crianças, especialmente em termos de valores emocionais e morais (ibidem, p. 16). Já o que determina se uma obra infantil é «boa» depende de diversos fatores. De modo geral, depende da época e do local, e do que nesse contexto se considera adequado. De forma mais específica, como salientam Oittinen e Wall (Van Coillie & Verschueren, 2006/2014) depende da avaliação dos «adultos» – quer sejam os

editores que publicam as obras, quer sejam os pais e educadores que as selecionam e as leem em voz alta às crianças. Contudo, no fim de contas, como constata Huck (1964), quem determina se os livros são «bons», ou não, são as próprias crianças (p. 468).

É também importante refletir acerca da importância das ilustrações e das suas funções lúdica, didática e estética na literatura infantil.

As ilustrações, como a própria palavra indica, pretendem «iluminar» e «ilustrar» o texto, surgindo em «momentos decisivos da estória, ou para mostrar como são as personagens (...) em termos de atributos físicos e psicológicos, ou para concretizar certas cenas, pontos de tensão da intriga, que se deseja gravar na memória do recetor» (Palo & Oliveira, 2006, p. 15). As ilustrações contribuem, então, para complementar e clarificar o texto, podendo até revelar-se como uma fonte adicional de significado e de possíveis interpretações, estimulando o desenvolvimento da criança «nos domínios do entendimento (...) ao nível pictórico» (função didática). Contribuem também, claro, para embelezar as obras (função estética) e para cativar e divertir os recetores (função lúdica) (Instituto de Apoio à Criança, 2011, p. 1). As ilustrações no seu conjunto ajudam a realizar e materializar a história e o seu universo.

É importante ter em consideração que as ilustrações têm diferentes propósitos, e são elas próprias diferentes, dependendo do grupo etário a que se dirigem; porém, é de notar o seu «carácter de inclusão» (ibidem, p. 2). A partir das ilustrações, qualquer um, até o mais novo dos pré-leitores consegue interpretar de alguma forma a história (ibidem). As ilustrações são assim essenciais na literatura infantil, quer para a compreensão e enriquecimento das obras, quer para o desenvolvimento das capacidades de interpretação das crianças. Para além disto, note-se que as ilustrações podem auxiliar o tradutor de literatura infantil, clarificando diversos aspetos da história que não são totalmente claros ou explícitos.

Ismail (2023) afirma que a literatura infantil é, por um lado, uma das áreas da literatura que mais atenção tem merecido e, por outro, é também a área de estudo que mais discussão levanta entre as diferentes partes interessadas (p. 593). Apesar da sua popularidade, a literatura infantil é ainda muito subestimada, sobretudo em comparação com a literatura adulta. Lathey (2016) aborda esta questão, defendendo que embora a produção e tradução de literatura infantil possa parecer uma tarefa simples, pode ser tão complexa como a produção e tradução de literatura adulta (ibidem, p. 1). As obras infantis aliam humor, jogos de palavras e enigmas, e retratam as alegrias e travessuras da infância (ibidem). Procuram, ainda, ajudar a descomplicar conceitos e incentivar bons

comportamentos, assumindo, pelo caminho, várias outras funções. Para se produzir literatura infantil é, portanto, necessário uma grande sensibilidade para conseguir conciliar todos estes jogos e propósitos e garantir que a linguagem, bem como os temas e referências abordados, são, de facto, adequados ao público-alvo. A linha que separa o adequado do inadequado é, muitas vezes, ténue e confusa e as opiniões divergem, não havendo diretrizes ou manuais que esclareçam todas as questões.

Na tradução, o tradutor tem a dificuldade adicional de fazer a ponte entre duas línguas e dois contextos culturais e históricos, o que exige uma sensibilidade acrescida para perceber se os conteúdos do TP terão o mesmo impacto no público de chegada – que é de outro país e cultura e, possivelmente até, de outra época e faixa etária – e se serão adequados.

O tradutor de literatura infantil assume, então, um papel de «(re)escritor», recorrendo a compensações criativas sempre que é impossível reproduzir ou transpor, no TC, o conteúdo e forma do TP e a sua função comunicativa.

Infelizmente, o tradutor de literatura infantil é duplamente desvalorizado – pela tradução, uma atividade historicamente subestimada e invisibilizada, e pela ligação com a literatura infantil, que é, ainda, considerada uma forma menor de produção literária.

3.3. Tradução de Literatura Infantil

Em 2023, a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL) publicou um «Estudo de Hábitos de Compra e Leitura de Livros em Portugal» que revelou que o índice de compra de literatura Infantil/Juvenil em 2022 foi de 50% (p. 8). Em 2024, publicou outro estudo, com o mesmo propósito, que revelou que o índice de compra de literatura Infantil/Juvenil em 2023 foi de 42% (p. 49).

A procura por este tipo de literatura e a crescente oferta é um indício da evolução da Literatura Infantil e da sua importância. Apesar de se verificar um ligeiro decréscimo entre os anos 2022 e 2023, os valores são indicativos de que há de facto lugar para esta categoria no mercado e que tem valor.

Mais de 60% da ficção publicada em Portugal é traduzida (Coutinho, 2024). Com a emergência e evolução dos Estudos da Crianças e Estudos de Tradução, a tradução de literatura infantil tem vindo a merecer cada vez mais atenção por parte dos estudos de tradução.

Translation has played a key role in the history and development of the children's literature of every country and language area, that it enriches target literatures and exposes children to a variety of voices that is essential to widen their cultural horizons. (O'Sullivan, 2019, p. 14)

Na tradução de literatura infantil um dos temas que muita discussão gera e muitas opiniões divide prende-se com a «manipulação» e adaptação das obras. Esta discussão centra-se, em particular, à volta dos *culture specific items*, doravante denominados *CSI*.

Os *CSI*, segundo Klingberg (1986), podem ser:

Literary references; foreign languages in the source text; references to mythology and popular belief; historical, religious and political background; building and home furnishings, food; customs and practices, play and games; flora and fauna; personal names, titles, names of domestic animals, names of objects; geographical names; and weights and measures. (Hastürkoğlu, 2020, p. 732)

A tradução de uma obra implica, invariavelmente, lidar com os elementos culturais, como os *CSI* acima descritos.

Os contextos de partida e de chegada são distintos e certos elementos culturais não serão (re)conhecidos e compreendidos em igual medida pelo público de partida e de chegada. Na tradução de literatura infantil esta questão torna-se ainda mais pertinente.

Segundo Friedrich Schleiermacher e Lawrence Venuti, bem como outros teóricos, existem duas abordagens polarizantes na tradução, particularmente no que respeita a aspetos culturais. «Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele» (Schleiermacher, 1813/2001, p. 22). Venuti denominou estas abordagens *Foreignization* (ou Estrangeirização) e *Domestication* (ou Domesticação), respetivamente.

Estrangeirização remete, portanto, para uma abordagem em que o texto traduzido mantém as referências culturais de partida, mantendo a ideia do «outro»; domesticação, por oposição, remete para uma abordagem em que se alteram ou se eliminam as referências culturais de partida de forma a ajustar o texto ao quadro de referência do público de chegada (Oittinen, 2000/2002, p. 74).

Segundo Schleiermacher (2001), «amb[a]s [as] [estratégias] são tão diferentes um[a] d[a] outr[a] que um[a] del[a]s tem de ser seguid[a] tão rigidamente quanto possível do início ao fim» (ibidem, p. 22). Pois, para o filósofo, a adoção das duas abordagens numa mesma tradução «resulta[ria] necessariamente [n]um [texto] pouco confiável e [seria] de se reear que autor e leitor se per[dessem] por completo» (ibidem, p. 22). Tal preocupação é legítima, pois em determinados casos a adoção de diferentes abordagens pode revelar-se incoerente. No entanto, não se deve encarar esta questão de forma tão rígida.

O tradutor deve, por um lado, garantir que o texto se aproxima do autor sempre que tal seja possível, preservando a integridade e originalidade do TP e, por outro, que o texto se aproxima do leitor nos casos em que não é possível o leitor chegar ao autor sozinho, garantido legibilidade. Ainda assim, embora a questão colocada por Schleiermacher não seja tão linear e dicotómica quanto defende, a sua perspectiva oferece um contributo significativo para a discussão, ao alertar os tradutores para a importância de refletirem cuidadosamente sobre as suas decisões tradutórias.

Como mencionado, é fundamental garantir que o texto se aproxima do autor quando possível e se aproxima do leitor quando necessário. Porém, o tradutor tem de assegurar que este equilíbrio entre fidelidade e acessibilidade não compromete a coerência da obra. A aplicação de uma estratégia estrangeirizante em determinado caso e a aplicação de uma estratégia domesticante noutra, no mesmo texto, não só deve ser analisada isoladamente, como também em relação às demais estratégias utilizadas e respetivos resultados dentro do conjunto da obra. O tradutor tem de assegurar que os resultados das duas abordagens não se sobrepõem nem se contradizem, preservando a congruência e harmonia da obra.

Klingberg, Schleiermacher e Venuti demonstram preferência por uma abordagem «estrangeirizante», em detrimento de uma abordagem «domesticante». Klingberg (1986) defende que se deve respeitar a integridade do texto tanto quanto possível (Lathey, 1998/2009, p. 32) e que se deve ver o «outro» na tradução. Tal como Venuti, que afirma que se deve reconhecer a outra cultura, «*sending the reader abroad*», evitando-se uma

perspetiva etnocêntrica (Venuti (1995/2004, p. 20). Contudo, na tradução de literatura infantil, em particular, tem de se considerar que, por um lado, o público-alvo tem menos conhecimento acerca dos contextos culturais e históricos, sobretudo internacionais, e que a abordagem estrangeirizante pode, portanto, tornar-se inacessível; e por outro lado, tem de se ter em conta que o que na cultura de partida pode ser considerado apropriado pode não sê-lo na cultura de chegada (Desmet, 2002, pp. 73-74). Deste modo, os tradutores nem sempre podem ou estão dispostos a confiar na capacidade da criança-leitora de (re)conhecer elementos de uma cultura que não é a sua e os assimilar (Lathey, 1998/2009, p. 31), ou podem ou estão dispostos a afastar-se das normas do que é considerado apropriado no contexto de chegada.

Como tal, pode concluir-se que na tradução de literatura infantil os tradutores são mais tentados e/ou impelidos a adotar uma abordagem domesticante (Davies, 2018, p.11). Assim, «translating for children differs from translating for adults only in the degree to which it necessitates or allows [more] forms of textual manipulation» (Van Coillie and Verschueren, 2006/2014, p. v). Embora, como refletido neste subcapítulo e no final do subcapítulo 3.1, as opiniões acerca da perspetiva de infância diverjam e, portanto, a forma de tratamento do texto infantil na tradução também diverge.

Ainda assim, Klingberg, um dos principais defensores da abordagem estrangeirizante, reconhece que, em certos casos, a «domesticação» será conveniente. Considere-se as nove estratégias propostas pelo autor para lidar com os *CSI* na tradução. As estratégias 1-4 tentam manter a ligação com o TP e com o contexto cultural de partida, embora com um certo grau de adaptação, e as estratégias 5-9 aproximam o texto do contexto cultural de chegada.

1. Added explanation: The cultural element in the source text is retained but a short explanation is added within the text.

2. Rewording: What the source text says is expressed but without use of the cultural element.

3. Explanatory translation: The function or use of the cultural element is given instead of the foreign name for it.
--

4. Explanation outside the text: The explanation may be given in the form of a footnote, a preface or the like.
5. Substitution of an equivalent in the culture of the target language
6. Substitution of a rough equivalent in the culture of the target language
7. Simplification: A more general concept is used instead of a specific one, for instance the genus instead of the species.
8. Deletion: Words, sentences, paragraphs or chapters are deleted.
9. Localization: The whole cultural setting of the source text is moved closer to the readers of the target text.

Tabela 1 - Estratégias de Tradução de CSIs (Klingberg, 1986, Cit. em Davies, 2018, p. 12)

Klingberg (1986), como demonstrado em Desmet (2002), identifica quatro objetivos pedagógicos da literatura infantil: dois que justificam uma abordagem estrangeirizante na tradução e dois que podem motivar uma abordagem domesticante, a saber: disponibilizar obras de mérito literário, atentando na estética do TP; transmitir conhecimento acerca de outros países e culturas, promovendo tolerância e solidariedade; disponibilizar obras legíveis e acessíveis ao público-alvo; disponibilizar obras que transmitam valores e normas consideradas adequadas no contexto de chegada (p. 76).

Como defende Klingberg, os dois primeiros objetivos pressupõem, de modo geral, a proximidade com o texto de partida e os últimos dois objetivos poderão resultar em alterações ao texto (ibidem). A tradução deve, portanto, adotar estratégias que se alinhem com o seu objetivo. Note-se, contudo, que o objetivo do texto de chegada nem sempre é o mesmo que o objetivo do texto de partida.

É também pertinente mencionar as «duas orientações básicas» desenvolvidas por Eugene Nida (1964), relativas não só a elementos culturais, mas também ao léxico, à gramática e sintaxe do texto, a saber: «formal equivalence» ou «correspondência formal» e «dynamic/functional equivalence» ou «equivalência dinâmica/funcional» (Munday, 2012/2014, p. 88).

Correspondência formal remete para uma abordagem em que se preserva a forma e o conteúdo da mensagem, de modo que a mensagem e sua estrutura se aproximem o mais possível do texto de partida (ibidem). Equivalência funcional baseia-se no «princípio

de equivalência de efeito», remetendo para uma abordagem em que se prioriza o efeito e naturalidade da mensagem, de modo que o texto de chegada produza no público de chegada um efeito equivalente ao que o texto de partida produziu no público de partida (ibidem). A adoção de uma e outra abordagem dependerá do objetivo do texto e sua tradução e, mais especificamente, da função e efeito de cada parte do texto, uma vez que numa só tradução, a correspondência formal funcionará em certos casos e noutros será necessário recorrer-se a equivalências funcionais, como se poderá verificar na tradução de *Raggedy Ann Stories* aqui em análise.

O tradutor de literatura é, assim, um artífice que se dedica a fazer a ponte entre textos e tudo o que tal engloba – mensagens, objetivos, efeitos, formas – e entre contextos linguísticos, sociais, históricos e culturais, «as a social being fully into the picture» (Hermans, 1996, p. 26).

O capítulo **3. Enquadramento Teórico** propôs-se a apresentar uma breve reflexão sobre a infância, sobre a literatura infantil e sobre a tradução de literatura infantil, destacando como estas se relacionam entre si.

O primeiro subcapítulo pretendeu demonstrar de que forma o reconhecimento tardio da noção de infância – enquanto um período de vida com necessidades e características próprias, distinto do período de adolescência e de idade adulta – influenciou o desenvolvimento da literatura infantil. Essa influência torna-se evidente, por exemplo, ao atentar-se nas primeiras formas de literatura infantil, que derivaram de literatura destinada a adultos, refletindo a falta de literatura para as crianças. Como afirma John Rowe Townsend (1977), «before there could be children's books, there had to be children – children, that is, who were accepted as beings with their own particular needs and interests, not only as miniature men and women» (Shavit, 1986, p. 4).

O segundo subcapítulo explorou o conceito de literatura infantil e analisou o seu público-alvo e o seu papel, destacando tipos de textos que integram a categoria e as diversas funções que assumem – lúdica, didática, estética, social, entre outras.

O terceiro, e último, subcapítulo pretendeu destacar a importância da tradução de literatura infantil e identificar diferentes teorias e estratégias de tradução. Pretendeu também demonstrar que as escolhas do tradutor são influenciadas pela sua perceção das capacidades e necessidades da «criança» e influenciadas pelo que a sua cultura

envolvente, numa determinada época e local, percebe-se que são as capacidades e necessidades da «criança».

De forma geral, o capítulo 3. salientou a relevância da literatura infantil e da tradução desta, refletindo também sobre o papel do tradutor – frequentemente subestimado, mas indiscutivelmente essencial e ativo. A consideração dos debates teóricos e das propostas metodológicas visaram estabelecer uma base para uma análise consciente das decisões tradutórias destacadas no relatório.

4. Dificuldades

O presente capítulo incidirá sobre as dificuldades encontradas ao longo da tradução de *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918), apresentando as abordagens adotadas e respetivas propostas de tradução.

As dificuldades aqui em destaque visam ilustrar a variedade de desafios enfrentados e refletir sobre a forma como foram abordados, demonstrando o trabalho envolvido no processo de tradução da obra, fundamentando as decisões tomadas.

4.1. Antropónimos

Nos seguintes dois subsubcapítulos, descrever-se-ão as funções de antropónimos e as possíveis estratégias de tradução de antropónimos em obras literárias, de modo a analisar-se, no terceiro subsubcapítulo, as funções dos antropónimos de *Raggedy Ann Stories* e as estratégias utilizadas na tradução da obra.

Em primeiro lugar, importa definir alguns conceitos, nomeadamente, «Onomástica», «Antroponímia» e «Toponímia».

Na Lexicologia, Onomástica é a «disciplina que se dedica ao estudo da origem, da evolução e dos significados dos nomes próprios». Esta disciplina divide-se em duas áreas, nomeadamente «Antroponímia» e «Toponímia». A Antroponímia preocupa-se com o «stud[o] [de] nomes próprios de pessoa» (Silva, 2024, p. 119), enquanto a Toponímia [se] preocupa com o «stud[o] [de] nomes próprios de lugar».

4.1.1. Funções

No presente subsubcapítulo, explicitar-se-ão as diferentes funções de antropónimos em obras literárias. A informação abaixo é retirada de Gibka (2018).

Primeiro, é necessário clarificar alguns conceitos, conforme utilizados pela autora. Veja-se o que se entende por «function of a character's proper name»:

The function of a character's proper name in a novel has been defined as the role the name serves in relation to a given element of the naming act

and as the role the onym serves in relation to a given element of the act of using a name. (Gibka, 2018, p. 55)

Ou seja, os antropónimos assumem diferentes funções dependendo dos elementos com que se relacionam. Os elementos são todas as entidades ou contextos com que os nomes se podem relacionar, a saber: author, situational context of the author, name, denoted character, situational context of using the name, namer, situational context of the namer, user, speaker, recipient, audience, reader (Gibka, 2018).

O «naming act» prende-se com o ato de dar um nome a uma personagem, o que envolve relações entre o nome e os diferentes elementos e envolve ainda diferentes universos, o ficcional e o real (Gibka, 2018). «The act of using a name» prende-se com o ato de utilizar um nome, que envolve, igualmente, diversas relações entre nome e elementos e os dois universos, ficcional e o real (ibidem).

Sobre os dois universos, interessa destacar que o universo ficcional, por derivar do texto, está à disposição de todos por igual; já o real, por oposição, não está, o que pode dificultar a análise das relações de elementos deste universo com os antropónimos e, conseqüentemente, impedir a compreensão da função dos nomes (Gibka, 2018, p. 55).

Veja-se, primeiro, a função principal: «the identifying-differential function» – a função de identificar uma personagem e distingui-la das restantes. Esta função, ao contrário das seguintes, verifica-se sempre, por isso é designada «primary» e as demais funções, que podem verificar-se ou não, são «secondary» (ibidem, pp. 54-55).

Veja-se a seguinte tabela que identifica e explicita as funções secundárias que Gibka (2018) propõe.

Sociological	«indicates the character's social, group or national affiliation or expresses (or suggests) the social inferiority or superiority of the character» (ibidem, p. 56)
Expressive	«voices emotions (...) towards the denoted character or the appellation itself» (ibidem, p. 56)
Humorous	«emerges when the name amuses the user» (ibidem, p. 57)

Camouflaging	«served by a character's proper name which hides the identity of its bearer from at least one other fictional figure» (ibidem, p. 57) ou «from the reader» (ibidem, p. 58)
Revealing	«served by nomina propria which discloses information about th[ose] [who name and those who use the name or receive it]» (ibidem, p. 57)
Poetic	«served by the name in relation to itself, (...) it draws and possibly also keeps the attention of the person who encounters it» (ibidem, p. 57)
Semantic	«characterizes a fictional figure (...) according to the metaphoric or the literal meaning of the name» (ibidem, p. 55).
Localizing	«sets the denoted character (and not the plot) in a specified place», e.g., «Cornice-overlooking- Broadway» (ibidem, p. 56)
Desirous	«shows which traits [some elements] want the denoted character to have» («These qualities can be connected with the onym's etymology or with a famous person by that name») (ibidem, p. 56)
Allusive	«alludes to another character from the same fictional world» (ibidem, p. 57) or «from the real one» (ibidem, p. 58)
Commemorative	«occurs when a character's proper name memorialises an[other] entity» from the fictional world (ibidem, p. 57) or «from the real one» (ibidem, p. 58)
Didactic-educative	«occurs when the user gains or revises his knowledge because of the name, (for instance, when he comes across names denoting historical figures») (ibidem, p. 57)
Conative	«served by nomina propria which cause the denoted character to react, (e.g., when the figure dislikes his name and changes it.» (ibidem, p. 56) or «elicits a reaction in the user» (ibidem, p. 57) «or the reader») (ibidem, p. 58)

Tabela 2 - Funções de antropónimos em obras literárias (Gibka, 2018)

Note-se que as designações atribuídas às funções dos antropónimos analisados neste relatório corresponderão às funções identificadas e descritas aqui por Gibka (ibidem).

4.1.2. Estratégias

Veja-se agora, de acordo com a classificação de Hermans (2015), as principais estratégias de tradução de antropónimos.

Note-se que as estratégias abaixo não pretendem ser extensivas.

Proper names (...) can be copied, i.e. reproduced in the target text exactly as they were in the source text. They can be transcribed, i.e. transliterated or adapted on the level of spelling, phonology, etc. A formally unrelated name can be substituted in the TT for any given name in the ST (...) and insofar as a proper name in the ST is enmeshed in the lexicon of that language and acquires ‘meaning’, it can be translated. (ibidem, p. 13)

Para além destas estratégias, importa ainda destacar outras quatro estratégias, também propostas por Hermans (ibidem).

[N]on-translation, i.e. the deletion of a source text proper name in the TT, and the replacement of a proper noun by a common noun (usually denoting a structurally functional attribute of the character in question). (...) [T]he insertion of the proper name in the TT where there is none in the ST, or the replacement of a ST common noun by a proper noun in the TT. (ibidem, p. 14)

De modo a facilitar a referência a cada uma, veja-se a seguinte tabela, de elaboração própria, que reúne as principais estratégias de tradução de antropónimos, em obras literárias, de acordo com Hermans (ibidem).

Estratégia 1. Manter o nome próprio estrangeiro

Estratégia 2. Naturalizar o nome próprio
Estratégia 3. Substituir o nome próprio por outro
Estratégia 4. Traduzir/Adaptar o nome próprio
Estratégia 5. Omitir o nome próprio
Estratégia 6. Adicionar um nome próprio
Estratégia 7. Trocar o nome próprio por um nome comum
Estratégia 8. Trocar o nome comum por um nome próprio

Tabela 3 - Estratégias de tradução de antropónimos em obras literárias (Hermans, 2015, pp. 13-14)

4.1.3. Funções e Estratégias – *Raggedy Ann Stories*

No início do processo de tradução, refletiu-se acerca da abordagem a adotar relativamente aos antropónimos. Equacionando a adoção da Estratégia 1 – mantendo todos os nomes próprios estrangeiros – ou o recurso às demais estratégias domesticantes – traduzindo os nomes.

Seria válido optar por uma abordagem estrangeirizante dado que muitos dos antropónimos do TP apresentam semelhanças fonéticas e gráficas com nomes portugueses. Porém, a obra contém inúmeros casos de antropónimos com valor semântico e conotativo, que se se mantivessem inalterados no TC, perderiam a dimensão de sentido e expressividade. Tal afetaria a caracterização das personagens e suas relações e, por conseguinte, a interpretação global da obra. Assim, com o objetivo de recriar no público de chegada um efeito equivalente ao produzido no público de partida, preservando a função dos antropónimos dentro da narrativa, bem como o imaginário criativo e expressivo da obra, decidiu-se traduzir todos os antropónimos.

Será também importante mencionar que a já referida série animada, «The adventures of Raggedy Ann & Andy» (1988-1990), baseada no universo de Raggedy Ann e Andy exibida em Portugal, e dobrada para PE, traduziu também todos os antropónimos. Não obstante, uma vez que a série em questão, como referido anteriormente, não é uma adaptação do texto de Gruelle (1918), apenas se baseia em alguns aspetos, não seria inadequado adotar uma abordagem diferente, uma vez que são conteúdos diferentes com propósitos diferentes.

Veja-se as tabelas seguintes, que separam os antropónimos por estratégias de tradução. Após cada tabela, serão analisados a função e o processo de tradução de

determinados nomes. As tabelas abaixo referem todos os antropónimos traduzidos da obra *Raggedy Ann Stories*.

Note-se que os antropónimos que apresentam significados associados ou nuances expressivas sofreram um grau mais elevado de adaptação.

Estratégia 2. Naturalizar o nome próprio	
Annabel-Lee (Boneco – Feminino)	Anabela
Cinderella (Animal – Gato – Feminino)	Cinderela
Dinah (Humano – Feminino)	Dina
Doris (Humano – Feminino)	Dora
Freddy (Boneco – Masculino)	Frederico
Jim (Boneco – Masculino)	Jaime
Priscilla (Humano – Feminino)	Priscila
Thomas (Boneco – Masculino)	Tomás
Virginia (Humano – Feminino)	Virgínia

Tabela 4 - Recurso a Estratégia 2 (Tradução de Antropónimos)

Dada a semelhança entre os antropónimos da LP e da LC e a aparente inexistência de significados associados, os nomes do TP acima sofreram processos de naturalização.

A naturalização não requer procedimentos criativos como as demais estratégias, tratando-se de adaptar os nomes de forma que se conformem à LC, a nível de fonologia e morfologia (Thomas–Tomás, Dinah–Dina).

Estratégia 3. Substituir o nome próprio por outro
--

Fido (Animal – Cão – Masculino)	Bobi
Henny, the Dutch doll (Boneco – Masculino)	Quico, o boneco holandês
Jeanette (Boneco – Feminino)	Joana
Princess Golden (Animal – Gato – Feminino)	Caracolinhos de Ouro
Uncle Clem (Boneco – Masculino)	Tio Tó

Tabela 5 - Recurso a Estratégia 3 (Tradução de Antropónimos)

Dos antropónimos da tabela acima, interessa destacar o processo de tradução de: Fido; Princess Golden; Henny, the Dutch doll; Uncle Clem.

Apesar do nome Fido não ser reconhecido na cultura de chegada como é na cultura de partida, «fido», enquanto adjetivo, significa «digno de confiança» e «fiel», tanto na LP como na LC.

Nos EUA, nos finais do século XX e inícios do século XXI, «Fido» era um dos nomes mais populares para cães, de tal forma que ficou reconhecido nos dicionários como, por exemplo, o Collins Dictionary, como «a generic name for a dog, humorous», quase um sinónimo de «cão», portanto. A popularidade deste nome deve-se a Abraham Lincoln, 16.º presidente dos EUA, e ao seu fiel companheiro, Fido.

«Fido» assume, assim, as funções *revealing* e *semantic* no TP. *Revealing* no sentido em que o nome revela algo sobre a personagem – qualquer leitor anglófono reconhecerá que Fido se trata de um cão, sem necessitar de demais informações; e *semantic*, dada a conotação de «Fido» enquanto adjetivo (fiel), atribuindo essa característica à personagem em questão. Assim, no TC era importante que o antropónimo fosse um nome típico para um cão e, se possível, que evocasse a ideia de lealdade.

No contexto de chegada, um dos nomes mais típicos para cães e que, tal como Fido, funciona quase como um sinónimo de «cão», é Bobi – um bobí = um cão. Apesar de o nome não possuir, inerentemente, o significado de «lealdade», os cães gozam da reputação de serem o melhor amigo e *fiel* companheiro do Homem, pelo que tal ideia não se perde completamente. Assim Fido torna-se Bobi, aproximando-se do quadro de

referência do público de chegada, tal como Fido se aproximava do quadro de referência do público de partida.

Veja-se, agora, o nome Princess Golden.

O antropónimo surge no final da história «Raggedy Ann and the Kittens» (Gruelle, 1918) quando Marcella procura nomes num livro de contos de fadas para os três gatos que ficaram ao seu cuidado. Marcella escolhe o nome Prince Charming para o gato branco, Cinderella para a gata maltesa, e Princess Golden para a gata com riscas amarelas (ibidem, p. 74). Aqui, verifica-se a presença de intertextualidade. Esta intertextualidade dita a função dos nomes e influencia, portanto, a sua tradução.

Relativamente aos nomes Cinderella e Prince Charming não há dúvida acerca das personagens a que se referem e do conto que integram (*Cinderella*); contudo, após várias pesquisas acerca do nome Princess Golden, que não revelaram resultados com ligação a obras literárias, recorreu-se à ferramenta Google Ngram Viewer. Esta ferramenta apresentou vários resultados, porém apenas um confirmava a ocorrência, parcial, do nome «Princess Golden» num conto.

O conto referido intitula-se «The *Princess Golden-hair* and the Great Black Raven» e integra o livro *The Wonder Clock* (H. Pyle & K. Pyle, 1888). Poderá assumir-se que o nome Princess Golden se baseou neste conto, porém há, ainda, um outro conto a partir do qual o autor poderá ter tirado inspiração, nomeadamente *Princess Goldilocks*, também conhecido como *Pretty Goldilocks*, *The Beauty with Golden Hair* ou *The Fair one with Golden Hair* de Madame D'Aulnoy. No entanto, uma vez que não parece haver traduções reconhecidas dos dois contos supramencionados, considerou-se adotar uma estratégia diferente.

Durante a pesquisa pela tradução do conto de D'Aulnoy, surgiram resultados relativos à tradução de «Goldilocks and the Three Bears». Em PE, «Goldilocks» é traduzido como «Caracóis Dourados», «Caracóis de Ouro» ou «Caracolinhos de Ouro». À semelhança de «Princess Golden», estas designações destacam a cor dourada do cabelo/pelo da personagem, cumprindo, assim, a função *desirous* do nome no TP; e figuram num conto popular no contexto de chegada, favorecendo a recuperação do nome de um livro de contos infantis, cumprindo, assim, a função *allusive*. Tendo em conta o reconhecimento cultural das designações, bem como da característica física que salientam, optou-se por adotar um destes nomes para designar Princess Golden no TC, nomeadamente – «Caracolinhos de Ouro».

Veja-se, agora, Uncle Clem.

No processo de tradução deste antropónimo, atentou-se em dois aspetos. Na dimensão sonora, com a presença de aliteração (*Uncle Clem*) que produz um género de trava-línguas, que confere ritmo e graciosidade ao nome; e na possível dimensão semântica de «Clem» enquanto diminutivo de «Clement», que como adjetivo significa «clemente».

Primeiro, considerou-se a tradução mais próxima do original – traduzindo o grau de parentesco e utilizando, então, o equivalente de «Clement» na LC – Tio Clemente. Porém, perder-se-ia o efeito sonoro, além de que a junção do nome comum, muito breve, e do nome próprio, mais extenso, parecia dissonar, produzindo um conjunto pouco harmonioso.

Tendo-se considerado importante preservar a harmonia sonora, surgiram as opções «Tó» e «Tóino», que produzem um jogo de sons com o substantivo «Tio», à semelhança do TP, e que são também nomes bastante caricatos e típicos no contexto de chegada. «Tio Tóino» seria uma opção válida, adequada ao contexto da obra, valendo-lhe um certo aspeto humorístico. Porém, ao considerar-se a opção «Tio Tó», optou-se por esta última, já que propicia uma leitura mais fluida e contínua, criando uma redução silábica engraçada, semelhante ao jogo em *Uncle Clem* dada a repetição seguida de «cle», que cria a ilusão de que é um só nome.

É necessário mencionar que na série animada «As aventuras dos Bonecos de Trapos» dobrada para PE, «Grouchy Bear» foi traduzido como «Panda Tó». Tal poderia criar confusão, no entanto, a questão foi discutida com o supervisor, tendo ficado acordado que, uma vez que não é uma personagem original de Gruelle e que as personagens não interagem, particularmente na obra a traduzir, tal não causaria transtorno. *Uncle Clem* ficou, portanto, Tio Tó.

Veja-se, enfim, *Henny, the Dutch doll*.

Henny é um boneco com as suas peculiaridades: nos momentos de destaque é caracterizado pela sua voz esganiçada ou trémula, a gritar «Mamã», ou é representado como distraído ou alheio ao que se passa, esquecendo-se de pormenores importantes. Cada vez que Henny se inclina, ou que o inclinam, para a frente ou para trás ele grita «Mamã», esta particularidade da sua conceção contribui em grande parte para a sua caracterização enquanto personagem vulnerável.

Ponderaram-se algumas opções, entre as quais se destacam «Henrique», pela proximidade de «Henny», e «Hélio», não só também pela sua semelhança com o nome do TP, como pela expressividade que encerra, criando uma ligação entre o gás «Hélio»

que torna a voz temporariamente aguda e a voz esganiçada da personagem a gritar «Mamã». Contudo, considerou-se que a personagem exigia um nome breve que sugerisse uma afetividade e delicadeza correspondente à personalidade do boneco, o que um diminutivo poderia expressar de modo mais eficaz. Surgiu, assim, o diminutivo «Quico» cuja brevidade e uso no contexto de chegada capta a ideia de uma personagem delicada, e cuja forma fonética cria uma consonância graciosa, reforçada pela aliteração em «Quico, o boneco holandês». A curta extensão do nome, a musicalidade que encerra e o seu tom familiar adequam-se igualmente ao carácter de Henny e à dimensão sonora e harmoniosa da obra.

Estratégia 4. Traduzir/Adaptar o nome próprio	
Boots (Animal – Gato – Feminino)	Botinhas
Daddy (Humano – Masculino)	Pai/Papá
French doll (Boneco – Feminino)	boneca francesa
Grandma (Humano – Feminino)	Avó
Indian doll (Boneco – Masculino)	boneco indígena
Jumping Jack (Boneco – Masculino)	João Saltitão, a marioneta de madeira
Mamma (Humano – Feminino)	Mãe/Mamã
Mamma Cat (Animal – Gato – Feminino)	Mãe Gato
Mamma Mouse (Animal – Rato – Feminino)	Mãe Rato
Mamma Robin	Mãe Tordo

(Animal – Pássaro – Feminino)	
Old Ironside (Animal – Galo – Masculino)	Guerreiro Galaró
Papa Robin (Animal – Pássaro – Masculino)	Pai Tordo
Penny dolls (Bonecos – Feminino)	bonequinhas de porcelana
Prince Charming (Animal – Gato – Masculino)	Príncipe Encantado
Raggedy Ann (Boneco – Feminino)	Ana de Trapos
Roller Fairies (Fadas)	Fadas das Ondas
Spray Fairies (Fadas)	Fadas dos Salpicos
Tide Fairies (Fadas)	Fadas das Marés
Tin soldier (Boneco – Masculino)	Soldadinho de Chumbo
Undertow Fairies (Fadas)	Fadas das Correntes Submarinas
Wind Fairies (Fadas)	Fadas dos Ventos

Tabela 6 - Recurso a Estratégia 4 (Tradução de Antropónimos)

Dos antropónimos acima, interessa destacar o processo de tradução de: French doll; Indian doll; Penny dolls; Jumping Jack; Mamma Cat; Mamma Mouse; Mamma Robin and Papa Robin; Old Ironside; Raggedy Ann.

É importante mencionar que todos os bonecos cujos nomes são compostos por «Nacionalidade + doll(s)» seguiram a mesma estrutura na LC. Note-se que, em contextos

anglófonos, a nacionalidade é maiusculizada, porém, em contextos lusófonos o mesmo não ocorre. Assim, a estrutura utilizada para estes nomes na LC foi: «boneco/a + nacionalidade».

Ainda relativamente a estes compostos, ponderou-se a maiusculização, na LC, do nome comum “boneco/a”. Pode alegar-se que «French doll» e «Indian doll» funcionam como nomes próprios, identificando as personagens e distinguindo-as das restantes – função principal de um antropónimo. Contudo, ao atentar em «Henny, the Dutch doll», verifica-se que o composto «Nacionalidade + *doll(s)*» é precedido de um antropónimo, «Henny», o que torna evidente que há uma distinção entre as duas formas. Por esta razão, decidiu-se que «boneco» ficaria em minúsculas.

Veja-se, agora, «Indian doll».

Enquanto substantivo na LP, «Indian» tem duas aceções possíveis. Segundo o Cambridge Dictionary pode referir-se aos *Native Americans*, indígenas do norte e sul da América, termo que era utilizado por várias nações no passado e é, hoje, considerado ofensivo ou pode referir-se a uma pessoa oriunda da Índia.

Perante as duas possibilidades e sem descrições que permitissem esclarecer a questão, a presença de um elemento visual revelou-se crucial.

Veja-se a ilustração apresentada abaixo.



Ilustração 3 - Indian doll com Marcella, Raggedy Ann e bonecos

Através das pinturas faciais e do adorno na cabeça, o cocar, usado por povos indígenas, é possível concluir que a personagem Indian doll, retratada na imagem, é um *Native american*. «Indian doll» traduziu-se, então, como «boneco indígena».

Este caso, em específico, salienta a importância das ilustrações nas obras literárias. Como mencionado anteriormente, as ilustrações não só ajudam os leitores a acompanhar mais facilmente a história, como também auxiliam os tradutores na resolução de problemas e na garantia de fidelidade ao TP. Através da ilustração foi possível determinar a nacionalidade do boneco em análise e, conseqüentemente, proceder à tradução adequada.

Veja-se agora «Jumping Jack».

«Jumping Jack» é o nome dado a um famoso brinquedo articulado, tipicamente feito de madeira, que é manipulado através de cordas ou fios. Quando se puxa o fio, as pernas e os braços movem-se para cima e, quando se solta, voltam à posição inicial. Ao puxar e soltar o fio, o movimento dá a impressão de que o boneco salta, daí vem o nome *Jumping Jack*.

Inicialmente, ponderaram-se as opções «Joaquim, a Marioneta» ou «João, a Marioneta», recorrendo a um antropónimo semelhante ao original e contemplando um nome comum referente ao tipo de brinquedo. Porém, considerou-se que seria mais interessante o nome fazer alusão ao movimento de salto, como previsto no original. Ponderou-se, então, «Marioneta Saltitante» substituindo o nome próprio pelo nome comum «Marioneta» e aludindo ao salto. Contudo, após esta ideia, considerou-se «João Saltitão», alternativa pela qual se optou, já que mantém o antropónimo e a alusão ao movimento, e ainda os envolve numa rima. O nome é ainda acompanhado de uma explicitação «a marioneta de madeira» na primeira referência, para melhor descrever o boneco.

«João Saltitão» reproduz, assim, a ideia presente no nome original e ao rimar confere-lhe mais ritmo e torna-o mais memorável, enquadrando-se no tom carismático da obra. «João» é também um antropónimo típico da cultura de chegada, mas mantém uma relação com o nome de partida «Jack», uma vez que «Jack» derivou do nome «John» e é, também, um diminutivo de «John» (Coppa, 2025).

Atente-se agora nos nomes que denominam um grau de parentesco em relação a Marcella, como «Grandma», «Mamma» e «Daddy».

A mãe e o pai surgem, maioritariamente, em situações em que Marcella necessita de apoio, desempenhando os papéis de cuidadores, educadores e protetores. Já a avó é representada como a matriarca, uma presença afetuosa e brincalhona, evocada igualmente através da sua casa pitoresca e do seu sótão que guarda tesouros. Deste modo, estas personagens não necessitam de um antropónimo, propriamente dito, pois incarnam

arquétipos familiares, sendo identificadas pelo papel que desempenham, a típica «Mãe», «Avó» e o típico «Pai». Assim, embora sejam nomes comuns, foram maiusculizados no TC, tal como no TP, por funcionarem como nomes próprios. Note-se, porém, que nos casos em que «Mamma» e «Daddy» funcionam como nomes comuns no TC, foram grafados com minúscula.

Acerca de «Mamma» e «Daddy», em particular, é importante ressaltar que no TC se ofereceram duas traduções. Esta decisão, tomada em conjunto com o supervisor, provém do intento de distinguir a forma, afetuosa, como Marcella interpela os seus próprios pais e a forma, mais neutra, como as restantes personagens e o narrador, que não pertencem ao núcleo familiar, se referem à mãe e ao pai de Marcella. Assim, no TC, Marcella trata os pais por «Mamã» e «Papá», forma carinhosa equivalente à do TP, assim como a mãe o pai recorrem às mesmas formas para se referirem a si próprios e um ao outro perante Marcella. Contrariamente, o narrador recorre a designações neutras «Mãe» e «Pai», e os bonecos e animais, por forma a evitar equívocos, explicitam que é a «mãe» ou o «pai *de* Marcella», grafado, portanto, com minúscula, por funcionarem como nomes comuns, como já mencionado.

Relativamente à tradução de «Mamma Cat», «Mamma Mouse» e «Mamma» e «Papa Robin» importa destacar três aspetos. Em primeiro lugar, tal como nos casos acima analisados, estes nomes funcionam como nomes próprios no texto, pelo que foram maiusculizados no TC. Em segundo lugar, à semelhança do que se verifica com as designações da mãe e do pai de Marcella, quando estas personagens são referidas ou interpeladas por personagens que não pertencem ao respetivo núcleo familiar, as suas denominações surgem na forma neutra — «Mãe» e «Pai». Por fim, no que respeita às designações da espécie animal, optou-se por recorrer ao masculino genérico.

Quanto a esta última decisão tradutória, é importante explicitar o que a motivou. Na LP, a maioria das designações de espécie apresenta uma única forma, que pode referir-se tanto ao macho como à fêmea, como é o caso de «Cat», «Mouse» e «Robin». Já na LC, a situação difere um pouco, na maioria dos casos existem formas distintas para o masculino e para o feminino, embora existam casos, como «pássaro» ou «peixe», entre outros, que designam ambos. Porém, é importante reconhecer que mesmo existindo formas diferentes, há casos em que uma das formas é pouco usada ou até conotada de forma negativa, como acontece com o feminino de «rato» (rata), que é, entre outros, um vulgarismo para o órgão sexual feminino. Uma vez que na obra surge o nome Mamma Mouse, precisamente referente à fêmea dessa espécie, procurou-se adotar uma estratégia

que evitasse ambiguidades ou interpretações indesejadas. Assim, optou-se por traduzir esse e todos os nomes referentes a espécies animais utilizando o masculino genérico, garantindo coerência na tradução destas designações.

Agora, veja-se «Penny dolls».

De acordo com o London Museum (n.d.), «penny dolls» eram pequenos brinquedos produzidos em massa e vendidos *for one penny* em Londres no fim do século XVIII e início do século XIX. Estes brinquedos eram feitos de diferentes materiais, como papel, arame, madeira e folha-de-flandres (London Museum, n.d.), entre outros.

A tradução literal de «Penny dolls», em que «penny» remete para «cêntimo», não teria um equivalente funcional no contexto de chegada, pelo que foi necessário proceder-se a uma adaptação.

Através das ilustrações de *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918) e da descrição em *Raggedy Andy Stories* (ibidem, 1920), sabe-se que as Penny dolls são miniaturas feitas de porcelana. No contexto de chegada, as bonecas de porcelana são bastante populares, pelo que optar por esta designação seria fiel à caracterização das bonecas e aproximar-se-ia, simultaneamente, do quadro de referência do público de chegada, garantindo familiaridade.

Retomando a decisão de tradução de «doll» nos restantes casos («bonecos/as») e tendo em conta que estas bonecas são consideravelmente mais pequenas que as demais – são miniaturas – a adoção do diminutivo sintético «bonequinhas» pareceu a decisão mais lógica e também a mais graciosa. Assim, no TC, «Penny dolls» ficaram «bonequinhas de porcelana».

Atente-se, agora, em Old Ironsides.

«Old Ironsides» é uma referência à fragata *USS Constitution* da Marinha dos Estados Unidos. Segundo consta, na tarde de 19 de agosto de 1812, durante a Guerra de 1812, a fragata travava uma batalha contra uma embarcação britânica, a *HMS Guerriere* (Cutler, 2023). Durante o ataque, disputado lado a lado, consta que um marinheiro americano viu as granadas disparadas dos canhões ingleses a embaterem no flanco do *USS Constitution* e a fazerem ricochete, e gritou: «Huzzah! Her sides are made of iron»; e daí nasceu a alcunha «Old Ironsides», que perdura até hoje (ibidem).

A personalidade forte e protetora da personagem Old Ironsides na obra satisfaz a analogia com a resistência e o poder da embarcação que lhe dá nome, pelo que a denominação assume, assim, uma função *desirous*. De certa forma, poder-se-á também argumentar que o nome desempenha uma função *humorous*, dada a analogia estabelecida

entre um galo, personagem de uma obra infantil, com um dos grandes ícones do poder marítimo americano.

Consideraram-se, então, duas opções de tradução: uma mais literal e outra mais livre: o «(Velho) Guerreiro de Ferro» e o «Guerreiro Galaró», respetivamente. A primeira opção, embora adequada e próxima do TP, é preterida em favor da segunda. A segunda opção não só mantém a referência à guerra, com o substantivo «Guerreiro», contemplando a ideia de uma personagem forte e implacável, como também inclui uma combinação de sons que faz alusão ao tipo de animal (Galo) e ao seu canto (Cocorococó). «Guerreiro Galaró» cria assim um jogo de sons bastante agradável e adequado ao tom espirituoso da obra.

Por fim, veja-se «Raggedy Ann».

Em primeiro lugar, naturalizou-se o antropónimo «Ann» («Ana») e, de seguida, ponderaram-se as opções para o nome enquanto expressão composta

Consideraram-se duas opções: «Ana, a Boneca de Trapos» e «Ana de Trapos». «A primeira alternativa corresponde a uma estrutura mais típica – um nome próprio seguido da designação do tipo de boneco ou de animal –, porém, não funciona plenamente como antropónimo, pois não é uma unidade coesa. Não seria natural ler-se «Ana, a boneca de trapos» em diversas ocasiões no mesmo parágrafo da mesma forma que se leria «Ana de Trapos» nas mesmas circunstâncias. A primeira opção comporta-se antes como um antropónimo acompanhado de uma explicitação. A segunda opção, «Ana de Trapos», aproxima-se mais da ideia original do autor ao incorporar o antropónimo «Ana» na expressão «boneca de trapos», revelando-se a opção mais funcional precisamente por essa integração – por funcionar como um todo.

No TP, tanto o narrador como as personagens recorrem sempre a «Raggedy Ann» para se referirem à boneca, salvo raras exceções em que utilizam apenas «Raggedy». No TC, optou-se por variar as formas de referência, uma vez que a repetição constante do mesmo nome tornaria o texto cansativo e monótono. Assim, no início de cada história, no TC, apresenta-se a personagem pelo seu nome «completo» – Ana de Trapos – e a partir desta primeira referência, recorre-se, alternadamente, entre essa mesma forma, «Ana», «boneca de trapos» e simplesmente «boneca», enquanto pronome.

4.2. Formas de Tratamento Nominais

TP	TC
Mrs. Hen	Dona Galinha
Mr. Rooster	Senhor Galo
Mister Sun	Senhor Sol
(Oh, you dear old) <u>Hennypennies</u>	(Ó, suas) <u>mães-galinha!</u>
Mistress	Dona

Tabela 7 - Formas de Tratamento Nominais em *Raggedy Ann Stories*

Das formas de tratamento nominais interessa destacar a tradução de «Hennypennies».

Considere-se, primeiro, as ocasiões em que ocorre «Hennypennies» no TP.

TP	TC
(1A) «"Oh you dear old Hennypennies!" she cried, lifting both old hens from their nests. "You have hidden your nests away back here and now you have one, two, three, four - twenty chickies!" and as she counted them, Marcella placed them in her apron; then catching up Raggedy Ann, she placed her over the new little chickies.» ((Gruelle, 1918, p. 86)	(1B) «— Ó, suas mães-galinha! — exclamou ela, levantando-as dos ninhos. — Esconderam os vossos ninhos aqui atrás e agora têm um, dois, três, quatro - vinte pintainhos! — contou Marcela, colocando-os no bolso do seu avental e, ainda, a boneca de trapos por cima.»
(2A) «"Come on, old <u>Hennypennies!</u> " she said, and went out of the coop with the two old hens clucking at her heels.» (ibidem, p. 86)	(2B) «— <u>Venham daí!</u> —, disse Marcela para as galinhas, ao sair do abrigo do galinheiro com elas a cacarejar aos seus calcanhares.»
(3A) «Each <u>Hennypennie</u> was then given ten little chickies and shut up in the barrel.» (ibidem)	(3B) «Cada uma das <u>galinhas</u> ficou dentro do seu barril com os seus dez pintainhos.»

Tabela 8 - «Hennypennies» e propostas de tradução

«Henny penny» refere-se a alguém que entra em pânico facilmente e é também o nome de um conto popular, mais conhecido por *Chicken Little*. A personagem principal

deste conto é uma galinha histérica ou um frango histérico, dependendo da versão, que acredita que o mundo vai acabar quando uma bolota lhe cai em cima da cabeça.

Ora, a referência nominal no TP assume, portanto, uma função *alusive*, no sentido em que alude a uma outra personagem, e *desirous*, no sentido em que a alusão tem como propósito salientar uma característica específica dessa personagem – a paranoia e o medo desproporcional.

Em (1A), Marcella encontra as galinhas e os seus pintos, acabados de nascer, escondidos num canto do galinheiro e, rapidamente, percebe que as galinhas haviam escondido os ovos por medo do que os humanos poderiam fazer, chamando, então, «Hennypennies» às galinhas para exacerbar o seu medo despropositado.

Relativamente à tradução, consideraram-se três opções. Em primeiro, ponderou-se uma opção mais simples: manter o substantivo «galinhas», adicionando-lhes um adjetivo como «tontas» ou «tolas», ou melhor, «doidas», aludindo à famosa canção infantil «Doidas andam as galinhas» – uma referência bastante conhecida na cultura de chegada – «Ó, suas galinhas doidas!». Após considerar-se esta opção, contemplou-se também alterar a frase, substituindo o vocativo por um comentário, num género de desabafo: «Ó, estas galinhas andam doidas!», que se assemelha mais à referência musical. Por fim, considerou-se a expressão coloquial «mães-galinha» pela duplicidade cômica que encerra: as personagens são, de facto, galinhas e mães e são também, na ótica de Marcella, mães-galinha, isto é, mães que protegem demasiado os seus filhos.

Entre as opções acima mencionadas, optou-se pela expressão «mães-galinha». Além do jogo de palavras bem-humorado, «mães-galinha» é a forma mais próxima de «Hennypennies» na LC. Em ambas as designações se verifica a referência ao tipo de animal («hen», «galinha»), ambas estão associadas a elementos culturais e semânticos do seu contexto de origem e ambas salientam a mesma característica – a paranoia e o medo descabido das personagens. Note-se que, embora no TC, «Hennypennies» esteja maiúsculizado, no TC manteve-se «mães-galinha» em minúscula, uma vez que esta funciona como uma expressão.

«Hennypennies» surge, ainda, em duas outras ocasiões, como se pode verificar na tabela acima. Surge imediatamente a seguir a (1A), no parágrafo seguinte, quando Marcella torna a dirigir-se às galinhas e no fim do episódio, quando o narrador conta que cada galinha ficou no seu próprio barril com os seus dez pintainhos.

Em (2B), decidiu-se eliminar o vocativo: «— Venham daí! —», considerando-se desnecessário invocar novamente as galinhas.

Em **(3B)**, traduziu-se «Hennypenny» apenas como “galinha”, pois «mães-galinha», enquanto expressão, soa pouco natural no contexto descritivo da frase: «Cada uma das mães-galinha ficou com os seus dez pintainhos dentro do seu barril».

Como se pode observar, o TC não seguiu um único modo de procedimento em relação a «Hennypennies». Em três ocorrências, verificam-se três estratégias distintas: «Substitution of a rough equivalent», «deletion» e «simplification» (Klingberg, 1986, Cit. Em Davies, 2018, p. 12). Em primeira análise, o recurso a estratégias diferentes para a mesma designação pode parecer incoerente, mas no fundo garante maior clareza e legibilidade no TC, adequando a tradução a cada caso.

4.3. Forma de tratamento pronominal

Em certas ocasiões, no TP, o narrador interpela um «you», dirigindo-se às crianças que leem ou ouvem as histórias. Este «you» pode referir a segunda pessoa do singular ou a segunda pessoa do plural, podendo ser traduzido como «tu» ou «vocês».

Primeiramente, ponderou-se o pronome pessoal «vocês», acompanhado da expressão «caros/queridos leitores». Porém, rapidamente se colocou esta ideia de lado, considerando que seria mais interessante este «you» ser direcionada a cada criança, de forma individual. Assim, a criança, enquanto leitora independente, lerá para si mesma «*tu?*» e será convidada a participar na história, como se fizesse parte dela; já no caso em que o adulto lê em voz alta para uma criança, irá ler «*e tu?*» direcionando a pergunta para a criança especificamente.

Em algumas das ocasiões em que se verifica esta interpelação, recorre-se ao pronome («tu»), destacado em itálico e acompanhado da expressão «querido leitor», de modo a tornar mais claro que o narrador se dirige a quem está do outro lado; noutras ocasiões, não se recorre ao pronome, utilizando apenas o verbo conjugado e a expressão «querido leitor», como se pode verificar em **(1B)** e **(2B)**, respetivamente.

TP	TC
(1A) «Now, where do <u>you</u> suppose Raggedy An was all this time?» (Gruelle, 1918, p. 33)	(1B) «E <i>tu</i> , querido leitor, onde achas que a boneca de trapos esteve este tempo todo?»

(2A) «(...) for, as <u>you have probably guessed</u> , Raggedy Ann had not been asleep at all!» (ibidem, p. 66)	(2B) «(...) pois, como provavelmente já <u>adivinhasse, querido leitor</u> , ela esteve acordada o tempo todo!».
--	---

Tabela 9 - «You e propostas de tradução»

O uso da segunda pessoa do singular permite estabelecer uma relação mais próxima entre a criança e o narrador/história, pois torna o convite mais pessoal e, conseqüentemente, prende a atenção da criança.

Note-se que o recurso à segunda pessoa do singular como forma de interpelar o destinatário é também a forma convencional adotada na literatura infantil da cultura de chegada.

4.4. Topónimos

Veja-se o topónimo «Fairyland».

«Fairy», em «Fairyland», não suscitou qualquer problema, tendo sido definido desde logo como de/das «Fadas». Para «*land*» ponderaram-se três opções diferentes, nomeadamente, «Terra», como a «Terra do Nunca» (Never Land do universo de Tinker Bell e Peter Pan), «País», como o «País das Maravilhas» (Wonderland do universo de Alice), e ainda «Reino», como o «Reino Bué, Bué Longe» ((Kingdom of) Far Far Away do universo de Shrek).

«País das Fadas» não surtia o efeito sonoro desejado, carecendo da musicalidade associada a mundos encantados e locais mágicos. «Terra das Fadas» já possuía um carácter mais grandioso, evocando o imaginário de Tinker Bell e, por conseguinte, de fadas. Porém, «Reino de Fadas» revelou-se não só a opção mais harmoniosa, a nível sonoro, como também a que tem maior potencial de transportar imediatamente o leitor para um mundo de fantasia, aludindo aos contos de fadas povoados por reis, rainhas, princesas e criaturas mágicas. Por essas razões, optou-se por «Reino de Fadas».

Atente-se, agora, em «nursery».

Embora «nursery» não seja, propriamente, um topónimo, assume, no TP, uma função muito importante, identificando o espaço dos bonecos, pelo que se julgou importante considerar neste subcapítulo.

Na LP, «nursery» tem várias aceções, pode referir-se a uma creche, um viveiro (de plantas), um berçário; porém, as únicas aceções possíveis, atendendo ao contexto da

obra, são um quarto onde as crianças dormem, ou onde brincam, como descreve o Collins Dictionary. No TP, é possível confirmar que nenhuma criança dorme neste espaço, pelo que é destinado apenas à brincadeira, é onde Marcella brinca com os seus bonecos e onde estes dormem e «vivem».

«Quarto dos brinquedos» seria, então, a opção mais generalista; no entanto, uma vez que Marcella brinca com «bonecos», «bonecas» e «bonequinhas», considerou-se mais apropriado designá-lo «quarto dos bonecos».

As propostas de tradução apresentadas – «Reino de Fadas» para «Fairyländ» e «quarto dos bonecos» para «nursery» – aproximam-se da ideia pretendida pelo TP, porém apresentam um certo grau de adaptação a nível da forma e conteúdo, dadas as suas funções no texto, bem como os efeitos que produzem no seu público. No caso de «Fairyländ», «land» não foi traduzido pelo equivalente mais próximo, «terra», ou até mesmo «país», mas antes adaptado para «reino» para reproduzir o efeito mágico no público de chegada, tal como no público de partida, sendo um exemplo de equivalência funcional. À semelhança desta proposta, «nursery» não foi apenas traduzido como «quarto» ou «quarto dos brinquedos», mas viu-se adaptado ao contexto da obra, de modo a garantir harmonia no seu conjunto, estabelecendo um elo com os bonecos e bonequinhas que figuram nas histórias. Assim, como em muitos outros casos, as propostas de tradução não se limitam à transposição linguística, mas procuram preservar o efeito pretendido, tal como defende Nida, mesmo que isso implique adaptações à forma e conteúdo das mensagens.

4.5. Dificuldades pragmáticas

As questões analisadas neste subcapítulo prendem-se, na sua maioria, com a dimensão sonora da obra.

Quer sejam lidas em voz alta ou não, as obras infantis exigem a presença de ritmo (Lathey, 1998/2009, p. 32). «Child[ren] [are] still engaged in discovering the power and delights of the phonology of [their] native language», assim, o recurso à repetição, à rima, à onomatopeia, ao *nonsense*, aos jogos de palavras e aos neologismos (ibidem), entre outros, é extremamente importante para despertar o seu interesse e estimular o desenvolvimento e o reconhecimento de sons. Estas formas são, portanto, bastante recorrentes na literatura infantil.

Nos subsubcapítulos seguintes, apresentam-se vários exemplos de repetição, de onomatopéias, trocadilhos e rimas, e as respectivas abordagens e propostas de tradução. Além destes jogos de palavras, é, primeiro, analisado o dialeto presente na obra e abordagem adotada.

4.5.1. Dialeto

Eis como Landers (2001) define dialeto:

«In popular usage, ‘dialect’ often denotes a supposedly substandard or ‘inferior’ speech pattern varying in pronunciation, vocabulary, grammar, or syntax from the societally accepted norm» (p. 116).

Na passagem abaixo, pode verificar-se o uso, deliberado, de grafia não-padrão (*eye dialect*) para representar o dialeto *African American English* (AAE). O AAE é um dialeto inglês falado por uma grande percentagem de afro-americanos nos Estados Unidos.

Na literatura, o *eye dialect* – que implica uma grafia que se desvia da norma-padrão – é utilizado para salientar aspetos identitários de uma personagem como, por exemplo, a sua nacionalidade, o seu nível de instrução, o grupo social ou étnico a que pertence, entre outros, geralmente para criar um efeito humorístico e/ou reforçar a caracterização das personagens.

Veja-se o exemplo seguinte.

TP	TC
«“Jess lemme hang Miss Raggedy on de line in de bright sunshine foh haff an hour,” said Dinah, "an' you won't know her when she comes off!" » (Gruelle 1918, p. 27)	«Atão, deixem-se só estender aqui a Ana uma meia horita — disse Dina. — Depois nem a vão conhecer!»

Tabela 10 - Dialeto e Proposta de Tradução

Esta passagem ocorre após Dinah, a empregada doméstica da família, lavar Raggedy Ann e passá-la na calandra, espalmando-a por completo. Marcella vê o estado da sua boneca e irrompe em choro. Então, Dinah tenta acalmá-la e remediar a situação ao pendurar a boneca no estendal para que acabe de secar e recupere a devida forma.

No discurso de Dinah, identificam-se diferentes exemplos de grafia não-padrão que ilustram o seu modo de falar, tais como o uso da típica contração de verbo com pronome – «lemme» (let me) –, o alongamento das vogais – «foh» (for), «haff» (half) – típico do *southern drawl*, a redução da preposição «and» – (an') –, entre outros.

O AAE mantém ligações linguísticas com o dialeto *Southern American English* (SAE), uma vez que até finais do século XX a maioria dos afro-americanos habitava o sul rural dos EUA, como consequência da escravatura e da segregação racial. Assim, o AAE e o SAE partilham traços fonéticos e prosódicos, como se pode verificar nos exemplos acima destacados.

No TP, a representação do discurso não padrão – que reproduz o AAE – permite ao leitor identificar Dinah como uma personagem afro-americana, algo também sugerido pelo próprio antropónimo, historicamente associado a mulheres afrodescendentes. Além disso, o contraste entre o discurso marcado de Dinah e o discurso das restantes personagens torna evidente para o leitor que há uma diferenciação entre Dinah e os demais – uma diferenciação linguística e social.

Note-se que a grafia do discurso das restantes personagens segue a norma-padrão do *Standard English* (SE), embora numa ocasião, demonstrada abaixo, se verifique um desvio à grafia padrão, representando graficamente a oralidade através da forma reduzida «s'prised».

TP	TC
« "I'm <u>s'prised</u> at you, Mamma Cat!" said Raggedy Ann» (ibidem, p. 72)	«— Estou desiludida contigo, Mãe Gato! — disse a boneca de trapos.»

Tabela 11 - Desvio no discurso de *Raggedy Ann*

É importante ressaltar que, ao longo da obra, não se verificam outros desvios no discurso de *Raggedy Ann*, além deste. Por conseguinte, reproduzi-lo no TC seria incoerente com o tom e a voz da personagem. Como demonstrado na tabela, o discurso segue a norma-padrão.

A diferenciação entre os discursos dos bonecos e de Dinah pode admitir diferentes interpretações e, por conseguinte, diferentes funções. As interpretações divergem hoje mais ainda, com uma distância de um século da publicação da obra e da realidade dessa época. Pode argumentar-se, então, que é apenas uma ilustração da realidade de inícios de século XX, ou que o autor pretendeu sublinhar a diferença de instrução de Dinah ou do prestígio do seu dialeto, reforçando a percepção de que o dialeto é «substandard or ‘inferior’» (Landers, 2001, p. 116).

Veja-se a tabela abaixo, que identifica e explicita os diferentes procedimentos para lidar com variações linguísticas na tradução segundo Rosa (2012).

(1) «Omission: linguistic markers signaling characterizing less prestigious or substandard discourse in the source text are not recreated in the target text.»	Normalization
(2) «Addition: linguistic markers signaling characterizing less prestigious or substandard discourse are added to the target text (the source text had none).»	Decentralization
(3) «Maintenance: linguistic markers signaling characterizing less prestigious or substandard discourse in the source text are recreated in the target text; communicative and socio-semiotic dimensions of context are maintained.»	--
(4) a) «Change of a more peripheral substandard towards a less peripheral variety: linguistic markers for a more	Centralization

<p>peripheral or even stigmatized literary variety present in the source text are recreated by those for a less peripheral literary variety in the target text»</p>	
<p>(4) b) «Change of a less peripheral variety towards a more peripheral or substandard variety: linguistic markers for a less peripheral literary variety present in the source text are recreated by those for a more peripheral or stigmatized literary variety in the target text.»</p>	<p>Decentralization</p>

Tabela 12 - Procedimentos e Estratégias na Tradução de Variações Linguísticas (Rosa, 2012, p. 92)

Note-se que estes procedimentos são relativos às variações linguísticas que incluem a variação dialectal, bem como as variações diastrática, diafásica, entre outras.

No caso aqui em análise poder-se-ia, portanto, substituir a variação dialectal AAE por uma variação dialectal da língua de chegada, quer mais, quer menos periférica. Ponderaram-se os dialetos alentejano e algarvio, e até angolano, como utilizado por Nuno Santos (2019) na sua proposta de tradução de *Sula* (Morrison, 1973) para recriar o AAE. Porém, como observa Landers (2001), «substitution of an equivalent dialect is foredoomed to failure», «dialect is inextricably rooted in time and space» (ibidem, p. 117). Este procedimento é, de facto, o menos predominante na tradução de literatura (Rosa, 2012, p. 87) por variadas razões, entre as quais figuram: «the difficulty in establishing an acceptable target text equivalent unit for the correlation of source language forms and values»; «the intended readership and the speculative anticipation of its expectations»; e «an ideological context favoring normative behavior and the corresponding translation norms in force in the target culture» (Rosa, 2012, p. 93). Note-se que existem muitas outras razões, porém, seleccionaram-se estas três, em particular, por estarem na base da decisão de não se proceder à substituição de dialeto na tradução do discurso de Dinah.

Além desta opção, poder-se-ia, também, recorrer à normalização, eliminando marcas da variação dialectal e de desvios à grafia padrão, que é a prática mais comum (2012, p. 89). No entanto, em conjunto com o supervisor, reconheceu-se que embora não se devesse apresentar fortes desvios à norma-padrão numa obra infantil, também não se deveria eliminar, por completo, as marcas linguísticas presentes no discurso de Dinah. Como salienta Rosa (ibidem), além da tendência predominante de normalização verifica-se uma outra tendência: «the use of colloquialisms to translate source text’s characterizing regional and social substandard» (ibidem, p. 89).

Em Lourenço (2020, pp. 183-191), o autor faz uma análise a diferentes excertos da tradução brasileira de Manoel Paulo Ferreira da obra *The Bluest Eye* (Morrison, 1970), marcada pelo dialeto AAE. Na tradução *O olho mais azul*, o tradutor adotou essa tendência – não retirou por completo as marcas da variação linguística, nem substituiu a variação dialectal por outra, mas antes transpôs a mensagem no TC com algumas marcas de oralidade de modo a representar um registo informal (variação diafásica), menos periférico e menos afastado da norma do que o dialeto. Na tradução do discurso de Dinah optou-se, portanto, por esta estratégia.

No TC, esta abordagem refletiu-se na utilização da forma coloquial «atão» em vez de «então», bem como na utilização do diminutivo sintético «horita», recorrentes na oralidade, e nas opções mais simplistas de «estender» em vez de «pendurar no estendal» e «nem a vais conhecer» em vez de «nem a vais reconhecer».

Embora, de facto, se verifique uma diferença do TP para o TC, procurou-se preservar o efeito da variação linguística ao assinalar uma diferença entre as personagens, conferindo oralidade e coloquialidade ao discurso de Dinah, ainda que de forma que não se afastasse demasiado da norma-padrão.

4.5.2. Onomatopeias

Como já mencionado, a presença de ritmo no texto é crucial para o seu enriquecimento e as onomatopeias, em especial, contribuem significativamente, tornando as ações mais vívidas e envolventes para o leitor.

Vejam-se os exemplos na tabela abaixo.

TP	TC
----	----

<p>(1A) «"Sh" said all the other dollies, "Raggedy has been thinking!" » (Gruelle, 1918, p. 20)</p>	<p>(1B) — <u>Chiuu!</u> — disseram os bonecos. — A Ana de trapos esteve a pensar!</p>
<p>(2A) «Mamma Robin had seen Marcella with Raggedy Ann out in the yard many times, so she began calling "<u>Cheery!</u>" and Daddy Robin started calling "<u>Cheery! Cheery! Cheer up! Cheer up! Cheerily Cheerily! Cheery! Cheery!</u>"» (ibidem p. 34)</p>	<p>(2B) « (...) a Mãe Tordo, que já tinha visto Marcela com a boneca no quintal muitas vezes, começou a cantar: —Piu! Piu! E o Pai Tordo cantou também: — Piu! Piu! Eu vi! Eu vi! Olha aqui! Olha aqui! Piu! Piu!</p>
<p>(3A) «Raggedy Anns' heels hit the floor <u>thumpity-thump</u> and she enjoyed it immensely.» (ibidem, p. 46)</p>	<p>(3B) «Os calcanhares da boneca batiam no chão com um baque – «<u>Tuc-Tuc-Tuc</u>» – e ela divertia-se imenso.»</p>
<p>(4A) «But the young fellow threw Raggedy Ann up into the air once too often and when she came down he failed to catch her and she came down <u>splash</u>, head first into a bucket of oily paint.» (ibidem, p.46)</p>	<p>(4B) «O pintor continuou a atirar a boneca ao ar, até que, a dado momento, não conseguiu apanhá-la e – «<u>Ploc!</u>» – ela mergulhou de cabeça num balde de tinta oleosa.»</p>
<p>(5A) «(...) Fido would give Raggedy Ann a great shaking, making her yarn head hit the ground "<u>ratty-tat-tat</u>".» (ibidem, p. 54)</p>	<p>(5B) « (...) abanava a boneca, fazendo com que a sua cabeça de lã batesse no chão – «<u>Pá-Pá-Pá!</u>». »</p>
<p>(6A) «"<u>Tee-Hee-Hee!</u>" they snickered, "He has holes in his <u>knees!</u>"» (ibidem, p. 60)</p>	<p>(6B) «— <u>Ah! Ah! Ah!</u> — gozaram eles. — Olha <u>lá!</u> Ele tem buracos nos joelhos!»</p>
<p>(7A) «Raggedy Ann turned her rag head to see the humming bird and lost her balance – <u>plump!</u> she went, down amongst the chickens.» (ibidem, p. 81)</p>	<p>(7B) «Ao virar a cabeça de pano para ver o beija-flor, Ana de Trapos perdeu, de repente, o equilíbrio e – «<u>Pumba!</u>» – caiu no meio das galinhas.»</p>
<p>(8A) «When Raggedy Ann stopped rolling she waved her apron at the</p>	<p>(8B) «Quando finalmente parou de rebolar pelo chão, a boneca acenou o seu</p>

rooster and cried, " <u>Shoo!</u> " but instead of "shooing", Old Ironsides upset her again.» (ibidem, p. 82)	aventual no ar e gritou: « <u>Xô!</u> », mas em vez de enxotar o velho galo, só fez com que ele a atacasse de novo.»
(9A) « (...) Raggedy Ann sat quietly upon the warm eggs. Suddenly down beneath her she heard something go, " <u>Pick, pick!</u> "» (ibidem, p. 85)	(9B) « (...) a boneca de trapos ficou muito quieta em cima dos ovos. De repente, vindo debaixo de si, a boneca ouviu um som: « <u>Tuc-Tuc!</u> ».
(10A) «Raggedy Ann got to her feet and looked down and there were several little fluffy, cuddly baby chickies, round as little puff-balls. " <u>Cheep! Cheep! Cheep!</u> " they cried when Raggedy stepped out of the nest.» (ibidem, p. 86)	(10B) «A boneca de trapos levantou-se, olhou para baixo e viu vários pintainhos fofos e mimosos, pequenas bolas de pelo redondinhas. — <u>Piu! Piu! Piu!</u> — piaram os pintainhos quando ela se levantou.»
(11A) «Then she would jump at her and over and over they would roll, their heads hitting the floor <u>bumpity-bump.</u> » (ibidem, p. 90)	(11B) « (...) saltava-lhe para cima vezes sem conta e as duas reboavam pelo chão, batendo com as cabeças – « <u>Pim! Pam! Pum!</u> » »

Tabela 13 - Onomatopeias e Propostas de Tradução

A tradução de onomatopeias exige o conhecimento das convenções na LC, isto é, do uso consagrado das onomatopeias no contexto de chegada, e, ainda, «a considerable degree of linguistic creativity on the part of the translator» (Lathey, 1998/2009, p. 32) nos casos em que não se dispõe de uma forma onomatopaica consagrada. Nessas situações, cabe ao tradutor interpretar o contexto e tomar uma decisão criativa, possivelmente criando novas combinações onomatopaicas.

Considerem-se os casos (1), (8) e (10).

Em (1) a onomatopeia representa o som de quando se pede silêncio, em (8) imita o som de quando se «enxota» alguém e em (10) reproduz o piar dos pintos. As formas onomatopaicas para estes sons na LC já estão estipuladas e consolidadas, embora a grafia possa variar um pouco – «Piu-piu», «Xô» e «Chiu», respetivamente. Assim, para traduzir estas onomatopeias, foi preciso reconhecer os contextos e fazer uso das convenções da LC, não sendo necessário demais interpretações e criatividade. Já no caso (2), por exemplo, foi necessário assumir-se um papel mais ativo e criativo.

Em (2A) pode ver-se um jogo com as formas onomatopaicas. Note-se que, na LP, as formas mais comuns para representar o piar de pássaros são «Chirp Chirp» e «Cheep Cheep», em (2A) pode ver-se uma variação combinada destas formas, porém com uma camada de significado. A onomatopeia em (2) surge como o canto dos tordos para chamar a atenção de Marcella. A menina andava à procura de Raggedy Ann, que tinha desaparecido, e os tordos, apercebendo-se disso, quiseram alertar Marcella para a árvore, onde a boneca estava junto aos pássaros. A sequência «Cheery! Cheery! Cheer up! Cheer up! Cheerily! Cheerily! Cheery! Cheery!», é, portanto, alusiva ao canto dos tordos. Atentando na dimensão semântica, é possível verificar também, através do radical «cheer», o sentimento de alegria e ânimo evocado. Dado o contexto, o reencontro da criança com a sua boneca seria motivo de alegria, motivo para Marcella «se alegrar», ideia expressa em «Cheer up! Cheer up!».

No TC, considerou-se preservar o som «ch» através das formas: «Achei! Achei! Chega aqui! Chega aqui! Aproxima-te! Aproxima-te!», ou reproduzir um som semelhante, «ps» através das formas: «Pst! Pst! Psiu! Psiu! Espera! Espera!». Porém, ao atentar melhor nas formas do TP, em particular em «cheer up», constatou-se que para além de esta ser uma expressão com significado próprio, também configura um jogo de palavras. A expressão pode ser lida quer como um todo — «cheer up» —, quer como de forma segmentada — «cheer» «up» —, recuperando o radical «cheer» e direcionando a atenção de Marcella para cima (up), para a árvore onde Raggedy Ann se encontrava. Esta interpretação suscitou na memória a famosa frase do «passarinho» Tweety, da série Looney Tunes: «Eu acho que vi um gatinho. Eu vi! Eu vi! Eu vi um gatinho!». Assim como Tweety afirma, firmemente, o que viu, também os tordos, conscientes de que a boneca pertence a Marcella, procuram, insistentemente, chamar a sua atenção («Cheery! Cheery! Cheer up! Cheer up! Cheerily! Cheerily! Cheery! Cheery!»).

Decidiu-se, então, recuperar a onomatopeia consagrada «Piu! Piu!» que remete para o som dos pássaros, tal como é reconhecido no contexto de chegada, e integrou-se a parte «Eu vi! Eu vi!» seguida de «Olha aqui! Olha aqui!», reproduzindo uma rima toante. Estas duas formas complementam-se – em primeiro, o ato de ver e, em segundo, o de chamar atenção para o que se viu, assim traduziu-se a sequência como: « — Piu! Piu! Eu vi! Eu vi! Olha aqui! Olha aqui! Piu! Piu!».

Em casos como este pode ver-se, de forma mais evidente, o papel do tradutor enquanto (re)escritor e enquanto intermediário, fazendo a ponte entre as línguas e culturas, assegurando que a função do texto é reproduzida no TC. Pode ver-se também

como as decisões de tradução são influenciadas pela experiência dos próprios tradutores com as palavras e com a cultura. Como explica Van Coillie (2006/2014), «in practice, translation choices can [-] be influenced by notions concerning the ‘appropriate’ translation strategies that come from the translator’s training or reading» (p. 124). «Translators can also be influenced by other translators, reviewers, statements by authors, publishers and other actors in the literary field. Of course, all these notions are specific to a particular culture and time» (ibidem, p.132). Neste caso, esta influência refletiu-se na recuperação da frase de Tweety e na incorporação de parte dela na onomatopeia.

4.5.3. Trocadilhos

Importa referir que «trocadilho» é aqui utilizado no sentido restrito, isto é, designa jogos de palavras que resultam da polissemia das palavras ou expressões empregues.

Os trocadilhos reforçam o tom lúdico e humorístico que caracteriza o universo infantil e despertam o gosto pela língua e pela brincadeira com as palavras.

Veja-se alguns exemplos do TP e respectivas abordagens e propostas.

TP	TC
<p>«“If my legs and arms were not stuffed with nice clean cotton I feel sure they would ache, but being stuffed with nice clean white <u>cotton</u>, they do not ache and I could not feel happier if my body were <u>stuffed with sunshine</u>, for I know how pleased and happy Mistress will be in the morning when she discovers Fido asleep in his own little basket, safe and sound at home.”</p> <p>And as the dollies by this time were all asleep, Raggedy Ann pulled the sheet up to her chin and <u>smiled so hard</u> she <u>ripped two stitches</u> out of the back of her rag head.» (Gruelle, 1918, p. 44)</p>	<p>«— Se os meus braços e as minhas pernas não estivessem cheios deste maravilhoso <u>algodão</u> fofo, tenho a certeza de que eu estaria cheia de dores. Mas como estão cheios deste maravilhoso e fofo algodão branco, não me doi nadinha e eu não poderia estar mais feliz nem que estivesse <u>cheia de algodão-doce</u>, porque sei como a Dona vai ficar contente quando encontrar o Bobi de manhã, são e salvo em casa, a dormir na sua cestinha.»</p> <p>Entretanto, os bonecos já tinham adormecido. Então, a boneca de trapos puxou o lençol até ao queixo e esboçou um</p>

	sorriso tão rasgado que rebentou a costura da parte de trás da sua cabeça de pano.
--	--

Tabela 14 - Trocadilho e Proposta de Tradução

Na sequência do desaparecimento de Fido, Raggedy Ann e os bonecos aventuram-se numa grande expedição para o encontrar. Após uma grande aventura que os leva até ao canil, resgatam Fido e regressam todos a casa, bastante cansados. Com o seu habitual bom humor, antes de adormecer, Raggedy Ann comenta que se não estivesse cheia de um algodão fofo («stuffed with nice cotton»), certamente teria dores nos seus braços e nas suas pernas, mas como é uma boneca de pano, cheia de algodão, não sente dores. A boneca afirma ainda que não poderia estar mais feliz – relacionado com o regresso de Fido –, nem que estivesse «stuffed with sunshine».

Ora, no TC, surgiu a oportunidade ideal para fazer um trocadilho com o substantivo «algodão». Em vez de se recorrer a uma metáfora como «alegria» para «*sunshine*», estabeleceu-se um jogo de palavras com o algodão (fibra vegetal) e o «algodão-doce» (guloseima), literalmente, associado à doçura e leveza – «Mas como estão cheios deste maravilhoso e fofo algodão branco, não me doi nadinha e eu não poderia estar mais feliz nem que estivesse cheia de algodão-doce».

Para além deste trocadilho, atente-se também na passagem: «Raggedy Ann (...) smiled so hard she ripped two stitches out of the back of her rag head», que evoca a imagem de um sorriso tão grande que o rosto se estica ao ponto de rebentar as costuras. Na LC, procurou-se tornar esta imagem ainda mais sugestiva, recorrendo à expressão «sorriso rasgado». Por si só, esta expressão já transmite a ideia de um sorriso tão amplo que rompe, porém, integrada na frase, estabelece uma ligação caricata com o verbo “rebentar”, explorando o sentido figurado de um sorriso «rasgado» e o sentido literal de um sorriso que rasga, que «rebenta» as costuras. – «esboçou um sorriso tão rasgado que rebentou a costura da parte de trás da sua cabeça de pano».

TP	TC
«I am so happy I do not feel a bit sleepy. Do you know, I believe the water soaked me so thoroughly my <u>candy heart</u> must have <u>melted</u> and filled my whole body, and I do not feel the least bit angry with	«— Estou tão feliz que não me sinto nem um bocadinho cansada. Sabem, acho que fiquei tão ensopada de água que o meu <u>coração de rebuçado</u> deve ter <u>amolecido</u> , e não estou nem um bocadinho

Fido for playing with me so roughly!"» (ibidem, p. 59)	chateada com o Bobi por ter brincado comigo de forma tão bruta!»
---	---

Tabela 15 - Trocadilho e Proposta de Tradução

Na história «Raggedy Ann’s Trip on the River», Fido brinca com Raggedy Ann no prado, de forma um tanto brusca. Entretanto, junta-se a eles outro cão que se interessa por Raggedy Ann e, rapidamente, os dois cães envolvem-se numa disputa pela boneca, que acaba por cair ao rio, desaparecendo com a corrente. A passagem acima remete para o final do episódio quando Raggedy Ann está de volta a casa. A boneca comenta que o seu «candy heart must have melted» e que não está nada aborrecida com Fido, apesar do seu comportamento.

No TC, embora fosse legítimo traduzir de forma literal a parte sublinhada («o meu coração deve ter derretido»), surgiram duas questões que motivaram uma reconsideração. Em primeiro lugar, no contexto de chegada, o rebuçado é, tipicamente, um doce mais rijo, que não se derrete propriamente, mas antes amolece; em segundo lugar, apesar de «coração derretido» se adequar ao tom ternurento da obra, o sentido subjacente da fala não é particularmente de comoção ou enternecimento, mas sim de perdão – Raggedy Ann desculpa Fido apesar da sua atitude, como resultado de um «melted heart». Assim, o adjetivo «amolecido» revela-se uma alternativa mais adequada, pois remete, simultaneamente, para o estado literal do coração de rebuçado da boneca (que amoleceu), bem como para o estado figurado, «ter um coração mole», isto é, ser sensível e indulgente. O seu coração amoleceu, e embora Fido tenha sido bruto com ela, ela não lhe guardou rancor. A simples substituição de um sinónimo no TC possibilitou um trocadilho mais adequado e estimulante.

TP	TC
<p>«"But <u>how can the eggs grow if you sit upon them?</u>" said Raggedy. "If <u>Fido sits on any of the garden, the plants will not grow</u>, Mistress says!"</p> <p>"Eggs are different!" one old hen explained. "In order to make the eggs hatch properly, we must sit on them three</p>	<p>«— Mas <u>como é que os ovos crescem se vocês se sentam em cima deles?</u> — perguntou Ana. — A minha dona diz que <u>se o Bobi se sentar na relva, as plantas não crescem!</u></p> <p>— Os ovos são diferentes! — explicou uma das galinhas. — Para os ovos eclodirem, temos de chocá-los</p>

<p>weeks and not let them get cold at any time!"</p> <p><u>"And at the end of the three weeks do the eggs sprout?"</u> asked Raggedy Ann.</p> <p><u>"You must be thinking of eggplant!"</u> cried one old hen. "These eggs hatch at the end of three weeks – <u>they don't sprout</u> – and then we have a lovely family of soft downy chickies; little puff balls that we can cuddle under our wings and love dearly!"». (ibidem, p. 84)</p>	<p>durante três semanas e nunca podemos deixá-los arrefecer!</p> <p>— Mas <u>se os chocarem eles não se partem?</u> — perguntou a Boneca de Trapos.</p> <p>— <u>Não é esse «chocar»!</u> — exclamou uma das galinhas. — <u>Nós pomos os ovos e sentamo-nos em cima deles – ou seja, chocamo-los – e</u>, ao fim de três semanas, eles eclodem. E depois temos uma bela família de pintainhos fofos e felpudos; bolinhas de pelo que podemos amar e aninhar debaixo das nossas asas!»</p>
---	--

Tabela 16 - Trocadilho e Proposta de Tradução

Na passagem acima, podem ver-se vários jogos de palavras relacionados com o processo de formação e eclosão dos ovos das galinhas.

Em primeiro lugar, no TP, Raggedy Ann questiona como os ovos podem crescer se as galinhas se sentam em cima deles, estabelecendo uma comparação espirituosa entre Fido, que impede o crescimento das plantas ao sentar-se sobre a relva, e as galinhas, que se sentam em cima dos ovos precisamente para que eles «cresçam». Como não existem incompatibilidades linguísticas ou culturais, foi possível reproduzir o primeiro jogo no TC tal qual no TP. Já em relação ao segundo trocadilho, o mesmo não foi possível, tendo sido necessário adaptá-lo.

Na sequência da explicação das galinhas sobre o processo de incubação, Raggedy Ann pergunta se ao fim das três semanas os ovos «brotam» («sprout»), confundindo o processo dos ovos («eggs») com o das beringelas («eggplants»), dada a semelhança dos vocábulos na LP. Ora, como é evidente, a tradução literal não reproduz um trocadilho na LC. Não existe qualquer relação fonética ou semântica entre «ovos» e «beringelas», ou até semelhanças físicas, que sugerissem alguma ambiguidade. Como tal, foi necessário considerar outras questões no processo de formação e eclosão dos ovos que poderiam suscitar equívocos graciosos na LC, tendo-se optado por explorar a polissemia do verbo «chocar», que é sinónimo de «incubar», bem como de «embater», «bater».

Substituiu-se, então, a questão colocada por Raggedy Ann – «And at the end of the three weeks do the eggs sprout?» – por «Mas se os chocarem eles não se partem?», retomando o verbo da fala anterior («Para os ovos eclodirem, temos de chocá-los»); e substituindo a resposta de uma das galinhas – «You must be thinking of eggplant! These eggs hatch at the end of three weeks – they don't sprout» – por «Não é esse «chocar»! Nós pomos os ovos e sentamo-nos em cima deles – ou seja, chocamo-los – e, ao fim de três semanas, eles eclodem.» recriando um jogo de palavras através de um equívoco semântico, em que se confunde «chocar os ovos» = «incubá-los» com «chocar os ovos» = «partir os ovos». Desta forma, foi possível recriar um trocadilho que preserva o tom ingênuo e curioso da fala de Raggedy Ann e a natureza didática da interação.

No TC, tentou-se priorizar o jogo com as palavras com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da interpretação de significados subjacentes e favorecer a criação de novas associações de sentido, bem como despertar o gosto pela brincadeira com o léxico. De modo a preservar a função, o efeito e o tom do texto procederam-se a algumas adaptações no TC. Considere-se o último exemplo, em particular, o léxico utilizado no TP não possibilita os mesmos jogos na LC, por conseguinte, foi necessário recorrer a uma compensação criativa, substituindo a forma e conteúdo de várias partes do excerto para preservar o efeito pretendido, recorrendo assim a uma equivalência funcional.

4.5.4. Rimas

Apesar de Gruelle não explorar muito a rima na sua obra, esta é uma forma recorrente na literatura infantil que contribui para a criação de musicalidade, estimulando o interesse das crianças.

Veja-se os seguintes dois casos de rimas imperfeitas.

TP	TC
«So all the other dolls were happy, <u>too</u> , for happiness is very easy to catch when we love one another and are sweet all <u>through</u> .» (Gruelle, 1918, p. 58)	«Então, todos os bonecos ficaram muito felizes, pois a <u>felicidade</u> facilmente contagia quando gostamos uns dos outros e somos amigos de <u>verdade</u> .»

Tabela 17 - Rima e Proposta de Tradução

Na passagem acima, a ideia presente é de que a felicidade daqueles que gostamos é também a nossa felicidade, promovendo valores de altruísmo e empatia.

A frase do TP «for happiness is very easy to catch when we love one another and are sweet all through» tem a cadência de uma expressão popular, mascarando-se de uma «frase feita», fácil de memorizar. A rima do advérbio «too» com o advérbio «through» (rima assonante) confere-lhe mais ritmo, interligando melhor a frase.

Na LC, não foi possível reproduzir o jogo sonoro tal como no TP, sendo necessário transpô-lo para outra parte da frase, recorrendo a uma compensação. Optou-se, então, por rimar o substantivo «felicidade» com «de verdade», uma das possibilidades da tradução de «all through»

Infelizmente, a rima no TC não é tão impactante quanto no TP dada a divisão natural dos versos: «Pois a felicidade facilmente contagia / quando gostamos uns dos outros / e somos amigos de verdade», deslocando um pouco o foco de «felicidade» e «verdade», pois o substantivo «felicidade» não se encontra em final de verso como «verdade». Ainda assim, conseguiu transmitir-se a ideia essencial e garantir uma rima, embora imperfeita, garantindo harmonia sonora no conjunto.

TP	TC
«"Tee-Hee-Hee!" they snickered, "He has holes in his <u>knees</u> !"» (Gruelle, 1918, p. 60)	«— Ah! Ah! Ah! — gozaram eles. — Olha <u>lá</u> ! Ele tem buracos nos joelhos!»

Tabela 18 - Rima e Proposta de Tradução

Relativamente à passagem acima, Annabel-Lee e Thomas (*they*) fazem troça de Uncle Clem (*he*) pela sua aparência descuidada, chamando atenção para os seus joelhos de lã penteada corroídos pelas traças.

Na fala, a onomatopeia «Tee-Hee-Hee» rima com o substantivo «knee». Porém, na LC, não há formas onomatopaicas de riso que rimem com o substantivo «joelhos» (knees). Assim, dada a impossibilidade de preservar essa rima no TC, decidiu-se recorrer a uma estratégia de compensação, recriando o jogo sonoro com outro elemento na frase.

Considerando a forma como os bonecos olham para Uncle Clem, destacando e criticando a sua aparência, julgou-se adequado introduzir a expressão «Olha lá!, antes do comentário à figura de Uncle Clem, para rimar com a interjeição «Ah! Ah! Ah!», restabelecendo, assim, o efeito rítmico e lúdico presente no TP.

4.6. Dificuldades semânticas

Durante o processo de tradução da obra, verificaram-se também algumas dificuldades semânticas. Tais dificuldades surgem, por um lado, porque o público-alvo em questão requer do tradutor uma maior consideração na escolha lexical, de modo a garantir adequação e acessibilidade; e, por outro lado, advêm dos sistemas complexos das línguas de partida e de chegada, que interligam várias componentes – linguística, cultural, pragmática – que criam, frequentemente, assimetrias. Em muitos casos, não existem correspondentes fiéis que detenham a mesma carga, conotação e uso.

A tradução do adjetivo «loppy», por exemplo, ofereceu alguma resistência, o que exigiu uma análise mais detalhada dos contextos em que ocorre.

De acordo com o dicionário Merriam-Webster, «loppy» significa «hanging loosely : limp».

No TP, o autor recorre a este adjetivo em duas ocasiões.

TP	TC
(1A) «There she sits, a trifle <u>loppy</u> and loose-jointed (...).» (Gruelle, 1918, p. 9)	«Ali está ela, descaída e desarticulada (...).»
(2A) «Who knows but that Fairyland is filled with old, lovable Rag Dolls soft, <u>loppy</u> Rag Dolls who ride through all the wonders of Fairyland in the crook of dimpled arms (...).» (ibidem, p. 9)	«Quem sabe não estará o Reino de Fadas repleto de bonecas de pano velhas e amáveis — bonecas de pano fofas e desajeitadas que viajam pelas maravilhas do Reino de Fadas no aconchego de braços rechonchudos (...) .»

Tabela 19 - «Lobby» e propostas de tradução

Em (1A) «loppy» descreve a forma como Raggedy Ann está sentada e em (2A) caracteriza as bonecas de pano em geral.

«Loppy» evoca a imagem de algo invertebrado, que não se mantém totalmente direito e hirto. Consideraram-se, então, várias opções: «frouxo», «mole», «flácido», «relaxado», entre outros. No entanto, nenhuma parecia captar a imagem de algo invertebrado, de algo «descaído». Descaído é, de modo geral, o adjetivo que melhor representa a ideia de «loppy» na LC. Porém, tendo em conta diferentes contextos e utilizações, esta pode nem sempre ser a opção mais indicada. Em (1A) certamente será, «Ali está ela, descaída e desarticulada» – a boneca, que está sentada na secretária, pende para o lado, está descaída. Em (2A), «loppy» serve como uma característica quase inerente às bonecas de pano, o que impossibilita a adoção do mesmo adjetivo, pois não é possível uma boneca *ser* «descaída». Assim foi necessário encontrar um adjetivo semelhante que contemplasse a ideia de «mole», «frouxo» e «desarticulado», mas que pudesse funcionar enquanto característica e não apenas enquanto um estado. Considerou-se, então, o adjetivo «desajeitado», que prevê a falta de jeito e a maleabilidade que tão bem caracterizam as bonecas de pano «— bonecas de pano fofas e desajeitadas que viajam pelas maravilhas do Reino de Fadas (...)».

Note-se que ao utilizar os adjetivos «descaído» e «desajeitado» para «loppy» e «desarticulado» para «loose-jointed» foi possível reproduzir um efeito aliterativo e conferir mais ritmo e harmonia às frases, como previsto no TP.

Atente-se, agora, na tradução do título da história: «Raggedy Ann and the strange dolls».

Neste contexto, os «strange dolls» referidos são Annabel-Lee e Thomas, os dois novos bonecos, elegantes e pomposos. No início do episódio, o par julga Raggedy Ann e outros bonecos por não terem roupas tão belas e não serem feitos de materiais tão ricos quanto eles. Contudo, acabam por se aperceber de que é errado julgar os outros pela sua aparência e tentam redimir-se.

Na LP, «*strange*» possui duas aceções, tal como a palavra «estranho» na LC: «esquisito» e «desconhecido». «Estranho» constitui, portanto, um bom equivalente para o adjetivo inglês, já que abrange as mesmas ideias. Porém, à semelhança do caso acima, cada palavra ou expressão, integrando um contexto específico, requer uma interpretação particular, o que pode levar a uma decisão tradutória específica. Considerando o desenrolar e o culminar do episódio, traduzir «strange dolls» como «bonecos estranhos» seria um desfavor ao tom e à moral da história. Ponderou-se, então, a tradução: «os novos bonecos», porém, tal opção seria demasiado neutra e eliminaria a aceção de algo «diferente». Assim, surgiu a opção «bonecos extravagantes» que consegue captar essa

ideia, bem como do aprumo destes bonecos, embora de uma forma que não é, desde logo, necessariamente negativa e julgadora.

TP	TC
(3A) «Raggedy Ann and the strange dolls» (ibidem, p. 59)	(3B) «Ana de Trapos e os bonecos extravagantes»

Tabela 20 - «Strange dolls» e proposta de tradução

Considere-se agora os verbos de elocução.

A tabela abaixo identifica os verbos de elocução presentes no TP e o número de vezes que ocorrem.

Verbos de elocução	N.º de ocorrências
«say»	125
«cry»	42
«ask»	29
«reply»	13
«answer»	6
«exclaim», «tell»	4
«laugh», «shout», «call»	3
«think», «explain», «squeak», «continue»	2
«chime», «sob», «suggest», «bark», «whisper», «muse», «caution», «chuckle», «growl»	1

Tabela 21 - Ocorrências de verbos de elocução no TP

Na íntegra, o TP apresenta 249 ocorrências de verbos de elocução; porém conta com apenas 23 verbos. Dos 23, um só verbo («to say») perfaz 50% das ocorrências e quatro verbos («to say», «to cry», «to ask» e «to reply») perfazem quase 84%. Com base nestes dados, pode afirmar-se que a variedade de verbos de elocução no TP é um tanto reduzida.

Na tradução, considerou-se que o texto deveria evitar a repetição, em demasia, dos mesmos verbos e contribuir para o alargamento do vocabulário dos leitores. Assim, a intenção era enriquecer o texto.

Veja-se os exemplos seguintes:

TP	TC
<p>«“Now Raggedy can think quite clearly!” <u>cried</u> all the dolls.</p> <p>“My thoughts must have leaked out the rip before!” <u>said</u> Raggedy Ann.</p> <p>“They must have leaked out before, dear Raggedy!” <u>cried</u> all the other dolls.</p> <p>“Now that I can think so clearly,” <u>said</u> Raggedy Ann “ I think the door must be locked and to get in we must unlock it!”</p> <p>“That will be easy!” <u>said</u> the Dutch doll who says “Mamma” when he is tipped backward and forward, “For we will have the brave tin soldier shoot the key out of the lock!”</p> <p>“I can easily do that!” <u>cried</u> the tin soldier, as he raised his gun.</p> <p>“Oh, Raggedy Ann!” <u>cried</u> the French doly “Please do not let him shoot!”</p> <p>“No!” <u>said</u> Raggedy Ann “We must think of a quieter way!”» (p. 13-16)</p>	<p>«— Agora a Ana de Trapos já consegue pensar com clareza! — <u>exclamaram</u> os bonecos.</p> <p>— Os meus pensamentos devem ter escapado pelo buraco na minha cabeça! — <u>disse</u> Ana.</p> <p>— Pois, devem ter escapado pelo buraco na tua cabeça! — <u>concordaram</u> os bonecos.</p> <p>— Agora que já consigo pensar com clareza — <u>disse</u> Ana —, acho que a porta deve estar trancada e, para conseguirmos entrar, temos de a destrancar!</p> <p>— Isso é fácil! — <u>afirmou</u> o boneco holandês, que diz «Mamã» sempre que o inclinam para a frente e para trás. — Porque aqui o valente do Soldadinho de Chumbo vai disparar contra a chave que está na fechadura!</p> <p>— Pois, eu consigo fazer isso com uma perna às costas! — <u>bradou</u> o Soldadinho de Chumbo enquanto levantava a sua arma.</p> <p>— Não! — <u>suplicou</u> a boneca francesa. — Por favor, não o deixes disparar, Ana de Trapos!</p> <p>— Não! — <u>exclamou</u> Ana. — Temos de pensar numa forma mais silenciosa!»</p>

Tabela 22 - Exemplos de tradução de verbos de elocução

Em oito ocorrências de verbos de elocução, identificam-se dois verbos diferentes no TP; já no TC, identificam-se seis verbos diferentes.

No TC procurou-se especificar a atitude das personagens em vez de se recorrer a uma forma genérica numa tentativa de tornar o texto mais expressivo, substituindo, por exemplo, «dizer» por «concordar» ou «afirmar» e «exclamar».

Estes são apenas alguns exemplos, mas refletem a abordagem adotada ao longo da tradução da obra, em que se privilegiou a precisão e expressividade da caracterização das falas e atitudes das personagens.

4.7. Dificuldades Semântico-Pragmáticas

Atente-se em «tug-of-war».

«Tug-of-war» remete para um jogo em que duas pessoas ou duas equipas se defrontam e puxam as pontas da uma mesma corda, medindo forças para ver quem consegue arrastar o adversário, além da linha do meio, para o seu lado.

No TP, a menção de «tug-of-war» serve para estabelecer uma comparação com o jogo e a briga entre dois cães pela boneca Raggedy Ann, como se pode verificar abaixo.

TP	TC
«they had a lively tug-of-war with Raggedy Ann stretched between them» (Gruelle, 1918, p.53)	«Os dois começaram uma disputa pela boneca de trapos, cada um puxando-a para seu lado.»

Tabela 23 - «Tug-of-war» e proposta de tradução

Em PE, o jogo é mais conhecido por «(Jogo de) Tração à corda» ou «Jogo da corda», ou ainda «Cabo de Guerra», embora este último seja mais conhecido na variante PB. Porém, é necessário ressaltar que «tug-of-war», ao contrário das opções em PT, é imediatamente reconhecido por qualquer falante de língua inglesa e remete, sem sombra de dúvida, para o devido jogo de força. Já «(Jogo de) Tração à corda» ou «Jogo da corda», sem demais contextualização, não produz a mesma imagem mental, nem remete o falante de PE para tal jogo, pois este não tem muita presença no contexto de chegada e as designações não são amplamente conhecidas.

Uma vez que, neste caso em particular, a referência ao jogo serve como uma comparação, não se tratando, de facto, do jogo, com uma corda, utilizar qualquer uma das

opções acima mencionadas não surtiria o efeito desejado, nem soaria natural na LC (ex.: «Os dois envolveram-se num jogo de tração à corda com a boneca»). Como tal, foi necessário recorrer-se a uma reformulação, explicitando e descrevendo a ação – «começaram uma disputa pela boneca de trapos, cada um puxando-a para seu lado.» Esta pequena alteração ao texto facilita a visualização do momento de tensão entre os cães e a boneca.

Veja-se agora o caso de «tea party».

De acordo com o Collins Dictionary, «tea party is a social gathering in the afternoon at which tea, cakes, and sandwiches are served». Esta é uma tradição ligada à cultura britânica, que, na língua de chegada, é geralmente designada por «chá das cinco» ou «chá da tarde». Contudo, uma vez que esta tradição não se verifica no contexto de chegada, o peso cultural e o uso das designações da LP e LC é díspar.

Atente-se numa das frases em que a expressão ocorre.

TP	TC
«Evidently Raggedy has been to a "tea party" today, for her face is covered with chocolate.» (Gruelle, 1918, p. 9)	«Como se pode ver pela cara coberta de chocolate, a boneca esteve numa festa.»

Tabela 24- «Tea party» e proposta de tradução

Nenhuma das opções mencionadas parece adequar-se de forma natural no contexto – «Como se pode ver pela cara coberta de chocolate, a boneca foi a um «chá das cinco» / esteve num «chá da tarde». O «chá» não remete, e não transpõe o leitor, para o típico encontro social associado a «tea party», onde se partilham bolos e doces acompanhados de chá, à hora do lanche.

A alternativa «lanche» aproxima-se da ideia pretendida, tanto pela altura do dia em que ocorre, como pelo tipo de alimentos servidos; porém falta-lhe o carácter social e festivo, remetendo antes para algo quotidiano. Por esse motivo, considerou-se mais adequado o termo «festa», que além de denotar particularmente um evento de convívio, evoca um ambiente onde não faltam doces e chocolates, recriando de forma mais coerente a associação com a descrição da «cara coberta de chocolate» da boneca.

Assim, embora se possa alegar que a tradução se afastou do original, omitindo a referência, o termo «festa» confere maior legibilidade no contexto de chegada do que o

suposto equivalente «chá das cinco» ou «chá da tarde», aproximando-se mais, na realidade, da intenção comunicativa do TP e do seu tom lúdico.

4.8. Dificuldades Culturais

Veja-se três exemplos de referências culturais no TP e as diferentes abordagens na tradução.

TP	TC
<p>(1A) «Uncle Clem was made of worsted and the moths had eaten his knees and part of his <u>kiltie</u>. He had a <u>kiltie</u>, you see, for Uncle Clem was a Scotch doll.» (Gruelle, 1918, p. 60).</p>	<p>(1B) «O Tio Tó era feito de uma lã penteada e as traças tinham-lhe comido os seus joelhos e, ainda, uns bocados da sua típica saia escocesa – o <i>kilt</i>, de pregas com padrão de xadrez. O Tio Tó usava um <i>kilt</i>, pois era escocês.»</p>
<p>(2A) «Raggedy Ann was the only doll who had ever taken lessons, and she could play <u>Peter-Peter-Pumpkin-Eater</u> with one hand.» (ibidem, p. 67-68)</p>	<p>(2B) «Ana de Trapos era a única boneca que tinha tido aulas de piano e que até conseguia tocar «<u>Um Dó Li Tá</u>» com apenas uma mão. Aliás, a boneca de trapos quase ficou sem mão direita de tanto praticar.»</p>
<p>(3A) «Annabel-Lee and Thomas were beautiful dolls and must have cost heaps and heaps of shiny pennies, for both were handsomely dressed and had real hair!</p> <p>(...)</p> <p>Annabel was dressed in soft, lace-covered silk and upon her head she wore a beautiful hat with long silk ribbons tied in a neat bow knot beneath her dimpled chin. Thomas was dressed in an <u>Oliver Twist suit of dark velvet with a lace collar.</u>» (ibidem, p. 60).</p>	<p>(3B) «Anabela e Tomás eram bonecos lindos e deviam ter custado uns bons tostões, pois tinham ambos cabelo verdadeiro e roupa muito elegante!</p> <p>(...)</p> <p>Anabela vestia uma seda suave, revestida de renda e, na cabeça, usava um lindo chapéu com longas fitinhas de seda atadas num belo laçarote por baixo do seu queixo com covinhas. Tomás vestia um <u>fato escuro de veludo com um colarinho de renda.</u>»</p>

Tabela 25 - Dificuldades Culturais e Propostas de Tradução

O primeiro exemplo, em **(1A)**, remete para o termo «kilt», que é definido pelo Dicionário Priberam como uma «saia de pregas, em tecido de lã e com padrão axadrezado, característico do traje típico escocês masculino».

Dado o público-alvo da tradução, é pouco provável que a referência cultural, tal qual surge no TP, seja reconhecida e que evoque a imagem mental de uma saia de pregas axadrezada, associada ao traje típico escocês. Porém, uma vez que Uncle Clem é escocês e que no TP essa informação se encontra explicitada, estabelecendo uma relação causal entre a nacionalidade e a escolha de vestuário, tornou-se necessário preservar a referência no TC. Contudo, a acompanhar a referência estrangeira no TC, optou-se por adicionar uma breve explicação acerca do tipo de vestuário e suas características, explicitando a ligação entre o *kilt* e a Escócia.

No TP, a referência surge modificada pelo uso do *sufixo «ie»*, com grau diminutivo, porém, no TC, manteve-se a forma normal do substantivo. Considerando que está é uma referência cultural estrangeira, o mais apropriado é reproduzir a forma padrão, grafada em itálico, – «da sua típica saia escocesa – o *kilt*, de pregas com padrão de xadrez». Uma vez explicitado, na seguinte ocorrência verifica-se apenas o uso do termo *kilt*, sem explicitação – «O Tio Tó usava um *kilt* pois era escocês».

Atente-se agora em **(2)**.

«Peter-Peter-Pumpkin-Eater» em **(2A)** surge enquanto exemplo de uma cantiga que Raggedy Ann consegue tocar no piano utilizando apenas a mão direita. A referência a esta canção de embalar destaca-se pela rima e pela musicalidade, assim como pela sua popularidade, despertando o reconhecimento do público-alvo.

Uma vez que no contexto de chegada esta referência não possui qualquer relevância ou presença cultural, optou-se por substituí-la por uma referência portuguesa, nomeadamente a lengalenga «Um Dó Li Tá», que possui também musicalidade e ritmo. Esta escolha permite, assim, manter o efeito estilístico pretendido, preservando o caráter sonoro e lúdico do original, ao mesmo tempo que aproxima o leitor do seu imaginário cultural.

Por fim, veja-se o exemplo **(3)**.

A referência em **(3A)** surge no episódio «Raggedy Ann and the strange dolls» e remete para o traje de Oliver Twist, personagem principal do romance homónimo de Charles Dickens (1838).

Embora a obra de Dickens constitua um clássico da literatura, é pouco provável que a referência seja reconhecida pelo público-alvo, infantil, de chegada, notando-se uma discrepância cultural entre os públicos de partida e de chegada. Além disso, a descrição do vestuário e da apresentação dos bonecos na passagem **(3A)** é já suficientemente detalhada, pelo que a ausência da alusão ao fato «estilo Oliver Twist», não resultaria numa perda significativa de caracterização. Como tal, optou-se por eliminar a referência – «Tomás vestia um fato escuro de veludo com um colarinho de renda».

Nos três exemplos acima analisados, verifica-se a adoção de três estratégias distintas. Em **(1B)** adotou-se uma abordagem mais estrangeirizante, embora com um certo grau de adaptação, recorrendo à estratégia «1. Added explanation: The cultural element in the source text is retained but a short explanation is added within the text»; em **(2B)** adotou-se uma abordagem domesticante, recorrendo à estratégia «6. Substitution of a rough equivalent in the culture of the target language»; e em **(3B)** adotou-se uma abordagem domesticante mais radical, recorrendo à estratégia «8. Deletion: [cultural element] [is] deleted» (Klingberg, 1986, Cit. em Davies, 2018, p. 12).

Assim, numa mesma tradução, adotaram-se estratégias mais estrangeirizantes, embora com um grau de adaptação, e estratégias domesticantes, o que, de acordo com Schleiermacher (2001), como mencionado no **Capítulo 3**, seria de evitar, por receio de que resultasse num texto pouco confiável e que se confundisse o leitor (ibidem, p. 22). Contudo, embora essa preocupação seja pertinente em determinados casos, os exemplos aqui analisados não parecem enquadrar-se nessa generalização. A diversificação de estratégias na tradução, aplicadas de forma coerente, contribuíram para uma tradução mais funcional e adequada ao contexto de receção.

4.9. Dificuldades Sintáticas

No que respeita à pontuação e formatação do discurso direto ressalta-se uma diferença nas convenções da língua de partida e de chegada.

Atente-se nos seguintes exemplos.

No TP, como dita a tradição anglófona, o discurso direto é assinalado pelo uso de aspas e é ou precedido **(1A)** ou sucedido **(2A)** da oração que introduz o diálogo, ou separado por essa oração **(3A)**, ocorrendo geralmente no mesmo parágrafo.

No TC, como é tipicamente assinalado no contexto de chegada, o discurso direto é marcado pelo parágrafo e pelo travessão, podendo ocorrer de três formas: ou seguido

da oração introdutória, separado por outro travessão **(2B)** ou separado pela oração introdutória, entre travessões **(3B)**, ou precedido dessa oração, que termina com dois pontos, e nesse caso o discurso direto inicia em novo parágrafo com travessão **(1B)**.

Contrariamente à pontuação das falas, os pensamentos ou reflexões das personagens são marcados com aspas, separados da oração introdutória por uma vírgula **(4B)**, ou seja tratados como uma citação.

A ordem dos verbos de elocução é também, tipicamente, diferente nas convenções de partida e de chegada. No contexto de partida, verifica-se uma preferência de sujeito seguido de verbo de elocução **(4A)** e no contexto de chegada, por oposição, verifica-se uma preferência por verbo de elocução seguido de sujeito **(4B)**.

TP	TC
<p>(1A) «At this all the other dolls clapped their hands together and <u>shouted</u>, "<u>Hurrah!</u>", Raggedy Ann will be our leader.» (Gruelle, 1918, p. 13)</p>	<p>(1B) Naquele momento, todos os bonecos bateram palmas e <u>exclamaram</u>: <u>— Viva!</u> A Ana de Trapos será a nossa líder.</p>
<p>(2A) «The other dollies followed, racing about the house until they came to the <u>pantry door</u>. "<u>This is the place!</u>" cried Raggedy Ann, and sure enough, all the dollies smelled something which they knew must be very good to eat.» (ibidem, p. 14).</p>	<p>(2B) «Os bonecos seguiram-na, correndo pela casa até chegarem à porta da <u>despensa</u>. <u>— É aqui!</u> — <u>exclamou Ana</u> e, com efeito, todos os bonecos cheiraram algo que devia ser muito saboroso.»</p>
<p>(3A) «Well! Well! Where did you find it?" <u>Grandma</u> cried. "<u>It's old Raggedy Ann!</u>" <u>she went on as she hugged the doll to her breast</u>. "I had forgotten her. She has been in the attic for fifty years, I guess! Well! Well! Dear old Raggedy Ann! I will sew another button on her right away!" (...) (ibidem, p. 11-12)</p>	<p>(3B) «— Ora, ora... De onde é que desencantaste isto? <u>— perguntou a Avó</u>. <u>— É a minha velha Ana de Trapos!</u> <u>— continuou enquanto abraçava a boneca</u>. <u>—</u> Tinha-me esquecido dela. Está no sótão há uns cinquenta anos! Vejam só... A minha Ana de Trapos! Vou já coser-lhe outro botão! (...)»</p>

(4A) «"I wonder what is in that barrel, 'way back in the corner?"_ she thought, (...).» (ibidem, 11)	(4B) ««O que será que está dentro daquele barril ali ao canto?», pensou ela (...).»
---	--

Tabela 26 - Dificuldades Sintáticas e Propostas de Tradução

No que respeita às diferenças de convenções entre as línguas de partida e chegada, destaca-se também a divergência do uso da estrutura passiva. Este tipo de construção verifica-se mais no contexto inglês, ocorrendo com menor frequência na língua portuguesa.

Veja-se os exemplos seguintes.

TP	TC
<p>(5A) «Raggedy Ann watched with interest the preparations. <u>A number of sticks were being</u> fastened together with strings and covered with light cloth. Raggedy Ann heard some of the <u>boys</u> talk of "The Kite", so Raggedy Ann knew this must be a kite.» (ibidem, p. 29)</p>	<p>(5B) «Ana de Trapos observava atentamente as preparações em curso: <u>os rapazes estavam a</u> juntar vários paus, a atá-los com cordões e a cobri-los com um pano claro. A boneca ouviu alguns <u>deles</u> a falar do «Papagaio» e deduziu que aquilo devia ser um papagaio.»</p>
<p>(6A) «Marcella had come early in the morning and dressed all the dolls and placed them about the nursery. Some of the dolls had been put in the little red chairs around the little doll table» (ibidem, p.66)</p>	<p>(6B) «Marcela foi cedinho ao quarto dos bonecos para os vestir e depois espalhou-os pelo quarto, sentando alguns nas cadeirinhas vermelhas à volta da mesa dos bonecos»</p>
<p>(7A) «When Marcella was called into the house she left Raggedy sitting on the chicken yard fence» (ibidem, p. 81)</p>	<p>(7B) «Quando chamaram Marcela para casa, ela largou Ana de Trapos e deixou-a sentada na vedação do galinheiro.»</p>

Tabela 27 - Construções Passivas e Propostas de Tradução

Embora a língua portuguesa não rejeite o uso da voz passiva, é importante reconhecer que nem todas as situações passíveis de serem descritas por construções ativas admitem construções igualmente legíveis na passiva, ou construções na passiva, de todo.

Além de que é possível, através da voz ativa, manter a anonimidade do sujeito da ação através do sujeito nulo indeterminado, como em (7B).

Em (5A), (6A) e (7A) pode ver-se várias estruturas passivas e em (5B), (6B) e (7B) pode constatar-se que essas mesmas estruturas foram convertidas em ativas. A acompanhar essas mudanças, e precisamente de modo a possibilitá-las, verificaram-se também outras alterações.

Em (5A) e (6A), decidiu-se, em primeiro lugar, reorganizar a estrutura das frases, integrando as construções passivas nos parágrafos que as antecedem, para depois convertê-las em ativas. Em (5A) ligou-se a frase «A number of sticks were being fastened together with strings and covered with light cloth» ao parágrafo anterior, tornando-a numa espécie de explicitação – «Ana de Trapos observava atentamente as preparações em curso: os rapazes estavam a atar vários paus com cordão e a cobri-los com um pano claro». Para converter a construção passiva em ativa, foi necessário explicitar o sujeito, que, embora não esteja tão claro em (5A) como em (6A), pelo contexto, se depreende ser «os rapazes».

De modo semelhante, em (6A), fundiu-se a frase «Some of the dolls had been put in the little red chairs around the little doll table» na frase do parágrafo anterior, dando seguimento a descrição da ação de Marcella, assegurando continuidade.

Já em (7), a situação revelou-se ligeiramente diferente. O texto de partida não fornece informação para determinar quem chama Marcella, embora, por inferência, se possa supor que foram os pais, pelo que se recorreu ao sujeito indeterminado, aproximando a tradução o mais possível da forma original, embora na ativa – «Quando chamaram Marcela...».

Ao longo do processo de tradução verificaram-se, ainda, algumas inconsistências na estruturação da obra. Por vezes, o TP apresenta diferentes ideias num só parágrafo (8A) ou introduz uma nova ação no mesmo parágrafo de discurso direto e oração introdutória (9A) em vez de separá-los. Noutros casos, separa, injustificadamente, a fala de uma mesma personagem em vários parágrafos consecutivos (10A). Assim, no TC, foi importante atentar nestes casos e proceder a algumas alterações a nível de estrutura dos parágrafos para garantir maior coesão.

Veja-se os exemplos seguintes.

TP	TC
----	----

<p>(8A) «When the catch was raised, the dogs were so anxious to get out they pushed and jumped against the gate so hard it flew open, knocking Peterkins and Raggedy Ann into the mud. Such a yapping and barking was never heard in the neighborhood as when the dogs swarmed out of the enclosure, jumping over one another and scrambling about in the mad rush out the gate.» (p. 41)</p>	<p>(8B) «Assim que a boneca levantou o trinco, os cães ficaram tão ansiosos para sair que saltaram contra o portão e empurraram-no com tanta força que ele se escancarou, atirando Pedrocas e a boneca de trapos diretamente para a lama.</p> <p>Nunca se ouviu latir e ganir naquela vizinhança como quando os cães foram libertados, saltando uns por cima dos outros numa correria louca para sair dali para fora.»</p>
<p>(9A) «“We’ll get her for you!” some of the boys said when they saw Marcella’s troubled face, and they started running in the direction Raggedy Ann had fallen. Marcella and the other girls ran with them. They ran, and they ran, and they ran, and at last they found the kite upon the ground with one of the sticks broken, but they could not find Raggedy Ann anywhere.» (p. 31)</p>	<p>(9B) «— Nós vamos buscá-la! — disseram alguns dos rapazes assim que viram a cara de preocupada de Marcela e começaram a correr na direção de onde a boneca tinha caído.</p> <p>Marcela e as raparigas começaram também a correr. Correram, correram e correram até que, finalmente, encontraram o papagaio no chão com um dos paus partidos, mas não conseguiram encontrar a boneca de trapos».</p>
<p>(10A) «“No, what did happen to him?” Marcella asked.</p> <p>“Well, first of all, when Freddy was covered with the sand, he enjoyed it immensely. And he did not mind it so much when the tide came up over him, for he felt Virginia and Doris would return and get him.</p> <p>“But presently Freddy felt the sand above him move as if someone was digging him out. Soon his head was uncovered and he could look right up through the pretty green water, and what do you think was</p>	<p>(10B) «— Não, o que lhe aconteceu? — perguntou Marcela.</p> <p>— Bem, primeiro que tudo, o Frederico adorou ser enterrado na areia. E também não se importou muito quando a maré subiu e o tapou, pois ele sabia que a Virgínia e a Dora iam voltar para o ir buscar. Depois, a certa altura, o Frederico sentiu a areia mover-se sobre si, como se alguém o estivesse a desenterrar, e não tardou muito para a sua cabeça estar acima da areia e ele conseguir olhar para cima, pela maravilhosa água esverdeada. Quem achas que era? Eram as Fadas das Marés! Estavam a</p>

<p>happening? The Tide Fairies were uncovering Freddy!</p> <p>“When he was completely uncovered, the Tide Fairies wam with Freddy 'way out to the Undertow Fairies. The Undertow Fairies took Freddy and swam with him way out to the Roller Fairies. The Roller Fairies carried Freddy up to the surface and tossed him up to the Spray Fairies who carried him to the Wind Fairies. (...)» (p. 93)</p>	<p>desenterrar o Frederico! Quando finalmente o libertaram, as Fadas das Marés nadaram com ele até às Fadas das Correntes Submarinas. As Fadas das Correntes Submarinas nadaram com ele até às Fadas das Ondas. As Fadas das Ondas levaram-no até à superfície e atiraram-no para as Fadas dos Salpicos. E as Fadas dos Salpicos levaram-no até às Fadas dos Ventos. (...) »</p>
--	--

Tabela 28 - Reestruturação de parágrafos

No TC, em **(8B)** pode ver-se a separação das diferentes ideias em diferentes parágrafos; em **(9B)** pode ver-se o diálogo e a respetiva oração introdutória separados da narração de nova ação; e em **(10B)** pode ver-se a convergência da fala da personagem num só parágrafo.

Estas alterações visam tornar o texto de chegada numa unidade coesa. Os exemplos **(8)**, **(9)** e **(10)** acima apresentados não representam a norma, mas sim as exceções; porém, o texto tem de obedecer às mesmas regras e à mesma estrutura do início ao fim, assegurando harmonia e clareza. Por conseguinte, no processo de tradução, sempre que se notaram essas incongruências, procedeu-se à sua correção no TC, de modo a garantir uniformização e consistência.

As alterações apresentadas nesse subcapítulo visam a adaptação às convenções da língua de chegada, de modo a favorecer a fluidez e a clareza do texto.

Considerações Finais

O presente relatório teve como objetivo apresentar a tradução de *Raggedy Ann Stories* (Gruelle, 1918) desenvolvida no decurso do estágio na editora Ponto de Fuga/Pim!. Por conseguinte, o relatório encontra-se estruturado de forma a fornecer todas as informações complementares consideradas essenciais para possibilitar uma análise e avaliação informada da proposta de tradução.

Num primeiro momento, o relatório oferece uma breve descrição da editora, apresentando o tipo de obras e autores que publica e a motivação que rege a sua seleção de modo a estabelecer uma relação com a obra elegida. De seguida, dedica-se à contextualização de *Raggedy Ann Stories*, considerando a sua origem e publicação e apresentando uma caracterização detalhada da obra no que respeita a questões micro e macrotextuais, entre outras. A caracterização da obra e do seu contexto de partida visam fornecer uma visão geral da obra e do seu universo e, conseqüentemente, permitir uma análise mais informada das opções de tradução apresentadas no relatório.

Dado que a obra em questão se insere no campo da literatura infantil, considerou-se importante discutir a conceptualização da Infância e refletir acerca da sua influência na Literatura Infantil e na evolução desta. Considerou-se também essencial refletir sobre a categoria de literatura infantil, o seu papel no sistema literário, as suas funções e objetivos, entre outros. Por fim, exploraram-se os debates teóricos acerca das diferentes abordagens e estratégias na tradução relacionando-a, particularmente, com a literatura infantil por forma a fundamentar as decisões tomadas na tradução de *Raggedy Ann Stories*.

Após a contextualização teórica, identificaram-se, então, as questões e dificuldades encontradas na tradução da obra, analisando as estratégias utilizadas e as soluções adotadas, fornecendo, assim, uma perspetiva generalizada das decisões metodológicas e das abordagens que sustentaram a proposta de tradução.

De modo geral, a abordagem convencional na tradução de literatura infantil é a domesticação e, de facto, considerando este tipo de obras infantis, dirigidas a grupos etários como este (3-5, 6-8 anos), a domesticação e a adaptação do texto garantem maior sucesso junto do público-alvo a nível de acessibilidade e legibilidade.

Ao analisar-se e refletir-se sobre a proposta de tradução de *Raggedy Ann Stories*, pode verificar-se a predominância desta mesma abordagem. Embora tenham sido preservados certos aspetos interculturais, a tradução procurou, em geral, ajustar-se ao

quadro de referência do público de chegada, favorecendo a clareza do texto em português. O objetivo era que a tradução transmitisse as mensagens e o imaginário da obra, mas que garantisse uma leitura fluida e inteligível para o público infantil português. Procurou-se alcançar não só uma correspondência de significado, mas também de efeito estético e simbólico, sendo a criatividade um ponto fulcral em todo o processo.

A possibilidade de desenvolver trabalho na área da Tradução Literária – área em que desenvolvi um grande interesse no decurso da Licenciatura e do Mestrado na Faculdade de Letras – foi o que motivou a minha candidatura ao estágio na Ponto de Fuga/Pim!. Foi um enorme prazer terminar o meu percurso académico a estagiar numa editora onde pude trabalhar e explorar um texto e universo que se prima pela ternura, pela aventura, pelo humor e pelos jogos de palavras. A premissa subjacente da literatura infantil é este equilíbrio entre aventura, ritmo, jogos e diversão, servindo, ainda, como um meio para veicular bons ensinamentos e para contribuir para a aprendizagem dos jovens leitores – o equilíbrio entre a função lúdica e didática.

A tradução de *Raggedy Ann Stories* apresentou-se-me como um desafio criativo que abracei de bom grado. A qualidade literária e o rico imaginário infantil de Gruelle permitiram-me explorar uma linguagem sugestiva e expressiva capaz de envolver, cativar e deliciar o público infantil português. Essencialmente, permitiu-me explorar a minha criatividade e desenvolver sensibilidade ao texto, procurando equilibrar a função de tradutora – responsável pela preservação da mensagem, do efeito, das ideias e do ritmo do texto de partida – com a de (re)escritora, que adapta e molda o texto e os elementos culturais, em particular, para tornar a leitura fluida e envolvente na língua de chegada, especialmente para um público infantil.

Em suma, a tradução de *Raggedy Ann Stories* revelou-se uma experiência enriquecedora, que me permitiu aprofundar competências linguísticas, expandir horizontes criativos e refletir sobre o delicado equilíbrio entre fidelidade e adaptação, essencial a todo o trabalho tradutório.

Referências Bibliográficas

Albuquerque, M. F. (2009). Literatura juvenil. In C. Ceia (Ed.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Recuperado em julho de 2025, de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-juvenil>

Artvee. (n.d.). *Johnny Gruelle*. Recuperado em fevereiro de 2026, de <https://artvee.com/artist/johnny-gruelle/>

Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. (2023). *Hábitos de compra de livros em Portugal – 2023*. Recuperado em agosto de 2025, de <https://www.apel.pt/wp-content/uploads/2024/09/Estudo-Habitos-Compra-2023.pdf>

Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. (2024). *Hábitos de compra e leitura de livros em Portugal – 2024*. Recuperado em agosto de 2025, de https://www.apel.pt/wpcontent/uploads/2024/09/ESTUDO_H%C3%81BITOS%20DE%20COMPRA_E_LEITURA_DE_LIVROS_APEL_2024_EXT.pdf

Ariès, P. (1986). *História social da criança e da família* (D. Flaskman, Trad.; 2ª ed.). Guanabara.

Avesso & TRavesso. (2025). *Facebook*. Recuperado em agosto de 2025, de https://www.facebook.com/avesso.travesso.editora?locale=pt_BR

Bensch, C. (2009). Raggedy Ann Makes Her Move. *Blog - The Strong National Museum of Play*. Recuperado em agosto de 2025, de <https://www.museumofplay.org/blog/raggedy-ann-makes-her-move/>

Brinca Brincando. (n.d.). *As Aventuras dos Bonecos de Trapos*. Recuperado em julho de 2025, de <https://brincabrincando.com/as-aventuras-dos-bonecos-de-trapos/#curiosidades>

Cambridge University Press. (n.d.). *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/pt/>

Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. (n.d.). *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>

Coppa, C. (2025). Jack Name Meaning. *Parents*. Recuperado em outubro de 2025, de <https://www.parents.com/jack-name-meaning-origin-popularity-8630928>

Cutler, T. J. (2023). Old Ironsides. *Naval History*. U.S. Naval Institute. Recuperado em setembro de 2025, de <https://www.usni.org/magazines/naval-history-magazine/2023/june/old-ironsides>

Davies, O. (2018). *The Translation of Culture-specific Material in Children's Literature: with particular reference to the German translation of the Tiffany Aching series by Terry Pratchett*. [Dissertação de Mestrado em Tradução, Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie der Universität Leipzig]. Recuperado em agosto de 2025, de <https://d-nb.info/1245935925/34>

Desmet, M. K. T. (2002). *Babysitting the reader: translating English narrative fiction for girls into Dutch (1946-1995)*. [Tese de Doutorado em Comparative Literature, University College London]. ProQuest. Recuperado em agosto de 2025, de https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10101406/1/Babysitting_the_reader_Transl.pdf

Encyclopaedia Britannica, Inc. (n.d.). *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/>

Fadiman, C. (n.d.). Children's literature. *Encyclopædia Britannica*. Recuperado em julho de 2025, de <https://www.britannica.com/art/childrens-literature>

Fass, P. S. (Ed.). (2004). *Encyclopedia of children and childhood in history and society* (Vol. 1). Macmillan Reference USA. [http://www.pukanszky.hu/eloadasok/Encyclopedia%20of%20Children%20and%20Childhood%20in%20History%20and%20Society%20Volume%201%20\(A-E\).pdf](http://www.pukanszky.hu/eloadasok/Encyclopedia%20of%20Children%20and%20Childhood%20in%20History%20and%20Society%20Volume%201%20(A-E).pdf)

Fontes, Olga. (2009). *Literatura Infantil: Raízes e Definições*. Saber & Educar. https://www.researchgate.net/publication/276458001_Literatura_Infantil_Raizes_e_Definicoes

Fortuna, C. R. (2022) *Relatório de Estágio na Ponto de Fuga: Versão corrigida e melhorada após defesa pública*. [Relatório de Mestrado em Edição de Texto, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. Recuperado em agosto de 2025, de <https://run.unl.pt/bitstream/10362/148378/1/Relat%C3%B3rio%20de%20Est%C3%A1gio%20na%20Ponto%20de%20Fuga%20-%20Cl%C3%A1udia%20Fortuna.pdf>

Gibka, M. K. (2018). Functions of characters' proper names in novels. In O. Felecan (Ed.), *Onoma* vol. 53, 49–66. *Journal of the International Council of Onomastic Sciences*. EDITURA MEGA. <https://doi.org/10.34158/ONOMA.53/2018/4>

Gilmer, A. (2025). Doll yourself up for Raggedy Ann and Andy Day. *The Times; Shreveport Times*. Recuperado em setembro de 2025, de <https://eu.shreveporttimes.com/story/life/2025/06/07/doll-yourself-up-for-raggedy-ann-and-andy-day/84069035007/>

Google. (n.d.). *Google Ngram Viewer*. <https://books.google.com/ngrams>

Gruelle, J. (1918) *Raggedy Ann Stories* (32.^a ed.). P.F. Volland.

Gruelle, J. (1920) *Raggedy Andy Stories: Introducing the little Rag Brother of Raggedy Ann*. P.F. Volland.

Hall, P. (1994/2021). John Barton (Johnny) Gruelle. Encyclopedia of Indianapolis. Recuperado em fevereiro de 2026, de <https://indyencyclopedia.org/john-barton-johnny-gruelle/>

Hammel, L. (1971). Just What Is It, Raggedy Ann, That Makes You So Lovable?. *New York Times*. Recuperado em agosto de 2025, de <https://www.nytimes.com/1971/07/31/archives/just-what-is-it-raggedy-ann-that-makes-you-so-lovable.html>

Hastürkoğlu, G. (2020). Translating culture in children's literature: A case study on the Turkish translation of *Letters from Father Christmas*. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 16(2), 729-737. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1259767.pdf>

Hermans, T. (1996). Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. In R. Alvarez, & M. C. Africa (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 25-51). Multilingual Matters Ltd.

Hermans, T. (2015). On Translating Proper Names with reference to De Witte and Max Havelaar. In M. J. Wintle (Ed.), *Modern Dutch studies: Essay in Honour of Professor Peter King on the Occasion of His Retirement* (pp. 11-24). Bloomsbury. https://books.google.pt/books?id=HH5qCgAAQBAJ&pg=PA9&hl=pt-PT&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

HarperCollins Publishers. (n.d.). *Collins Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/>

Huck, C. S. (1964). Childrens' Literature—Defined. *Elementary English*, Vol. 41, No. 5. (pp. 467-470). National Council of Teacher of English. <https://pt.scribd.com/document/752236465/what-is-children-literature>

Hunt, P. (Ed.). (1996/2005). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge. <https://books.google.pt/books?id=z3ungKFWU4EC&printsec=copyright&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>

Hunt, P. (Ed.). (1999/2002). *Understanding Children's Literature*. Routledge.

Instituto de Apoio à Criança. (2011). Sobre Ilustração Infantil definimos : Ilustração Infantil. *InfoCEDI* (33), 1-25. <https://iacrianca.pt/wp-content/uploads/2020/07/infocedi33.pdf>

- Ismail, H. M. (2023). Children's Literature: The Significance and Other Impacts. *Theory and Practice in Language Studies*, 13(3), 593-598. Faculty of Language Studies, Arab Open University, Bahrain. <https://doi.org/10.17507/tpis.1303.07>
- Jakobson, R. (2007). *Linguística e Comunicação* (19ª ed.). Cultrix.
- Fandom. (n.d.). Johnny Gruelle. In Raggedy Ann Wiki. Recuperado em fevereiro de 2026, de https://raggedyann.fandom.com/wiki/Johnny_Gruelle
- Landers, C. E. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters.
- Lathey, G. (1998/2009). "Children Literature". In M. Baker & G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed., pp. 31-34). Routledge.
- Lathey, G. (Ed.). (2016). *Translating Children's Literature*. Routledge.
- Lerer, S. (1955) *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter*. The University of Chicago Press. <https://fliphtml5.com/htiap/zwgn/basic/>
- London Museum. (n.d.). What were penny toys? In *London stories*. Recuperado em setembro de 2025, de <https://www.londonmuseum.org.uk/collections/london-stories/what-were-penny-toys/>
- Lourenço, L.T.V.L. (2020). A Literatura Afro-American. *Open Minds International Journal*, 1(3), 183-191. <https://openmindsjournal.com/index.php/openminds/article/view/82/54>
- Merriam-Webster, Inc. (n.d.). *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/>
- Morgado, M. M. (2009). Literatura Infantil. In C. Ceia (Ed.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, Recuperado em julho de 2025, de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-infantil>
- Munday, J. (2012/2014). *Introdução aos Estudos de Tradução: Teorias e aplicações*. (A. Cristino, A. Saldanha, D. Oliveira, H. Mourão, J. Homem, M. Eisenhut, S. Mira, S. Saraiva, & T. Barriga, Trads.). Edições Pedagogo & Centro de Literatura Portuguesa.
- Nikolajeva, M. (2016). *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. Routledge. <https://pt.scribd.com/document/476448271/Children-s-literature-comes-of-age-toward-a-new-aesthetic-by-Nikolajeva-Maria-pdf#content=query:good,pageNum:51,indexOnPage:0,bestMatch:false>
- Oittinen, R. (2000/2002). *Translating for Children. Children's Literature and Culture, 11*. Garland.

O'Sullivan, E. (2019). Translating children's literature: what, for whom, how, and why a basic map of actors, factors and contexts. *Belas Infêis*, 8(3), 13–35. Universidade de Brasília.

Palo, M. J., & Oliveira, M. R. D. (2006). *Literatura infantil : voz de criança* (4ª ed.). Ática.

Pinto, D. V. (2018). Vladimiro Nunes. “Há um bloqueio ideológico à esquerda e à direita em relação à Natália”. *Jornal Sol*. Recuperado em setembro de 2025, de <https://sol.sapo.pt/2018/03/20/vladimiro-nunes-ha-um-bloqueio-ideologico-a-esquerda-e-a-direita-em-relacao-a-natalia/>

Plano Nacional de Leitura 2027. (n.d.). *Catálogo PNL*. https://www.pnl2027.gov.pt/np4/livrospnl?cat_livrospnl=catalogo_blx

Ponto de Fuga. (n.d.). *Ponto de Fuga*. <https://pontodefuga.pt/>

Porto Editora. (n.d.). *Infopédia*. <https://www.infopedia.pt/>

Priberam Informática, S.A. (n.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://www.priberam.pt/dlpo>

Rosa, A. A. (2012). Translating Place: Language Variation in Translation. In R. C. Homem & T. Caneda (Eds.), *The Place of Translation* (Special Issue of *Word and Text - A Journal of Literary Studies and Linguistics*, 2 (2), 75-97). https://www.academia.edu/5185702/Rosa_Alexandra_Assis_2012d_Translating_Place_Language_Variation_in_Translation_The_Place_of_Translation_edited_by_Rui_Carvalho_Homem_and_Teresa_Caneda_Special_Issue_of_Word_and_Text_A_Journal_of_Literary_Studies_and_Linguistics_2_2_75_97

RTP Notícias. (2016). Contos Completos de Beatrix Potter editados pela primeira vez em Portugal. RTP. Recuperado em setembro de 2025, de https://www.rtp.pt/noticias/cultura/contos-completos-de-beatrix-potter-editados-pela-primeira-vez-em-portugal_n934570

Santos, N. M. F. (2019). *Reflexão sobre aspetos de variação linguística na tradução de Sula, de Toni Morrison*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. Recuperado em outubro de 2025 de https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/42516/1/ulfl276613_tm.pdf?utm_source=chatgpt.com

Schleiermacher, F. (1813/2001). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens / Sobre os diferentes Métodos de Tradução*. In M. Furlan (Org.), *Scientia*

Traductionis, 9, 3-70. Universidade Federal de Santa Catarina.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p3/18329>

Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. The University of Georgia Press.

Silva, F. (2024). Onomásticas: Conceitos, Classificações e Propostas de Estudo. *Revista de Letras Norte@mentos*.
https://www.researchgate.net/publication/386740527_ONOMASTICA_CONCEITOS_CLASSIFICACOES_E_PROPOSTAS_DE_ESTUDO

Tesar, M. (n.d.). Childhood Studies, An Overview of. In M. A. Peters (Ed.), *Encyclopedia of Educational Philosophy and Theory* (pp.135-140). Springer.

The Strong National Museum of Play. (n.d.). Raggedy Ann and Andy. Recuperado em setembro de 2025, de <https://www.museumofplay.org/toys/raggedy-ann-and-andy/>

Van Coillie, J., & Verschueren, W. P. (Eds.). (2006/2014). *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Routledge.
https://books.google.ba/books?id=L_0JBAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&hl=pt-PT&pli=1#v=onepage&q&f=false

Venuti, L. (1995/2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

Yang, W. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77-80). Academy Publisher. <https://doi.org/10.4304/jltr.1.1.77-80>

Apêndice

Transcrição de breve entrevista ao supervisor Vladimiro Nunes (2025, agosto)

(Estudante e estagiária) Carolina Inácio – CI

(Editor e supervisor) Vladimiro Nunes – VN

CI: A primeira questão é relativa à sua motivação por detrás da seleção da *Rageddy Ann Stories*. **O que o motivou a escolher esta obra?**

VN: Este é um universo visual muito giro e intemporal e, na leitura que fiz, embora um pouco superficial, pareceu-me que o texto se aguentava, o que às vezes não acontece por causa da distância, porque os textos trazem assim umas marcas – não são bem as marcas do tempo..., mas além das marcas do tempo, há coisas que envelhecem mal, não é? Não me pareceu que fosse esse o caso. Há aqui uma frescura e uma imaginação também, na parte narrativa, que, depois, complementada com as ilustrações, dá um conjunto que, sinceramente, me fez confusão, me fez questionar como é que isto nunca foi mais divulgado por cá. De repente, é daquelas coisas: «Isto faz tanto sentido. Por que não?». É um processo por que eu passo muitas vezes na editora. A minha «pesca submarina» tem a ver com isso, com encontrar aquelas coisas que, para mim, são tão evidentes e que, se calhar, para as outras pessoas, ainda não o foram. E é um bocadinho isso, é: Olha, vamos lá olhar para isto. Temos andado aqui um bocado distraídos. Reparem lá como isto é engraçado» – foi um bocado essa a ideia.

CI: No fundo, disponibilizar obras que o público não conhece. E esta obra é muito, muito engraçada. A outra questão prende-se com o público-alvo. Portanto, **qual é o público-alvo, a que faixas etárias é que esta obra se dirige ou que pretende dirigir-se?** E depois, **que público-alvo é que acha que, de facto, esta obra vai alcançar?**

VN: Por fazer as escolhas que faço para a editora, da maneira como faço, tenho sempre esse problema com os livros infantis. Eles têm uma idade e às vezes ficam por aí, mas eu acho que aquilo que acaba por acontecer, quase sem querer, também provavelmente porque... Eu tenho os dois olhares – eu tenho um filho, agora já está crescido, está com 11 anos, e eu acho que consigo olhar para isto um bocadinho com a lente da infância, mas olho muito para estas coisas também como um apreciador do objeto livro e da literatura.

Aí vem um bocadinho a parte adulta a funcionar. Eu acho que quase todos os livros infantis que fizemos são livros que, se calhar, piscam primeiro o olho aos pais e depois às crianças. É uma coisa um bocadinho egoísta, se calhar, mas é um bocado verdade – «Olha um livro infantil do William Faulkner», «Olha a Gertrude Stein» – portanto não deixa de ser literatura. Aqui, se calhar, até cedeu um bocadinho mais à parte do objeto, como no caso da Beatrix Potter. etc, à ideia dos clássicos, à ideia dos pais que querem educar os filhos para os clássicos, também numa outra perspetiva, igualmente um bocadinho egoísta, de formar leitores para depois lerem a parte adulta daquilo que nós andamos a fazer também. Pronto, então, arrumando ideias, eu acho que é um livro que pode ser lido pelos pais às crianças, a partir dos 4, 5 anos, em leitura acompanhada, e depois, se calhar, eles aguentam bem até aí por volta dos 8 anos, depois é capaz de perder a graça. E depois, aí damos um salto. Ou seja, o público-alvo serão crianças por volta dos 4, 5 até aos 7, 8 anos, e depois damos um salto e vão ser adultos com filhos dessa idade ou com sensibilidade para estas coisas.

CI: Portanto, atentando nas designações do Plano Nacional de Leitura, englobaria duas faixas etárias, a faixa dos 3-5 e depois 6-8 anos.

VN: Provavelmente, sim. Seria a minha ideia, não sei qual será a deles.

CI: Mas, portanto, esta seria a sua ideia, que seria também a minha ideia. E, depois, considera também um público adulto, não só se calhar enquanto intermediário, mas também enquanto apreciador.

VN: Como apreciador assumido, colocando isto quase na perspetiva de um *guilty pleasure*.

CI: Certo, considerando-se um público adulto enquanto intermediário, pelo menos na faixa etária dos três aos cinco anos.

VN: Na medida em que o livro foi pensado para crianças dessas idades, nada que vá muito longe disso.

CI: Tendo um duplo leitorado.

VN: Às vezes o público-alvo muda. Eu vou-lhe dar um exemplo.

CI: Pois, exato, às vezes muda.

VN: Relativo até ao processo de tradução. Eu tive um caso muito interessante – os quatro contos consonantes da Margaret Atwood que nós publicámos cá. E são livros que são muito indicados para os seis a oito, nove anos. Mas pronto, por ter um imaginário um bocadinho mais negro, e porque resulta para traduzir aquelas aliteraões em português, a linguagem fica muito mais arrevesada. E há ali uma brincadeira muito assumida com a linguagem, com as repetiões e com as sonoridades. O português ficou, claramente, acima dessa faixa etária. Tenho muita dificuldade em conceber que uma criança em Portugal, com menos de nove, oito anos vá gostar daquele livro. E acho que ele até passou a entrar um bocado para pré-adolescente.

CI: Pois, às vezes acontece.

VN: Neste caso, não me parece.

CI: Também acho que não. Acho que se mantém o público-alvo.

VN: Mas é uma coisa que eu, quando tenho de assumir, assumo. E se gosto do livro, paciência. Vamos esperar que haja alguma indulgência por parte dos leitores.

CI: Claro. Então, **acha que o livro também vai conseguir captar e cativar a atenção de um público adulto?**

VN: Acho, acho...

CI: Não só enquanto intermediário que, necessariamente, terá de ser.

VN: Os miúdos acham graça, mas quem vem à banca da feira do livro e pega no livro e o leva são os pais.

CI: Pois, exato...

VN: Não é só para os filhos. É uma coisa que os pais sabem que podem partilhar com os filhos, mas eu acho que isto resulta um bocado da minha própria ambivalência. A editora tem muito a ver como um adulto a olhar para estas coisas como literatura e como objetos, então não consigo escapar a isso completamente. Agora, como também depois, tenho um bocado a vertente de educador; quer no sentido de dar aulas, quer no sentido de ter uma criança em casa, e como apreciador de literatura, isso funde-se aqui tudo. E pronto, eu acho que este é claramente um daqueles objetos que cabem nessa categoria e por isso é que eu acho que gostei tanto.

CI: Ótimo! Acho que tenho aqui material suficiente. Muito obrigada pela sua disponibilidade para responder às minhas questões.