


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

NAIARA GOMES MORANTE

**UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA  
FIGURA FEMININA NAS TRADUÇÕES DE  
*THE CHRONICLES OF NARNIA: THE SILVER CHAIR*  
À LUZ DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS  
EM CORPUS**



ARARAQUARA – SP  
2018

NAIARA GOMES MORANTE

**UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA  
FIGURA FEMININA NAS TRADUÇÕES DE  
*THE CHRONICLES OF NARNIA: THE SILVER CHAIR*  
À LUZ DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS  
EM CORPUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estudos do léxico

**Orientador:** Prof. Dr. Celso Fernando Rocha

ARARAQUARA – SP  
2018

Morante, Naiara  
UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA  
FEMININA NAS TRADUÇÕES DE THE CHRONICLES OF NARNIA:  
THE SILVER CHAIR À LUZ DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
BASEADOS EM CORPUS / Naiara Morante – 2018  
112 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua  
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio  
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras  
(Campus Araraquara)  
Orientador: Celso Fernando Rocha

1. Léxico. 2. Tradução. 3. Linguística de Corpus. 4.  
As Crônicas de Nárnia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NAIARA GOMES MORANTE

**UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA  
FIGURA FEMININA NAS TRADUÇÕES DE  
*THE CHRONICLES OF NARNIA: THE SILVER CHAIR*  
À LUZ DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS  
EM CORPUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho,  
Programa de Linguística e Língua Portuguesa da  
Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção  
do título de Mestre em Linguística e Língua  
Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estudos do léxico

**Orientador:** Prof. Dr. Celso Fernando Rocha

Data da defesa: 27.04.2018

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Rocha**  
Universidade Estadual Paulista – UNESP/FCLAR

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Angélica Karim Garcia Simão**  
Universidade Estadual Paulista – UNESP/IBILCE

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Odair Luiz Nadin da Silva**  
Universidade Estadual Paulista – UNESP/FCLAR

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Àqueles que adentram os universos mágicos narrados nos livros com um olhar de criança,  
sempre abertos a vivenciar o que quer que se encontre para “além do guarda-roupa”.

## AGRADECIMENTOS

A Deus. Sem Ele, não haveria autores como Lewis e mundos como Nárnia.

Ao meu pai Antônio e à minha mãe Maria. Sempre. Mesmo muitas vezes sem entender o que tanto eu fazia trancada no quarto estudando, deram-me todo o apoio para que eu me sentisse bem e pudesse me dedicar.

À minha irmã Amanda, por ser alguém com quem sempre posso contar.

Às minhas amigas Stephanie, Jaqueline e Mariana por me fazerem assistir a filmes que pudessem espalhar minha cabeça e por compartilharem café comigo.

A Fiote, por tocar lindamente minhas músicas preferidas e por me distrair sempre que necessitei.

A Tamires, por ouvir meus lamentos e alegrias, acreditar em meu trabalho e sempre rezar por mim.

A Isadora, por todo o incentivo e por me ajudar mesmo quando tinha milhões de coisas para fazer.

Aos amigos que o mestrado me trouxe, Amanda e Tiago, por tornarem esta uma etapa menos solitária e muito mais alegre para mim.

Ao Davizinho, por me presentear com sua amizade mais que valiosa e por todas as horas que, comigo, dedicou a Nárnia.

A Nay, por ter um brilho todo especial que sempre me inspirou e por todas as aventuras que compartilhamos.

Ao meu orientador eu precisaria dedicar um livro todo só de agradecimentos. O professor Celso soube me incentivar, apoiar, instigar, acalmar, cobrar, ajudar a superar o desânimo de algumas vezes e, o mais importante, trouxe Nárnia à minha vida.

A Deus, que colocou tantas pessoas maravilhosas em minha vida e me ajudou a percorrer esta jornada.

## RESUMO

A presente dissertação volta-se para o estudo do léxico de uma obra traduzida, tendo como base o uso de *corpus*. Escolhemos para análise o livro *The Chronicles of Narnia: the Silver Chair* (1953), do escritor C. S. Lewis, e suas traduções para a língua portuguesa “As Crônicas de Nárnia: a cadeira de prata” – tradução de Paulo Mendes Campos – e para a língua espanhola *Las Crónicas de Narnia: la silla de plata* – Tradução de María Rosa Duhart Silva. Seleccionamos três vocábulos para análise, os quais se relacionam à representação das principais personagens femininas e a aspectos simbólicos da narrativa: *Jill*, *Witch* e *owl*. Estas são palavras-chave no *corpus* que compilamos e foram extraídas por meio de ferramentas específicas do software *WordSmith Tools*. Investigamos, então, os três vocábulos de acordo com seu cotexto (texto ao redor da palavra de busca) e com seu contexto. Para tal, levamos em consideração os dados fornecidos pelo programa, como o número de ocorrências dos vocábulos escolhidos no texto de partida (TP) e nos textos de chegada (TCs) e os pressupostos teóricos dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (BAKER, 1993, 1995, 1996). Os resultados das análises apontam para a criação de novos sentidos nos TCs de acordo com o léxico selecionado pelos tradutores, levando o leitor a conceituar de diferentes modos as personagens citadas, a partir de suas impressões ao ter acesso ao TC.

**Palavras-chave:** Tradução. Linguística de Corpus. Léxico. Nárnia.

## ABSTRACT

The present dissertation, based on subsidies from Corpus Linguistics consists of a study aimed at studying the lexicon of a literary work. We have chosen to analyze the book *The Chronicles of Narnia: the Silver Chair* (1953), by the writer C. S. Lewis, and its translations into the Portuguese language *As Crônicas de Nárnia: a cadeira de prata* – translated by Paulo Mendes Campos –, and into the Spanish language *Las Crónicas de Narnia: la silla de plata* – translated by María Rosa Duhart Silva. We have selected three words for analysis, which relate to the representation of the main female characters and the symbolic aspects of the narrative: *Jill*, *Witch* and *owl*. These are keywords in the corpus we compiled and they were extracted using specific tools from *WordSmith Tools* software. We then investigated the three words according to their co-text (text around the search word) and its context. To do so, we took into account the data provided by the program, such as the number of occurrences of the words chosen in the source text (ST) and in the target texts (TTs) and the theoretical assumptions of Corpus-based Translation Studies (BAKER, 1993, 1995, 1996). The results of the analyzes point to the creation of new meanings in the TTs according to the lexicon selected by the translators, leading the reader to conceptualize the characters mentioned in different ways, from their impressions upon access to the TT.

**Keywords:** Translation. Corpus Linguistics. Lexicon. Narnia.



## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b>	Quantidade de palavras no corpus em estudo.	34
<b>Tabela 2</b>	Vocábulos mais frequentes em CN-Ing.	41
<b>Tabela 3</b>	Lista de palavras-chave em CN-Ing.	41
<b>Tabela 4</b>	Estatísticas referentes à variação lexical no corpus em estudo.	43
<b>Tabela 5</b>	Palavras-chave selecionadas para análise.	49
<b>Tabela 6</b>	Palavras-chave selecionadas no TP e nos TCs e suas frequências.	50

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Ordem de publicação e ordem cronológica dos eventos da história.	13
<b>Quadro 2</b>	Material de apoio para análise.	37

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Tela inicial do WST.	35
<b>Figura 2</b>	A personagem <i>Jill</i> .	52
<b>Figura 3</b>	A personagem <i>Witch</i> .	81

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CN-Esp	<i>The Chronicles of Narnia</i> em Língua Espanhola
CN-Ing	<i>The Chronicles of Narnia</i> em Língua Inglesa
CN-Port	<i>The Chronicles of Narnia</i> em Língua Portuguesa
LC	Língua de Chegada
TC	Texto de Chegada
TO	Texto Original
TP	Texto de Partida
TT	Texto Traduzido

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	22
1.1 A Tradução	22
1.1.1 A Tradução de Literatura	25
1.1.2 A Tradução de Literatura Infantojuvenil	27
1.2 A Linguística de Corpus	28
1.2.1 Conceituação de corpus	30
1.3 Corpus, Literatura e Tradução	31
<b>2 METODOLOGIA</b>	34
2.1 Compilação do corpus e extração dos dados	34
2.2 Forma de análise dos dados	36
<b>3 ANÁLISE DOS DADOS</b>	39
3.1 O léxico mais frequente nos <i>corpora</i> analisados: dados estatísticos	41
3.2 Variação lexical nas obras do corpus em análise	43
3.3 Léxico selecionado para análise	49
3.3.1 Análise do vocábulo <i>Jill</i> → <i>Jill/Jill</i>	51
3.3.2 Análise do vocábulo <i>Witch</i> → <i>Feiticeira/Bruja</i>	76
3.3.3 Análise do vocábulo <i>Owl</i> → <i>Coruja/Búho</i>	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	103
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	105

## INTRODUÇÃO

É amplamente conhecido que o processo de tradução mostra-se indispensável para que a literatura possa ser apreciada em diversas línguas, dadas as diferenças linguísticas, culturais e históricas de cada sociedade. Essa atividade complexa gera significados e possibilita a difusão de ideias e de conhecimento de autores por meio da mediação de um tradutor. Crianças, jovens e adultos encontram nos textos literários personagens com as quais se identificam e que auxiliam no próprio autoconhecimento, fato que se dá, muitas vezes, exclusivamente por meio do acesso a obras traduzidas. Dessa forma, faz-se necessário estudar essa literatura que cada vez mais faz parte do cotidiano dos leitores. Afinal, analisar o texto traduzido permite elevar tanto a compreensão de fenômenos linguísticos como de aspectos relacionados às diferenças culturais entre as línguas envolvidas.

Na presente pesquisa, propomos um estudo acerca deste processo, por meio da análise de duas traduções de *The Chronicles of Narnia: the Silver Chair*, escrito por C. S. Lewis e publicado pela primeira vez em 1953. Selecionamos a tradução para a língua portuguesa, de Paulo Mendes Campos, intitulada “As Crônicas de Nárnia: a cadeira de prata”, e a tradução para a língua espanhola, *Las Crónicas de Narnia: la silla de plata*, de María Rosa Duhart Silva.<sup>1</sup> Nossa investigação volta-se para o estudo da representação das personagens femininas nos textos de chegada (TCs), as quais atuam como protagonistas na narrativa, conforme se observa ao analisar as palavras-chave do corpus compilado.

É de nosso interesse observar, a partir do léxico utilizado nas traduções, o modo como essas personagens são apresentadas ao leitor, posto que as palavras escolhidas pelos tradutores recriam essas figuras nas narrativas. Acompanhamos, assim, esse processo, atentando-nos, finalmente, para as transformações pelas quais passam essas personagens no decorrer da história, e é neste sentido que esta pesquisa relaciona-se ao feminino. Tencionamos, também, promover o levantamento de características mais frequentes nos TCs, contribuindo, dessa forma, para um maior entendimento do trabalho envolvido em uma tradução.

Para cumprir os objetivos a que nos propomos, mostra-se fundamental o uso de corpus em nosso trabalho. É por meio da análise dos dados extraídos do material textual que conseguimos observar mais atentamente o texto de partida (TP) e suas traduções. Mais especificamente, o uso de *corpora* paralelos – tal como fazemos em nossa pesquisa – permite

---

<sup>1</sup> Utilizamos para análise as edições de 2001 do livro em inglês, 2011 do livro em português e 1993 do livro em espanhol. Tal escolha deve-se ao fato de esses livros estarem disponíveis em formato digital. Salientamos que a tradução em português refere-se à edição publicada no Brasil, e a tradução em espanhol refere-se à edição publicada no Chile.

o contraste entre esses textos e a observação de estratégias utilizadas pelos tradutores frente aos desafios apresentados pelo TP. Esse tipo de abordagem, possibilitada pelo uso da Linguística de Corpus enquanto metodologia, favorece, a partir do uso de ferramentas computacionais, o estudo dos TCs de maneira que posamos descrever determinados fenômenos que neles ocorrem. Assim, esta pesquisa pode apresentar contribuições tanto para os tradutores quanto para os estudos relacionados à tradução de textos literários, em especial os de literatura infantojuvenil, área que ainda carece de investigações.

*The Chronicles of Narnia* são uma obra composta por sete livros publicados entre 1950 e 1956. A escolha, para nosso estudo, de *The Silver Chair* (1953), quarto em ordem de publicação e sexto levando-se em consideração os eventos narrativos, deve-se ao fato de este ser o único livro cujas protagonistas são essencialmente figuras femininas: Jill, ocupando o lugar de heroína da história, e a Dama do Vestido Verde, a vilã. Outras personagens masculinas desempenham função bastante relevante na trama, mas não se mostram o foco da narrativa como as duas citadas. Assim, despertou-nos curiosidade investigar o modo como ocorre a representação dessas figuras nas versões traduzidas do livro. Se, no texto em língua inglesa, o olhar do narrador nos conduz a determinadas reflexões sobre a protagonista e a antagonista, interessa-nos saber de que forma o olhar do tradutor reconstruiu essas personagens: ressaltou suas características positivas e negativas? Possibilitou ao leitor identificar-se ou não com as personagens? Acentuou as transformações pelas quais passaram? Uma série de questionamentos norteou nossa pesquisa que, longe de apresentar-se prescritiva em relação à análise das traduções, preocupa-se em estudar as diversas possibilidades de sentido que se criam a partir do trabalho do tradutor com o léxico.

Cabe ressaltar que o contraste entre as traduções em língua portuguesa e em língua espanhola não tem como finalidade apontar um TC mais adequado ou “melhor” porque se aproximou mais do TP linguisticamente do que o outro. A comparação entre as duas línguas tenciona observar o modo como os tradutores lidaram com as construções sintáticas, figuras de linguagem, referências a elementos culturais (entre outros) levando em consideração o idioma do TP e o idioma dos TCs, com foco nas significações que se constroem nas línguas de chegada (LCs). Salientamos também que este trabalho não esgota as possibilidades de análise de nosso objeto de estudo, “As Crônicas de Nárnia”, uma vez que escolhemos focar alguns aspectos do TP e dos TCs, dada a delimitação de nosso tema.

Dessa forma, todas as reflexões que apresentamos como fundamentação teórica de nossa pesquisa mostram-se importantes, pois tratam do trabalho do tradutor como um mediador, que torna possível a determinado público o acesso à literatura, e do processo de

tradução como produtor de significados na LC. Assim, tais considerações nos auxiliam a olhar para os TCs não no sentido de observar se os tradutores reproduziram “cópias fiéis” do TP para as respectivas LCs, mas de refletir sobre as possíveis implicações de suas escolhas, seja ao se aproximar do TP seja ao se distanciar deste no que concerne ao léxico utilizado.

A fim de contextualizar o leitor em relação ao nosso objeto de estudo, apresentamos, em seguida, algumas informações a respeito de C. S. Lewis, autor da série, e dos tradutores e também um panorama geral sobre a obra “As Crônicas de Nárnia” e sobre o livro em análise, “A cadeira de prata”.

### **C. S. Lewis, o criador de Nárnia**

Talvez o conhecimento que muitos têm sobre Lewis consista no fato de ele ser o criador de “As Crônicas de Nárnia”, série de literatura infantojuvenil mundialmente conhecida. No entanto, Clive Staples Lewis (1898–1963) é também reconhecido pelo trabalho que realizou como professor e crítico literário. Alguns acontecimentos marcaram sua vida e sua produção literária, como a participação na Primeira Guerra Mundial e sua conversão ao cristianismo, da qual resultaram obras como “O Problema do Sofrimento” (1940), “Cartas de Um Diabo ao Seu Aprendiz” (1942), “Milagre” (1947) e “Cristianismo Puro e Simples” (1952).

Lewis tornou-se famoso por obter sucesso, além da publicação de suas obras, com suas palestras nas universidades em que trabalhou, Cambridge e Oxford, as quais eram transmitidas pela BBC de Londres. Além disso, ganhou prêmios como o *Chancellor's Essay*, em 1921, concedido ao graduando que escrevesse o melhor ensaio sobre um tema predeterminado, e o prêmio Sir Israel Gollancz Memorial, em 1937, o qual honrava obras extraordinárias que se dedicassem a estudar algum aspecto da língua ou da literatura inglesa antigas. Também seu livro *The Chronicles of Narnia: the Last Battle* recebeu um prêmio, o "Carnegie", em 1956, como melhor livro de literatura inglesa infantojuvenil.

### **Os tradutores das Crônicas: Paulo Mendes Campos e María Rosa Duhart Silva**

Paulo Mendes Campos (1922–1991), tradutor de “As Crônicas de Nárnia”, foi também jornalista, adaptador, poeta e escritor. Nasceu em Minas Gerais, mas exerceu a maior parte das atividades pelas quais é reconhecido no Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte. Suas crônicas e seus poemas tiveram bastante destaque e figuram como o cerne de sua obra.



Enquanto autor, recebeu o prêmio Alphonsus de Guimarães, em 1966, por suas coletâneas de poemas “O domingo azul do mar” (1958) e “Testamento do Brasil” (1956). Enquanto adaptador, recebeu menção honrosa, em 1988, por sua adaptação de *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert, e o Prêmio Jabuti, em 1989, pela adaptação de “Bola de Sebo e outras histórias”, de Guy de Maupassant, entre outros.

Campos traduziu obras dos gêneros narrativo, lírico e dramático, além de textos não ficcionais escritos em alemão, inglês, francês e espanhol. Sua tradução mais famosa, entretanto, é de “As Crônicas de Nárnia”, das quais foi o primeiro tradutor para a língua portuguesa, no início da década de 1980. Da série de sete livros, Campos foi responsável pela tradução de seis Crônicas, excetuando-se apenas “A última batalha”.

Em relação à tradutora do livro em língua espanhola, María Rosa Duhart Silva, não encontramos informações sobre sua biografia. Sabemos apenas que foi responsável pela tradução de todos os livros que compõem a obra nas versões publicadas no Chile.

### **Nárnia: a obra**

As “Crônicas de Nárnia” são uma obra de literatura infantojuvenil formada, como mencionado anteriormente, por sete livros publicados entre 1950 e 1956. Os acontecimentos narrados nos livros, entretanto, apresentam uma sequência diferente daquela em que foram publicados. Assim, a título de ilustração, apresentamos, a seguir, um quadro com as obras elencadas em ordem de publicação e em ordem cronológica dos eventos narrativos:

**Quadro 1.** Ordem de publicação e ordem cronológica dos eventos da história.

<b>Ordem de publicação</b>	<b>Ordem cronológica</b>
<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> (1950) (O leão, a feiticeira e o guarda-roupa) ( <i>El león, la bruja y el armario</i> )	<i>The Magician's Nephew</i> (O sobrinho do mago) ( <i>El sobrino del mago</i> )
<i>Prince Caspian</i> (1951) (Príncipe Caspian) ( <i>El príncipe Caspian</i> )	<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> (O leão, a feiticeira e o guarda-roupa) ( <i>El león, la bruja y el armario</i> )
<i>The Voyage of the Dawn Treader</i> (1952) (A viagem do peregrino da alvorada) ( <i>La travesía del Viajero del Alba</i> )	<i>The Horse and his Boy</i> (O cavalo e seu menino) ( <i>El caballo y el muchacho</i> )
<i>The Silver Chair</i> (1953) (A cadeira de prata) ( <i>La silla de plata</i> )	<i>Prince Caspian</i> (Príncipe Caspian) ( <i>El príncipe Caspian</i> )
<i>The Horse and his Boy</i> (1954) (O cavalo e seu menino) ( <i>El caballo y el muchacho</i> )	<i>The Voyage of the Dawn Treader</i> (A viagem do peregrino da alvorada) ( <i>La travesía del Viajero del Alba</i> )

<i>The Magician's Nephew</i> (1955) (O sobrinho do mago) ( <i>El sobrino del mago</i> )	<i>The Silver Chair</i> (A cadeira de prata) ( <i>La silla de plata</i> )
<i>The Last Battle</i> (1956) (A última batalha) ( <i>La última batalla</i> )	<i>The Last Battle</i> (A última batalha) ( <i>La última batalla</i> )

Fonte: elaborado pela autora.

Aslam é o grande Leão, o criador de Nárnia. Trata-se da única personagem que aparece em todos os livros, sempre convocando seres humanos (crianças) para uma missão. Ao final de cada jornada percorrida e de cada objetivo cumprido, as personagens deixam Nárnia como novas criaturas, com suas vidas transformadas.

Nárnia é uma terra mágica, onde o tempo transcorre de modo singular, e a fauna e a flora têm vida: falam, lutam, amam. A criação deste mundo é narrada no livro “O sobrinho do mago” (1955). O Leão, por meio de sua palavra criadora, dá vida a uma terra encantada, Nárnia. Digory e Polly, duas crianças que viviam em Londres, acabam tendo acesso a este mundo devido ao fato de André, tio do menino, ter criado anéis mágicos que poderiam transportar pessoas entre mundos. O problema, entretanto, é que Digory desperta uma força maligna, Jadis, que macula a pureza de Nárnia. Ele e Polly recebem de Aslam, então, a missão de libertar Nárnia dos poderes de Jadis. As crianças conseguem afastar Jadis, mas, uma vez que o mal havia entrado naquele mundo, sempre pairava a ameaça de seu retorno.

Em O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa (1950), segundo livro em ordem de sequência dos eventos narrativos, Nárnia precisa ser liberta de uma maldição lançada por Jadis, agora também denominada Feiticeira Branca. A bruxa havia condenado aquela terra a um inverno de cem anos. Aslam convoca, então, quatro crianças para cumprir essa missão: Lúcia, Edmundo, Susana e Pedro. As crianças conseguem derrotar a Feiticeira Branca, e Nárnia passa por um período de paz sob o reinado de Lúcia, A Destemida; Edmundo, O Justo; Susana, A Gentil, e Pedro, O Magnífico.

Esta época em que os quatro reinam em Nárnia é chamada de “A Era de Ouro” de Nárnia; entretanto, o livro “O cavalo e seu menino” (1954) mostra a ambição do povo calormano, o qual deseja invadir Nárnia. Aslam utiliza o auxílio de duas crianças, Shasta e Aravis, juntamente com seus cavalo e égua falantes, respectivamente, para evitar que o fato ocorra.

Os próximos eventos que sucedem em Nárnia são narrados em “O príncipe Caspian” (1951). Já havia um ano que Lúcia, Edmundo, Susana e Pedro tinham deixado Nárnia. Caspian, herdeiro do trono de Nárnia, teve seu direito usurpado, e todas as criaturas deste país

corriam perigo. Assim, convoca os quatro antigos reis para ajudá-lo a derrotar seus inimigos, com a ajuda de Aslam.

Em “A viagem do peregrino da alvorada” (1952), Lúcia e Edmundo voltam a Nárnia; com eles, vai também Eustáquio, um garoto retratado como mesquinho e arrogante no início da narrativa, mas que, ao passar por diversos desafios, tem seu caráter transformado. Os três são responsáveis por ajudar Caspian, que agora se tornara rei, a resgatar sete nobres amigos de seu pai que haviam sido mandados para os Mares Orientais e para as Ilhas Solitárias por um inimigo do monarca anterior. As crianças e o rei vivem perigosas aventuras, mas atingem seu objetivo; novamente, com o auxílio constante de Aslam. Terminada a jornada, Aslam informa a Lúcia e a Edmundo que eles já não voltarão a Nárnia.

No livro seguinte, “A cadeira de prata” (1953), Aslam convoca Eustáquio a voltar a Nárnia, juntamente com Jill, colega de escola do menino. Os dois precisam resgatar o príncipe Rilian, filho do rei Caspian, do domínio da Dama de Vestido Verde, uma feiticeira. A narrativa concentra-se especialmente nas impressões e nos esforços de Jill ao realizar a missão dada por Aslam, de modo que o leitor também acompanha uma jornada pessoal pela qual a garota passa. Depois de vencerem a feiticeira, as crianças voltam para casa como verdadeiros e eternos amigos.

No último livro da série, “A última batalha” (1956), diversas personagens que haviam atuado nas outras narrativas retornam à terra mágica na tentativa de ajudar Tirian, último rei de Nárnia, a impedir a destruição do lugar. Entre o surgimento de um falso Aslam e inúmeros conflitos que mostram a ambição dos seres – mas também o valor da amizade e da lealdade –, o mundo que Aslam criara tem um fim e revela-se a existência da verdadeira Nárnia, para onde vão aqueles que Aslam julga merecedores.

A seguir, apresentamos um resumo do livro escolhido para este estudo, o qual auxilia na compreensão do desenvolvimento da seção de análise desta dissertação.

### **Nárnia: “A cadeira de prata”**

“A cadeira de prata” narra diversas jornadas, dentre as quais se destacam as de Jill e de Eustáquio, acompanhados de Brejeiro, em busca do príncipe Rilian, desaparecido há dez anos. As crianças estudavam em um colégio experimental na Inglaterra e ambos sofriam perseguições por parte de seus colegas. A narrativa tem início com a fuga de Jill, que, chorando, tenta escapar de um grupo de meninos. Eustáquio a encontra e tenta consolá-la, mas Jill, que desconfiava do menino devido a seu comportamento no passado, mostra-se esquiva.

O garoto tenta convencê-la de que havia mudado e decide contar as aventuras que tinha vivido em Nárnia em seu encontro com Aslam. Enquanto dialogam, os perseguidores se aproximam, de modo que os dois precisam fugir.

Durante a fuga, Jill e Eustáquio abrem uma porta, na tentativa de escapar, deparando-se com um penhasco. O menino acaba caindo do penhasco, mas, na verdade, já estava a caminho de Nárnia, pois Aslam havia aparecido. Jill é quem tem contato direto com o Leão; ele diz à garota que os convocou pois tem uma missão para eles: resgatar o príncipe Rilian, filho de Caspian X. Jill se assusta ante a figura imponente de Aslam, mas ouve suas instruções. Depois, é soprada para Nárnia. Chegando lá, encontra Eustáquio e explica tudo o que havia acontecido em seu encontro com Aslam. Os dois, auxiliados por diversas corujas, são orientados sobre o que devem fazer. Brejeiro, uma criatura narniana meio humano meio animal, parte com as crianças e as auxilia durante todo seu percurso. O grupo passa por privações e perigos nos caminhos que percorre; o maior desafio, entretanto, é lidar com os próprios medos e limites de cada um.

Para encontrar o príncipe, precisam chegar ao Submundo, reino que estava sob o comando da Dama de Vestido Verde, uma poderosa feiticeira que, por meio de sua sedução, havia aprisionado Rilian em um encantamento. Quando as crianças e Brejeiro o encontram, percebem que ele não tem consciência de que está sendo subjugado pela feiticeira, fato que torna a missão ainda mais difícil de ser cumprida. Todas as noites, o príncipe é mantido atado a uma cadeira de prata, mas ele acredita que a feiticeira faz isso para que ele não se transforme em um monstro.

Ocorre, então, um enfrentamento entre a rainha e Jill, Eustáquio e Brejeiro, na luta pela liberdade de Rilian. A feiticeira lança mão de um instrumento musical, aliado à sua voz cadenciada pronunciando palavras cuidadosamente escolhidas, para tentar levar todos a se esquecerem da existência de Nárnia e, assim, torná-los prisioneiros seus. No entanto, ainda que pudessem se esquecer de tudo, Jill se recorda de que Aslam existe, fato que desperta a todos. Brejeiro consegue desfazer o encantamento da feiticeira, e Rilian é liberto. O príncipe é o responsável por destruir a rainha – que havia se transformado em serpente, sua forma original.

Todos regressam a Nárnia e Rilian pode reencontrar o pai. Caspian, já de idade avançada, falece feliz por ter reencontrado o filho. Todos os habitantes se alegram, e Jill conclui que, mesmo tendo passado por tantos desafios, tudo aquilo valera a pena. A menina e Eustáquio voltam ao colégio, dando uma lição em seus antigos algozes com a ajuda de Aslam. Jill e Estáquio permanecem amigos para sempre.

## **Estudos realizados sobre Nárnia**

Este universo mágico narrado por Lewis em sete livros desperta o interesse de muitos estudiosos. Assim como diferentes mitos tentam interpretar a criação do mundo que conhecemos e explicar seu funcionamento, busca-se investigar como Nárnia foi formada, quais são as características dos seres que a povoam, como age a magia que a sustenta e de que modo ocorre seu fim. Nesse sentido, elencamos uma série de estudos que analisam distintos aspectos dessa terra criada por Lewis, os quais nos auxiliam a pensar em nosso trabalho, tanto em relação a pesquisar aspectos ainda não abordados da obra como em relação a observar e usar como subsídio as reflexões sobre os diversos caminhos já percorridos na análise desta narrativa.

Uma das características que mais desperta interesse entre os estudiosos de “As Crônicas de Nárnia” é a relação que se pode estabelecer entre os sete livros que formam as Crônicas e a Bíblia Sagrada. Por diversas vezes, o Leão, Aslam, protagonista dos livros, é comparado pelos críticos ao Deus dos cristãos. O próprio número de livros que formam a série, sete, associa-se ao livro sagrado: são sete os dias necessários para a criação do mundo, sete os dias necessários para que o povo hebreu derrubasse as muralhas de Jericó e começasse a reconquista da Terra Prometida, sete o número que aparece nas descrições que o livro bíblico Apocalipse faz da destruição da Terra. Assim, a simbologia do número sete permeia os acontecimentos que marcam o início e o fim da vida de um povo e de uma terra, tanto em Nárnia como na Bíblia.

Ademais da relação estabelecida entre Aslam e Deus, outro aspecto em comum nas narrativas é a corrupção do mundo idealizado tanto por este como por aquele ser. Nas duas obras, cria-se um paraíso – um mundo perfeito. Este paraíso, entretanto, torna-se impuro quando o homem permite que forças malignas adentrem este espaço. Em Nárnia, aparecem feiticeiras que desejam destruir seu criador e tomar posse da terra, assim como a serpente bíblica que tenta Eva no Jardim do Éden (Gênesis 3, 1-6). De acordo com as tradições cristãs, o ser humano, então, precisa arcar com as consequências de seus atos: caminha errante travando batalhas nesta terra até o momento em que Deus retorne e elimine o mal; da mesma forma, os habitantes de Nárnia enfrentam perigosos desafios até que passam a viver em uma Nárnia onde não existe dor, tristeza nem nada de mal, apenas paz. As Crônicas representam, assim, uma jornada repleta de diversos episódios que lembram a própria jornada dos cristãos na Terra e rumo ao paraíso.

Gonçalves (2015), levando em consideração a perspectiva monolíngue, analisa os contos “O sobrinho do mago”, “O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa” e “A última batalha”, três dos livros que constituem a obra em questão, a partir de uma perspectiva da Bíblia Sagrada enquanto livro literário. A autora estuda aspectos intertextuais das histórias relacionados à obra cristã, como o mito da criação do mundo, o sacrifício de Aslam – morte e ressurreição de Jesus Cristo – e o apocalipse, que representa a batalha final dos cristãos antes de alcançar uma nova e definitiva pátria. O Leão destaca-se como o próprio cordeiro imolado para a salvação dos seus, que se entrega voluntariamente a fim de impedir a queda de seus amigos, e ressuscita, como o Cristo descrito na Bíblia, provando que transcende mesmo a morte. Em sua pesquisa, a autora utiliza concepções de Bakhtin (a partir dos estudos de Kristeva, 1974), para quem o texto se constrói sempre a partir da absorção e da transformação de outros textos, como um “mosaico de citações”.

Outro aspecto intertextual com o livro base do cristianismo é o poder criador da palavra: o momento de fala é também o momento de realização e consumação de uma ação, tanto na Bíblia como nas “Crônicas de Nárnia” (GUTIÉRREZ BAUTISTA, 2011). Segundo o autor, Lewis mostra o nascimento de um novo mundo (Nárnia) não como uma alegoria da criação de nossa própria terra, mas como seu próprio modo de perceber e sentir a criação de um mundo estritamente guiado pelo amor. Dessa forma, o amor configura-se o elemento mais importante que se pode relacionar aos aspectos intertextuais entre as Crônicas e o livro sagrado dos cristãos. O autor mostra que, a partir de acontecimentos reais (Segunda Guerra Mundial), Lewis leva também o leitor a um caminho de reflexão, misturando realidade e ficção de modo que não se excluam, mas coexistam. Mesmo depois de episódios como os das guerras mundiais, que minam a esperança e qualquer sentido de existência diante do comportamento cruel do ser humano, é preciso redescobrir a beleza da vida, e nisso consiste a chamada visão poética do mundo, do mundo criado por Lewis, Nárnia.

Salinas Araya (1999) analisa as Crônicas a partir da figura do Leão, Aslam, o qual representa uma oportunidade de experiência com algo que transcende a vida terrena, o divino. Este constitui um aspecto importante da doutrina cristã pregada na Bíblia: acreditar que existe algo além do que se oferece na vida terrena e que provoca um encontro com a própria essência do ser. De acordo com o autor, encontrar-se com Aslam significa ter uma experiência com o divino e descobrir-se vivo. Aslam é justo; aparece no momento em que é necessário, agindo nas pessoas como quem conhece exatamente o que elas precisam para entender a própria experiência da vida. Além disso, o Leão apresenta-se como figura que transcende até mesmo o tempo. Outro aspecto assinalado pelo autor consiste em que o leitor toma

conhecimento da própria história do Leão conforme contam-se as aventuras das demais personagens: seu modo de agir revela seu caráter. Aslam é o responsável por propiciar àqueles que chama uma experiência sobrenatural que os transforma profundamente, de maneira positiva.

Além de configurar-se como espaço para uma experiência com o divino, Nárnia também se mostra como lugar do sagrado. De acordo com Lopes (2009), Nárnia torna-se o espaço seguro para as quatro crianças enviadas a Londres durante a Segunda Guerra Mundial (Lúcia, Edmundo, Pedro e Susana) mas, para além disso, torna-se um lugar sagrado onde as crianças crescem conhecendo-se a si mesmas. Aslam representa o ser supremo que acolhe, ao lado de quem todos desejam estar e de quem as crianças sentem-se em paz. Nárnia é um espaço de realização e de transcendência – quem conhece o sagrado não quer se afastar dele: o mundo profano parece uma sombra, um sonho distante, como narrado diversas vezes nos livros.

Marques (2011) estuda outro aspecto das Crônicas, o fato de poderem ser lidas como um conto de fadas. A autora analisa o livro “O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa” como uma história de fadas considerando três elementos fundamentais: o narrador, a narrativa e o leitor. Segundo a autora, nas normas que regem o conto, o maravilhoso é normal, é esperado. Nos contos, adapta-se uma realidade de acordo com o desejo de mundo das pessoas, traço que seria o principal desse tipo de narrativa. O narrador do livro tem conhecimento de tudo e, por vezes, até do próprio leitor, aproximando-o ou distanciando-o do fato narrado. Um dos elementos que permite a leitura das Crônicas como uma história de fadas é a existência de um outro mundo – Nárnia. Embora a existência dessa terra seja questionada – cause estranheza (o que não ocorre nos contos de fadas dado que o extraordinário já é esperado), seres que não existem em nossa realidade têm existência real em Nárnia. Há também as noções de consolo, escape e reparação, próprias dos contos de fada, presentes nas Crônicas.

Greggersen (2006) analisa nas Crônicas aspectos que denotam a sabedoria das personagens femininas na obra. A autora relata alguns episódios da obra relacionados às figuras femininas humanas e animais que aparecem nos livros: Lúcia, Susana, Aravis, Polly, Jill e a Sra. Castor. Essas personagens são responsáveis por conduzir as outras nas diversas missões que Aslam lhes confere: elas mostram-se luz, expressão de sabedoria e de prudência. Lúcia, por exemplo, é a primeira que adentra Nárnia (no primeiro livro publicado da série); é a escolhida pelo Leão para ter o contato inicial com a terra desconhecida e guiar seus irmãos até lá. A autora lembra que a figura feminina, desde mitos mais antigos, relaciona-se à sabedoria, à capacidade de decidir e de julgar com justiça, como no caso da deusa grega

Atenas, filha de Zeus. Em suma, a busca pela sabedoria, pela verdade marca a trajetória do ser humano – e esse seria um dos aspectos tratados na obra: seres errantes que buscam seu caminho entre idas e vindas de Nárnia.

Ademais de aspectos relacionados ao cristianismo, à mitologia e à sabedoria, outra discussão é trazida por Galuppo e Pereira do Lago (2009), a questão da representação do direito e da moral em “As Crônicas de Nárnia: O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa”. De acordo com os autores, diversas obras literárias se valem de seu enredo para ensinar noções de moral e direito, ambas ligadas à conduta humana; a primeira relacionada a certos grupos e suas ideologias e a segunda fundamentada no princípio de garantir direitos e deveres ao cidadão visando à manutenção de uma vida justa em sociedade. A noção de justiça mostra-se basilar no livro, dado que rege o acontecimento mais relevante da trama: o sacrifício de Aslam. Edmundo, irmão de Lúcia, trai os irmãos ao aliar-se à Feiticeira Branca. De acordo com as leis de Nárnia, mundo que tem existência própria considerando-se as Crônicas como uma história de fantasia, Jadis, a feiticeira, tinha direito ao sangue de todo aquele que cometesse um ato de traição em Nárnia. A Feiticeira menciona, inclusive, uma pedra que conteria gravada a lei, de conhecimento de todos os habitantes daquela terra. O senhor de Nárnia, Aslam, protegendo o garoto, negocia com Jadis seu sacrifício em troca da liberdade de Edmundo. Faz-se o acordo, e Aslam é morto de maneira humilhante. O ponto crucial é que se mantém o poder da lei. Caso a ordem não fosse cumprida, a sociedade perderia seus princípios de direitos e deveres e, na terra em questão, causaria a destruição do lugar por meio de água e de fogo. Aslam, entretanto, ressuscita no dia seguinte, devido à outra lei que rege o lugar. De acordo com esse princípio, se um inocente se doasse em troca de um traidor, não estaria sujeito à morte. Como Jadis desconhecia esse preceito, acreditou ter alcançado seu objetivo de derrotar Aslam. Sua falta de conhecimento levou-a a fazer um acordo que não lhe trouxe, de fato, benefícios.

Todos os trabalhos citados se debruçam sobre determinados aspectos de “As Crônicas de Nárnia”. Nesse sentido, como forma de aportar um novo olhar acerca da obra selecionada e, mais especificamente, a respeito do feminino, propomos a realização desta pesquisa.

A organização desta dissertação de mestrado materializa-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresentamos a fundamentação teórica de nosso trabalho. Expomos algumas considerações sobre Tradução, tradução de Literatura, Linguística de Corpus e a relação entre corpus, Literatura e Tradução. No segundo capítulo, descrevemos os passos metodológicos deste estudo. No terceiro, procedemos à análise dos dados selecionados, dividida em duas partes: em um primeiro momento, realizamos uma análise referente à



variação lexical no TP e nos TCs; posteriormente, analisamos três palavras-chave, as quais se relacionam ao feminino na narrativa. No quarto capítulo, expomos as principais conclusões a que chegamos a partir da análise dos dados. Por fim, apresentamos as referências bibliográficas que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Passamos, então, ao primeiro capítulo desta dissertação, o qual apresenta o arcabouço teórico que fundamenta nosso estudo.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, abordamos algumas conceituações a respeito da Tradução e da Linguística de Corpus. Na subseção 1.1, tratamos dos aspectos gerais relacionados à Tradução, a partir dos estudos de Arrojo (2002, 2003), Bellos (2011), Lefevere (1992) e Paz (1971). Nas subseções 1.1.1 e 1.1.2, apresentamos algumas reflexões acerca da tradução de Literatura e da tradução de Literatura Infantojuvenil, fundamentando-nos nos trabalhos de Coelho (2001), Lambert (2011) e Lefevere (2007). Na subseção 1.2, abordamos conceitos referentes à Linguística de Corpus, a partir dos pressupostos teóricos de Berber Sardinha (2000, 2004). Por fim, em 1.3, tratamos da relação entre corpus, Literatura e Tradução, de acordo com os estudos de Baker (1993, 1995, 1996).

Procedemos, em seguida, à apresentação dos conceitos que fazem referência à Tradução.

### 1.1 A Tradução

Pensar sobre o processo de Tradução implica olhar para os textos que são produtos desta prática como quem analisa uma descoberta. Sem lamentar algo que se tenha “perdido”, o leitor é convidado a apreciar as novas palavras às quais têm acesso por meio do trabalho do tradutor, considerando-as, como Neruda o faz, algo valiosíssimo:

[...]. Mas, dos bárbaros, caíam de suas botas, dos elmos, das ferraduras, como pedrinhas, as palavras luminosas que ficaram aqui resplandecentes... o idioma. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram para si o ouro e nos deixaram o ouro... Levaram tudo para si e nos deixaram tudo... Deixaram-nos as palavras.<sup>2</sup> (NERUDA, 1984, p. 24. Tradução nossa.).

Neruda fala sobre a preciosidade que os colonizadores deixaram nas terras que exploraram: o idioma. A língua, por permitir ao homem expressar-se, é comparada ao ouro pelo poeta, àquilo que tem maior valor. O poeta termina o texto refletindo que os “bárbaros” levaram tudo o que havia em sua terra, mas que também deixaram tudo porque as palavras permaneceram ali.

---

<sup>2</sup> [...]. Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras (NERUDA, 1984, p. 24).

Refletindo, em um primeiro momento, sobre a palavra, podemos observar que é por meio dela que o homem organiza sua vida. E, para além desse fato, o homem utiliza a palavra para criar. E para recriar. Nesse contexto de criação e recriação, propomos neste capítulo algumas reflexões acerca da tradução de textos e da figura do tradutor, as quais embasam nossa pesquisa.

Uma tradução é sempre uma recriação. O texto recriado resulta de um processo que envolve pelo menos dois textos, duas línguas diferentes, duas culturas e um tradutor/leitor. Todos esses elementos estão inseridos em um momento histórico e político de determinada sociedade. Assim, para compreender a atividade tradutória, é preciso considerar concepções de texto, de cultura, de história e política, bem como a formação do tradutor.

O primeiro aspecto que podemos pensar é a noção de originalidade de um texto. Um texto não pode ser entendido como completamente original, como proprietário de uma verdade até então desconhecida, porque a própria linguagem a que temos acesso já se configura como uma tradução:

Todo texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é totalmente original porque a própria linguagem, em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal; depois, porque cada frase e cada signo é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, é possível inverter essa reflexão sem que se perca sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, constituindo-se, assim, um texto único.<sup>3</sup> (PAZ, 1971, p. 9. Tradução nossa).

Como destaca Paz (1971), um texto pode ser considerado original no aspecto de que se trata de uma criação única, que difere das demais criações, mas não no sentido de que é a fonte primária de determinado assunto. O autor reflete ainda sobre outra ideia importante: a de que todo texto, ao mesmo tempo em que é singular, também representa uma tradução, considerando desde aspectos cognitivos que envolvem a escrita até o ponto em que as palavras são escritas. Assim, podemos considerar a tradução um novo texto, que não se subordina a outro, mas o recria. Portanto, esse novo texto deve ser analisado levando-se em consideração esse fato.

---

<sup>3</sup> *Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único* (PAZ, 1971, p. 9).

Essa reflexão mostra-se importante para pensarmos esse novo produto, o texto de chegada (TC), enquanto um lugar de comunicação e de interação. Como espaço de manifestações linguísticas, culturais e ideológicas, não se trata de um produto subalterno em determinada cultura – pensamento ainda arraigado em muitas sociedades. Tampouco é possível considerar uma tradução como inferior em relação aos textos escritos na língua de partida (LP) porque o ser humano está rodeado de traduções, as quais fazem parte de seu cotidiano, mesmo que não as perceba. Neste trabalho, pensamos o texto traduzido a partir de suas especificidades, interessando-nos analisar como os processos de criação ocorrem nos TCs.

As implicações de conceber um texto como “original” voltam-se para questões como proteção e fidelidade. Quando se entende a tradução como um texto inferior, estimula-se a leitura do texto de partida (TP) por acreditar-se que ele contém um sentido a ser decifrado. Ler o TC não permitiria ao leitor, portanto, chegar aos mesmos resultados que ele alcançaria com a leitura do TP (BELLOS, 2011, p. 43). O que esse tipo de postura deixa entrever é o fato de que a tradução presta um serviço necessário, mas que não seria eficaz como o texto do qual parte, o qual deveria ser protegido, respeitado e exaltado.

A “fidelidade” ao TP é outro ponto importante ao se considerar uma tradução. Arrojo (2002) defende o ato de traduzir como uma atividade produtora de significados, posto que não é possível proteger o “original” de modificações. A autora apresenta concepções de tradução que, no passado, pregavam que o tradutor devia ser fiel ao TP, tanto no plano da forma como no do conteúdo. Segundo Arrojo (2002), considerar, como Catford (1980), a tradução como substituição do material linguístico do TP para o material linguístico do TC implica pensar que todas as línguas oferecem léxico suficiente para “dizer a mesma coisa”. A tradução funcionaria, portanto, como um processo de troca.

Outro aspecto frisado pela autora é o de que os sentidos que aparecem no TP são interpretados por meio da leitura do tradutor. Assim, a visão de tradução apresentada por Nida (1975) não abrange as complexidades desse processo. O teórico compara as palavras de uma sentença aos vagões de carga de um trem. Trata-se de um trajeto em que a mensagem do TP precisa chegar à LC, não importando a disposição das palavras e das orações, mas que o conteúdo seja transportado. De acordo com Arrojo (2002), esse tipo de “fidelidade” ao TP implica considerar que as palavras carregam significados unívocos, que apresentam apenas uma acepção de sentido. Ao tradutor, cabe a tarefa de “decifrar” o TP, fazendo com que sua mensagem transpareça no TC, de modo “fiel” à proposta do “original”. Essas concepções mostradas pela autora têm em comum o fato de privilegiarem o TP, desconsiderando os

elementos que citamos anteriormente como atuantes no processo de tradução: os textos envolvidos, as línguas e culturas desses textos, os contextos históricos, sociais e políticos e a própria figura do tradutor.

Da mesma forma que os textos são produzidos em um determinado tempo e espaço, também os tradutores, ao realizarem uma tradução, estão inseridos em um contexto, o qual influencia seu modo de traduzir. Mostra-se importante, então, considerar alguns aspectos em relação a este profissional. Segundo Arrojo (2003),

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão "neutra" e desinteressada ou um resgate comprovadamente "correto" ou "incorreto" dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (ARROJO, 2003, p. 68).

Como salienta a autora, o tradutor de um texto é um sujeito interpretante, que, ao entrar em contato com o TP, realiza uma leitura deste. A partir desta leitura é que realizará seu trabalho, representando na tradução sua própria interpretação desse mesmo autor e de seu universo. Esta interpretação, longe de configurar-se uma “violação” do TP, mostra-se inerente ao processo de tradução, posto que nossas línguas naturais estão imersas em contextos histórico-culturais diferentes e as palavras não carregam significados fixos e unívocos. Podemos pensar, então, que, quanto mais conhecimentos o tradutor/leitor tiver a respeito das culturas e das línguas envolvidas no processo de tradução, sobre o autor e sobre a obra que pretende traduzir, mais próxima sua tradução poderá estar do público leitor da obra traduzida. Isto porque poderá ler o TP levando em consideração suas condições de produção e também os propósitos a que serve. De acordo com Lefevere (1992), todos esses fatores contribuem para as decisões que o tradutor toma ao traduzir. Portanto, não é possível isolá-lo e a seu trabalho, como se fossem independentes e descontextualizados.

Na seção seguinte, abordaremos aspectos concernentes à tradução de obras literárias para que possamos compreender algumas especificidades desse processo.

### **1.1.1 A tradução de Literatura**

Todas as traduções são regidas por princípios, que, como refletimos anteriormente, abarcam não somente processos linguísticos, mas questões do entorno social e cultural.

Também a tradução de literatura pode ser analisada levando em consideração essa reflexão. Lambert (2011) argumenta que não cabe pensar a tradução unicamente no espaço da língua ou da literatura, uma vez que essa atividade não passa apenas por esses meios. Trata-se de uma atividade cultural, política, social, histórica, religiosa. Esses aspectos constituem também as fronteiras que muitas vezes as traduções enfrentam para serem aceitas em determinada sociedade.

Lefevere (2007) mostra que a tradução de literatura está condicionada a diversos fatores. O autor apresenta o condicionamento do tradutor ao sistema de mecenato e à poética no que tange à tradução de obras literárias. O primeiro representa o poder que controla aquilo que será publicado, agindo na escolha da forma e do conteúdo que irá circular em determinada cultura por meio dos textos. Fica claro, portanto, que existe uma rede de interesses que marcam a aceitação da publicação de obras traduzidas. Esses interesses podem ser políticos, econômicos ou ideológicos.

Em relação à poética, o tradutor precisa estar atento aos recursos literários utilizados, aos gêneros que circulam na LC, aos temas que são trabalhados bem como à função que a literatura desempenha no sistema social da cultura da LC (LEFEVERE, 2007, p. 51). Essa poética é que determina quais obras de literatura são aceitáveis. Segundo o autor, a tradução é responsável por modificações nos sistemas poéticos. O controle em relação ao que entra, então, em uma cultura, passa também por essa noção de que pode haver uma “contaminação” da cultura local. As influências estrangeiras podem ser perigosas à medida que trazem ideologias diferentes daquela da cultura de chegada. Logo, o mecenato pode atuar na tentativa de proteger os diversos sistemas que regem uma sociedade, e impedir a publicação e a circulação de obras.

Conhecidos os fatores que favorecem ou restringem as publicações de traduções literárias, podemos refletir também sobre o modo como trabalham os tradutores desse tipo de literatura inseridos em determinada poética. Conforme explica Lefevere (2007), tanto escritores como tradutores utilizam diferentes estratégias para provocar determinados efeitos de sentido no leitor. Por ser, então, antes de tudo, um leitor, o tradutor interpreta o TP, que despertará nele uma gama de significações; são esses sentidos que ele representará no TC.

É interessante observar que ao utilizar estratégias para produzir no TC os efeitos de sentido provocados pelo TP o tradutor pode, de certa forma, driblar certos conceitos e restrições impostos pela poética de sua sociedade, mas ele não tem como sanar as diferenças existentes entre a língua do TP e a língua para a qual traduz (LEFEVERE, 2007). Assim, algumas estratégias sempre revelarão as diferenças entre os textos, pois o tradutor pode optar

por trabalhar aspectos formais em que o TP foi escrito, especialmente no caso de poemas; pode optar por privilegiar relações semânticas, entre outros. O fato é que essas diferenças não devem ser utilizadas como uma arma contra o tradutor e seu trabalho, pois retratam uma forma de reescrita em relação a qual ele precisou tomar uma decisão.

Observadas as complexidades do processo tradutório, Lefevere (2007) aponta um caminho para que se possam discutir as questões de tradução. Abandonando o conceito de prescrição imposto pelas poéticas, todas as restrições e tudo aquilo que o tradutor “precisa” fazer para que seu texto alcance o mesmo objetivo que o TP, é possível pensar o TC no âmbito dos estudos literários, de acordo com os processos que normalmente seguem, com as características que são frequentes em TCs. A essas características ele chama estratégias, e o estudo analítico delas permite entender, de fato, o que ocorre em uma tradução.

### **1.1.2 A tradução de Literatura Infantojuvenil**

A tradução de literatura infantojuvenil, por sua vez, mostra-se um pouco mais complexa que a tradução de literatura de forma geral. Esse tipo de reescrita ocupou, durante anos, uma posição de inferioridade em relação à tradução de outros tipos de texto, visto que a própria produção de literatura infantojuvenil esteve marginalizada nas sociedades.

Mesmo a definição do que seria uma literatura para crianças e jovens mostra-se não resolvida. Encontram-se nesta categoria os tipos de texto que se escrevem para o público-alvo crianças e jovens – entretanto, quem escreve são adultos. Os temas tratados nesses livros cumprem duas funções, a de entreter a criança e a de atuar em seu processo formativo. Coelho (1991) aponta como razão para que este fosse considerado um tipo de literatura inferior o fato de associar-se literatura infantil a livros repletos de imagens, rimas, cujo valor literário era sobrepujado pela distração e pela moral que poderiam fornecer.

Também O’Connell (2006, p. 17 e 18) considera literatura infantil aquela produzida para o público jovem, tomando este como o público-alvo, o que não significa que efetivamente este grupo leia esta literatura nem que ela esteja restrita somente a ele. A autora elenca alguns aspectos para reflexão sobre esse gênero. Primeiramente, o fato de que se escreve este tipo de texto visando a dois públicos: as crianças e adolescentes e os responsáveis por fazer com que efetivamente essa literatura possa circular em sociedade: pais, críticos, editores. O primeiro deles deve ser atraído pelas histórias, pelos temas, pela forma de escrita. O último mostra-se importante devido ao fato de decidir aquilo que será publicado e terá permissão para que as crianças leiam.

O segundo aspecto que a autora cita em relação às especificidades da literatura infantojuvenil são os dois tipos de leitura que se podem fazer desse tipo de texto. Uma delas está no âmbito mais denotativo, geralmente realizada por crianças, em que se toma todo o universo da narrativa de modo criativo. A criança entra no universo maravilhoso narrado e toma de modo literal o que lê, sem realizar interpretações. O outro modo de se ler essa narrativa refere-se à leitura interpretativa normalmente realizada por adultos ao terem acesso a essa literatura. Este leitor presta atenção aos símbolos, às metáforas, tomando muitas vezes o universo maravilhoso apresentado como uma alegoria.

Ademais dessas características, destacam-se duas funções normalmente atribuídas à literatura infantojuvenil: propiciar experiência literária e educar. Àquela incluem-se questões de criação, recriação, entretenimento da criança. Esta refere-se às questões de socialização que esses livros ensinam: ao modo de aprender a respeitar as pessoas com quem se convive em sociedade e, especialmente, ao ensino de princípios. Por meio de situações que acontecem com as personagens principais das histórias, as crianças observam que, se tomarem determinada atitude, algo ruim acontecerá com elas, tal como ocorreu com a personagem do livro. Isso acontece por meio dos contos de fada, das fábulas, entre outros gêneros textuais que sempre apresentam uma moral.

No próximo tópico, apresentamos algumas considerações sobre a Linguística de Corpus, o conceito de *corpus*, o tipo de *corpora* utilizado neste estudo, os Estudos da Tradução Baseados em Corpus e os aspectos concernentes à tradução do texto literário.

## 1.2 A Linguística de Corpus

Nesta seção, tratamos de alguns conceitos referentes ao estatuto da Linguística de Corpus enquanto disciplina dedicada ao estudo da linguagem. Podemos dizer que os *corpora* já existiam antes da revolução tecnológica propiciada pelo computador, uma vez que desde a antiguidade há relatos de elaboração de conjunto de textos para estudos; Alexandre, o Grande, por exemplo, criou o corpus Helenístico e, nas Idades Antiga e Média, produziram-se corpus com citações bíblicas. Uma das primeiras pessoas a utilizar corpus para estudo da língua foi o educador Thorndike, no século XX, que construiu um corpus com mais de 18 milhões de palavras, coletando, organizando e analisando os dados manualmente. Cabe dizer que grande parte das primeiras pesquisas com *corpora* voltavam-se para o ensino de línguas (BERBER SARDINHA, 2004).



Nos anos de 1950, no entanto, a disciplina começa a perder espaço para as teorias racionalistas da linguagem. Em oposição à Linguística de Corpus, que trabalha com a linguagem enquanto sistema de probabilidades, por meio de um método empírico – priorizando dados decorrentes da observação da linguagem –, surge a Linguística Gerativa, que trata a linguagem como um sistema de possibilidades, por meio de um método introspectivo. Além da nova teoria, o fato de os *corpora* linguísticos serem compilados, armazenados e observados de modo manual, exigindo o envolvimento de um grande número de pessoas na atividade, faz com que as pesquisas com corpus sejam vistas com desconfiança. Esse quadro muda mais tarde, em 1964, quando a disciplina ganha novo impulso com o lançamento do primeiro corpus linguístico eletrônico, o *Brown University Standard corpus of Present-day American English*, contendo um milhão de palavras – uma grande quantidade de vocábulos, levando em consideração o fato de que os dados foram transferidos para o computador por meio de cartões perfurados.

Podemos dizer que houve um amadurecimento da disciplina por conta do advento do computador. Com o uso dos PCs e o desenvolvimento de programas específicos para o armazenamento e extração de dados de *corpora*, vários estudos puderam ser efetuados em grandes quantidades de textos; além disso, as ferramentas eletrônicas foram importantes para conferir maior confiabilidade às pesquisas, antes vistas como altamente susceptíveis a erros.

Como mencionado anteriormente, com o instrumental disponibilizado pela Linguística de Corpus, os dados linguísticos passaram a ser observados por meio de diferentes vieses. Berber Sardinha, então, define a Linguística de Corpus unindo a finalidade da disciplina de estudar a linguagem por um método empírico ao fato de os *corpora* serem manipulados por ferramentas eletrônicas:

A Linguística de Corpus ocupa-se da coleta e da exploração de corpora, ou conjunto de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por meio de computador. (BERBER SARDINHA, 2000, p. 3).

Atualmente, a partir das pesquisas com *corpora*, organizam-se materiais didáticos, programas que empregam o reconhecimento de voz, e também dicionários, já que os *corpora* são representativos da língua em uso e possibilitam trabalhar com instâncias reais de cada idioma. Também disciplinas voltadas ao estudo da Tradução podem fazer uso de *corpora* em suas investigações, como veremos mais adiante.

### 1. 2. 1 Conceituação de corpus

Inicialmente, o conceito de corpus fazia referência a um conjunto de dados linguísticos escritos, coletados com a intenção de estudo da linguagem, sendo utilizados também para o ensino de línguas. Atualmente, o conceito passou a incorporar novos aspectos, como o fato de os dados serem coletados e analisados por meio de ferramentas eletrônicas, como o programa de computador *WordSmith Tools* (WST) (empregado nesta pesquisa), o que permite maior controle em relação ao armazenamento e posterior observação dos dados.

Uma definição de corpus considerada abrangente por Berber Sardinha é a de Sánchez (apud Berber Sardinha, 2004, p.18):

um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise. (SÁNCHEZ, 1995, p. 8-9).

Segundo Berber Sardinha (2004), há seis características importantes para que um conjunto de dados linguísticos seja classificado como um corpus adequado para análise:

- A origem: os dados devem ser autênticos;
- O propósito: o corpus deve ter a finalidade de ser um objeto de estudo linguístico;
- A composição: o conteúdo do corpus deve ser criteriosamente escolhido;
- A formatação: os dados do corpus devem ser legíveis por computador;
- A representatividade: o corpus deve ser representativo de uma língua ou variedade;
- A extensão: o corpus deve ser vasto para ser representativo.

Com relação aos tipos de *corpora* utilizados nos Estudos da Tradução baseados em corpus, Baker (1995, p. 230) cita três tipos principais de corpus que podem ser utilizados em pesquisas na área de Tradução:

- corpus paralelo: composto de textos originais (TOs) em uma determinada língua (língua de origem) e suas respectivas traduções em outra língua (língua de tradução). De acordo com Camargo (2007, p.18), o corpus paralelo seria o mais indicado para investigações com textos literários, pois com seu uso é possível observar traduções de

um mesmo texto em línguas diferentes, características que tradutores apresentam, além da pesquisa de traduções já consagradas de determinados itens lexicais ou estruturas sintáticas;

- corpus multilíngue: consiste em um conjunto de dois ou mais *corpora* monolíngues, sendo cada corpus em uma língua diferente; e
- corpus comparável: consiste em dois conjuntos de textos em uma mesma língua: um composto de TOs e outro de TTs para a língua em questão.

No caso de nosso estudo, compilamos um corpus paralelo, composto de um TP em língua inglesa e suas respectivas traduções para as línguas portuguesa e espanhola, que nos permitiu contrastar algumas características dos TCs em relação ao TP, observando traços específicos.

## 1.2 Corpus, Literatura e Tradução

Estudiosos da Tradução passaram a fazer uso de corpus computadorizado em seus trabalhos a partir da década de noventa. O uso de *corpora* eletrônicos permite ao tradutor observações mais criteriosas dos TPs e TCs, da linguagem empregada e do uso do léxico.

O acesso a grandes *corpora* oferece, na verdade, uma oportunidade de analisar traduções tendo como subsídios referenciais os dados e informações advindos de corpus; assim, pode observar uma diversidade de TCs, contando com a oportunidade de acessar exemplos autênticos de dados. Na atualidade, o computador não gera traduções satisfatórias de um texto literário ou poético, pois a tradução não é apenas um processo de emprego de sinônimos de uma língua para outra. No entanto, a máquina tornou-se fundamental para os Estudos da Tradução, pois é um método eficiente e confiável para coletar dados, além de fazê-lo com rapidez, o que não ocorria antigamente com a coleta e armazenamento manual de *corpora*.

Para ter acesso aos *corpora* eletrônicos, um dos programas mais utilizados é o WST, criado por Mike Scott, que auxilia na descrição da linguagem da tradução a partir de um ou mais *corpora* de textos em formato eletrônico. Dentre as várias ferramentas que o programa disponibiliza, destacamos três, a *WordList*, a *KeyWords*, e a *Concord*, utilizadas em nosso estudo.

Na primeira das ferramentas, a *WordList*, são extraídas listas de palavras individuais por ordem de frequência, listas de palavras individuais por ordem alfabética e listas de estatísticas. As listas de estatísticas são extraídas com base na razão forma/item

(FI: *type/token ratio*) e na razão forma/item padronizada (FI: *standardised type/token ratio*), na qual cada forma é contada como um vocábulo, mesmo que ele ocorra diversas vezes, e os itens constam de uma lista de frequência com valores numéricos.

A razão FI resulta da divisão do número de formas do corpus pelo valor obtido da divisão do número de itens por cem, criando uma lista de estatísticas. Quanto mais alto for o valor da porcentagem obtido pela divisão, maior a diversidade lexical que o texto possui. Quando, pelo contrário, o valor da porcentagem é baixo, pode ser um indicativo de que há muitas repetições, por exemplo, apontando para um léxico menos variado em determinado corpus.

A diferença entre a razão FI padronizada e a lista de estatísticas simples é que a primeira apresenta os cálculos em intervalos regulares, ou seja, com partes do texto, em vez de realizar cálculos com todas as palavras de uma vez. É mais empregada para comparar textos de tamanhos diferentes, já que a outra lista é sensível à extensão do texto e o caracteriza como mais rico em léxico, por exemplo, se a porcentagem obtida for alta. No entanto, textos maiores tendem a ter mais repetições que textos menores, e a razão FI padronizada permite fazer o cálculo de razão levando em consideração o fato de os textos terem extensões diferentes. Após o cálculo a cada mil palavras do texto, é feita uma média aritmética com a soma deles, o que permite chegar à razão padronizada.

Outra ferramenta oferecida pelo programa é a *KeyWords*, uma seleção dos itens/vocábulos com maior relevância dentro do texto, não sendo esses, necessariamente, os vocábulos com maior índice de ocorrência. Para se compilar uma lista de palavras-chave, é preciso contrastar uma lista de palavras de um corpus, a *WordList*, com uma lista de palavras de um corpus de referência, ambas codificadas como listas de palavras por ordem de frequência. A comparação das duas listas é feita através de “uma prova estatística selecionada pelo usuário (qui-quadrado ou *log-likelihood*)” (BERBER SARDINHA, 2004, p. 97), e o resultado que se obtém dessa comparação é chamado de *keyness*, ou chavicidade. As palavras-chave são assim chamadas porque apresentam um índice de ocorrência significativa maior no corpus de estudo do que no corpus de referência, segundo a comparação estatística.

A terceira ferramenta utilizada em nosso estudo é a *Concord*, que gera concordâncias ou listagens das ocorrências de uma palavra específica, listas de colocados e listas de agrupamentos lexicais, apresentando o seu cotexto (texto ao redor da palavra de busca).

É por meio desse instrumental que Baker (1993) defende o uso de *corpora* de TPs e de TCs nos Estudos da Tradução, uma vez que o acesso aos conjuntos desses textos representa para os pesquisadores uma oportunidade de investigação e observação da natureza do TC

como tal. De acordo com a autora, textos traduzidos devem ser tratados como eventos comunicativos genuínos, e dessa forma, ser estudados com o mesmo valor atribuído a outros eventos linguísticos. Grandes conjuntos de corpus permitiriam observar o funcionamento do processo tradutório no sentido de perceber normas que o regem, restrições que são impostas a ele, e características próprias que TCs partilham, por exemplo. Além disso, e como ponto principal, o uso de *corpora* permite aproximar-se do processo de tradução a partir da observação (que pode ser feita por meio do uso de ferramentas eletrônicas específicas, como as oferecidas pelo WST), de modo a analisar de que forma esse processo é realizado.

De acordo com Baker (1996, p. 180-184), existem algumas características frequentes em TCs que não ocorrem em TPs, como a simplificação, explicitação e normalização. Na *simplificação*, a linguagem empregada na tradução tenderia a tornar-se mais simples e de mais fácil compreensão, também é comum encontrarmos mudança de pontuação e emprego de um vocabulário menos variado nos TCs. Alguns parágrafos nos TCs podem ser reorganizados e expressões linguísticas próprias da cultura dos TPs podem ser desconstruídas, por exemplo.

Com relação à *explicitação*, a linguagem empregada na tradução torna-se mais clara e explícita, e pode ser observada nos TCs a partir de uma maior extensão desses, do emprego exagerado de vocabulário e de conjunções coordenativas explicativas.

Por fim, a *normalização* (ou conservacionismo), verifica-se na tendência em utilizar na tradução características da língua materna, como clichês, por exemplo.

A continuação, no capítulo 2, passamos à metodologia de desenvolvimento de nosso estudo.

## 2 METODOLOGIA

Nesta seção, apresentamos os procedimentos metodológicos empregados no desenvolvimento desta pesquisa. Na primeira parte, descrevemos a forma de compilação do corpus e de extração dos dados. Em seguida, o procedimento de análise do material selecionado, por meio do arcabouço teórico-metodológico da Linguística de Corpus e dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus.

### 2.1 Compilação do corpus e extração dos dados

O primeiro passo para a realização deste estudo consistiu na seleção do livro para análise, *The Chronicles of Narnia: the Silver Chair*, e suas traduções para as línguas portuguesa (“As Crônicas de Nárnia: a cadeira de prata”) e espanhola (*Las Crónicas de Narnia: la silla de plata*). Selecionamos este volume, entre os sete que compõem a obra, devido ao fato de trazer como personagens centrais figuras femininas, uma vez que tencionamos estudar os vocábulos relacionados à representação destas nas respectivas traduções.

Em seguida, compilamos um corpus paralelo composto pelo TP em língua inglesa e pelos TCs em língua portuguesa e espanhola, conforme exposto na Tabela 1, a seguir:

**Tabela 1.** Quantidade de palavras no corpus de estudo.

<i>Corpus de estudo</i>		Tamanho (quantidade de palavras)
<i>The Chronicles of Narnia: the Silver Chair</i>	CN-Ing	51.996
“As Crônicas de Nárnia: a cadeira de prata”	CN-Port	41.318
<i>Las Crónicas de Narnia: la silla de plata</i>	CN-Esp	53.276

Fonte: elaborada pela autora com base nos dados gerados pelo WST.

Por meio da Tabela 1, é possível observar que o número de palavras que compõe os textos do corpus diferem significativamente. Em CN-port, por exemplo, a quantidade de vocábulos é menor, em relação ao TP; enquanto o texto em língua inglesa apresenta 51.996 vocábulos, o texto em língua portuguesa apresenta 41.318 – uma diferença de mais de 10.000 palavras. Já o texto em língua espanhola apresenta mais palavras que o TP: 53.276 – uma quantidade de 1.280 itens a mais.

Uma vez compilado o corpus, empregamos o software WST versão 6.0 e os utilitários *WordList*, *Keywords* e *Concord* como ferramenta de extração de dados do corpus e de análise, inserindo no programa os livros CN-Ing, CN-Port e CN-Esp no formato *txt*. (formato legível pelo programa), depois de convertê-los do formato em que estavam disponíveis na internet, *\*.pdf*. A figura, a seguir, ilustra a primeira tela desse programa computacional:

**Figura 1.** Tela inicial do WST.



Fonte: *software WST*.

No canto superior esquerdo, encontra-se o utilitário *Concord*, responsável pela extração, a partir de vocábulos pré-selecionados, da listagem de concordância. Esse utilitário possibilitou a observação das palavras-chave em cotexto e contexto. Na sequência, observa-se a *KeyWords*, por meio da qual foi gerada a lista de palavras de maior chavicidade em CN-Ing. O último utilitário, a *WordList*, foi utilizado para gerar três listas de palavras, para o TP e para os TCs, por ordem de frequência e por ordem alfabética. Além dessas listas, por meio dessa ferramenta também foi possível obter dados estatísticos a respeito da razão forma/item (*type/token ratio*) e da razão forma/item padronizada (*standardised type/token ratio*), cuja utilidade explicamos no subtópico 1.2.

Paralelamente ao corpus, criamos um arquivo texto (formato *\*.doc*) a partir dos livros, que se encontravam em formato digital (arquivos em *\*.pdf*), contendo o TP e os TCs alinhados

em colunas. Utilizamos este material a fim de fazer uma leitura comparativa dos textos e, posteriormente, para facilitar a análise dos vocábulos selecionados.

Nesta etapa de extração dos dados, utilizamos dois dos utilitários disponibilizados pelo software. Empregamos o primeiro deles, a *WordList*, para gerar três listas de palavras por ordem de frequência e por ordem alfabética para cada livro. Todas foram salvas no formato *\*lst.* (arquivo manipulado pelo programa) e também em formato *Microsoft Office Excel* (*\*.xls*). A partir dessas listagens, comparamos o número de ocorrências dos vocábulos nas respectivas traduções em relação ao TP.

Aplicamos a segunda ferramenta, a *Keywords*, para compilar uma lista de palavras-chave de CN-Ing para análise, a qual também foi salva nos formatos *\*lst.* e *\*.xls*. Essa lista resulta do contraste entre a *WordList* do texto em língua inglesa e a lista de palavras do *British National Corpus* (BNC).<sup>4</sup> Por meio do resultado gerado pela ferramenta, pudemos observar quais vocábulos apresentaram maior ou menor índice de chavicidade no TP. Nesse sentido, escolhemos para análise os de maior chavicidade relacionados às figuras femininas do TP e também de alto teor simbólico: *Jill*, *Witch* e *owl*.

## 2.2 Forma de escolha e análise dos vocábulos

No que concerne à análise dos vocábulos, selecionamos as palavras-chave de CN-Ing, excluindo desta listagem preposições, artigos, pronomes, advérbios e verbos que apresentaram chavicidade mais alta, além de nomes próprios de personagens cujo nível de simbolismo não se mostrava representativo. Analisamos, portanto, a partir da lista de palavras-chave, substantivos, próprios e comuns, de simbolismo relevante na história, a saber: *Jill*, *Witch* e *owl*. Tais palavras estão entre as 30 de maior chavicidade e representam personagens importantes para o desenvolvimento do texto em análise.

Escolhidos os vocábulos, utilizamos uma terceira ferramenta do WST, a *Concord*, que nos permitiu localizar os trechos que continham as palavras-chave selecionadas e observá-las com seu cotexto. Procedemos, então, à escolha dos excertos para análise. Para a primeira palavra-chave, *Jill*, selecionamos dez trechos. Para a segunda palavra-chave, *Witch*, oito trechos. Para a terceira palavra-chave, *owl*, três trechos. Os excertos foram selecionados levando-se em consideração o fato de apresentarem cenas que ocorrem durante toda a narrativa, de forma que podemos observar a representação das personagens no início, no meio

---

<sup>4</sup> O BNC é um corpus composto por 100 milhões de palavras representativas do inglês britânico falado e escrito. Foi criado pela *Oxford University press* no final dos anos 80.



e no final da trama. Além disso, também consideramos como critério de escolha as passagens que pudessem conter mais aspectos para observação, a partir de uma perspectiva qualitativa.

A fim de contrastar os textos, os trechos foram dispostos obedecendo a sequência: texto em língua inglesa, texto em língua portuguesa e texto em língua espanhola. Nossa análise consistiu, então, do estudo das palavras-chave e dos colocados (palavras que circundam o vocábulo pesquisado), de modo que todo o contexto em que o vocábulo escolhido ocorreu mostrou-se importante para refletirmos sobre as relações de sentido ali estabelecidas. Nessa etapa da pesquisa, também fizemos uso do arquivo em formato \*.doc citado anteriormente, o qual possibilitou uma leitura simultânea dos textos, auxiliando-nos a observar os processos linguísticos que ocorreram no TP e nos TCs.

Cabe salientar que, no momento da análise, fizemos uma contextualização dos vocábulos. Por meio da recuperação de ditados populares, de expressões idiomáticas, de narrativas populares e literárias e do uso de dicionários de símbolos, investigamos aspectos simbólicos das palavras-chave escolhidas, verificando as relações de sentido que apresentam nas culturas do TP e dos TCs. Esta etapa mostrou-se relevante no sentido de podermos refletir sobre a carga semântica dos vocábulos selecionados na língua do TP, inglês, atentando-nos para os possíveis efeitos de sentido nas traduções em cada uma das línguas dos TCs, português e espanhol. No quadro a seguir, apresentamos o material de apoio utilizado na análise:

**Quadro 2.** Material de apoio para análise.

<b>Dicionários de símbolos</b>
CHEVALIER, J. et al. <b>Dicionário de símbolos</b> . Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
CIRLOT, J-E. <b>Dicionário de símbolos</b> . Trad. Rubens Eduardo Ferreira Dias. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2007.
<b>Dicionários de língua</b>
CALDAS AULETE. <b>Dicionário da Língua Portuguesa</b> . Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007.
COLLINS COBUILD <b>Advanced learner's English dictionary</b> . 4. ed. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2006.
DRAE. <b>Diccionario de la Real Academia Española</b> . 22. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
MOLINER, M. <b>Diccionario de uso del español</b> . 2. ed. Madrid: Gredos, 1998.
OXFORD <b>Advanced Learner's Dictionary</b> . Oxford: Oxford University Press, 2004.
WALTER, E. <b>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</b> . 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2005.
<b>Livro</b>
JUNG, C. G. <b>O homem e seus símbolos</b> . Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

Fonte: elaborado pela autora.

Por fim, ademais de analisar as palavras-chave de CN-Ing nos livros em estudo, utilizamos os dados fornecidos pela *WordList* como objeto de investigação. A ferramenta gerou listas de estatísticas para cada um dos textos do corpus por meio da razão forma/item e da razão forma/item padronizada. Assim, foi possível realizar uma análise dos TCs com base na variação lexical destes em relação ao TP.

Com base nos procedimentos metodológicos apresentados, passamos, no capítulo 3, à exposição e à análise dos dados levantados.

### 3 ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo, apresentamos primeiramente, no subitem 3.1, os dados estatísticos referentes ao léxico mais frequente em CN-Ing, CN-Port e CN-Esp e às palavras-chave do texto em língua inglesa. Em seguida, em 3.2, expomos estatísticas a respeito da variação lexical no TP e nos TCs com base na razão forma/item. Em 3.3, procedemos à análise do léxico selecionado a partir dos dados fornecidos pelo WST. Por fim, em 3.4, observamos outros aspectos relacionados à tradução dos TCs.

É importante ressaltar que apesar da abordagem quantitativa, por meio do tratamento do léxico a partir do instrumental da Linguística de Corpus, observar o simbolismo de um conjunto vocabular não é tarefa fácil. Jung (2016 [1964], p. 113) afirma que “para o espírito científico, fenômenos como o simbolismo são um verdadeiro aborrecimento por não poderem formular-se de maneira precisa para o intelecto e a lógica.” O autor ainda se aprofunda nessa problemática de delimitação e menciona que muitas construções simbólicas apresentam-se sem probabilidade de negação ou de confirmação. Nesse sentido, entendemos que se mostram como índices a serem ativados por meio da leitura em contexto. O autor citado ilustra tal questão referindo-se à “cruz”; acompanhada de um nome, data e em determinados lugares representa que alguém está morto. Por outro lado, o mesmo símbolo utilizado pelos cristãos abre-se para uma profusão de sentidos, ideias e emoções que foram construídos durante milênios. Sua fluidez constitutiva pode passar despercebida em caso de leituras mais objetivas (ou atreladas a um olhar mais cartesiano); no entanto, seus sentidos ativados são inesgotáveis em termos de implicações. Mesmo lançando, nesta pesquisa, foco nos aspectos linguísticos (léxico), optamos por estabelecer algumas leituras pautadas na simbologia, uma vez que a obra em tela é rica em redes significativas e simbólicas.

O símbolo mostra-se como imagem de algo que, embora cotidiano, remete-nos a um outro significado não convencional, “alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2016 [1964], p. 18). Como evocam conotações ocultas, inconscientes, os símbolos são importantes para representar crenças de um povo, auxiliando o ser humano, especialmente, em sua construção e busca de sentido. Isso se torna possível devido ao fato de conseguirem transmutar em algo concreto (acústica ou imagetivamente) uma série de significações e conceitos, que, de acordo com Jung (2016 [1964], p. 19), somos incapazes de compreender em sua totalidade. Tal noção é relevante neste estudo, pois uma das características do conjunto lexical em análise é o de designar símbolos.

Ademais deste aspecto, o léxico selecionado também se abre à interpretação enquanto arquétipo. De acordo com Jung (2016 [1964], p. 83), o arquétipo manifesta algo do inconsciente com o qual o ser humano precisa lidar e cuja representação sempre se repete e se perpetua nas sociedades, pois evoca, ainda que não se saiba sua origem, as mesmas sensações e significações, mesmo com o passar do tempo. Nos contos de fada, por exemplo, um dos arquétipos mais comuns é o da donzela. Utiliza-se esta figura para representar a inocência, a fragilidade, a criatura órfã que precisa ser salva de inúmeros perigos. Embora caracterizada de distintas formas nas histórias, o modelo de personagem tem o mesmo fundamento. Assim é que as diversas culturas são marcadas pela existência de arquétipos que auxiliam o ser humano a tentar entender e lidar com aquilo que não se mostra tão claro em sua consciência, mas que é essencial para seu desenvolvimento.

Desse modo, buscamos alinhar alguma delimitação de sentido aos três vocábulos de maior chavidade na obra e, também, verificar aspectos relacionados à tradução dos excertos que orbitam o léxico selecionado.

A seguir, em 3.1, apresentamos os dados estatísticos de nosso corpus dos quais extraímos os vocábulos para análise.

### **3.1 O léxico mais frequente nos *corpora* analisados: dados estatísticos**

A frequência, como mencionado anteriormente, constitui um dos critérios de análise da presente pesquisa. Por meio da lista de palavras geradas pelo WST, é possível saber quais vocábulos foram os mais recorrentes no texto, incluindo-se todas as classes de palavras, seguidos do número de vezes que aparecem. Assim, podemos observar e comparar o léxico mais frequente no TP e nos TCs. A ferramenta *Concord* possibilita o estudo das palavras em cotexto. O utilitário *KeyWords* permite que observemos as palavras em uma lista de acordo com sua relevância no corpus em estudo. Desse modo, escolhemos as que se apresentaram com maior chavidade para desenvolver nossa análise.

A Tabela 2, a seguir, apresenta os 20 primeiros vocábulos mais frequentes nas obras estudadas, sem eliminação dos dados espúrios.

**Tabela 2.** Vocábulos mais frequentes em CN-Ing.

<b>Vocábulos</b>	<b>Frequência</b>	<b>Vocábulos</b>	<b>Frequência</b>
(1) <i>The</i>	2821,00	(11) <i>Said</i>	624,00
(2) <i>And</i>	1973,00	(12) <i>They</i>	571,00
(3) <i>A</i>	1252,00	(13) <i>I</i>	556,00
(4) <i>Of</i>	1108,00	(14) <i>She</i>	531,00
(5) <i>To</i>	1047,00	(15) <i>On</i>	438,00
(6) <i>It</i>	799,00	(16) <i>Had</i>	433,00
(7) <i>Was</i>	729,00	(17) <i>But</i>	408,00
(8) <i>That</i>	717,00	(18) <i>As</i>	404,00
(9) <i>In</i>	660,00	(19) <i>Jill</i>	380,00
(10) <i>You</i>	633,00	(20) <i>All</i>	373,00

Fonte: elaborada pela autora com base nos dados gerados pelo WST.

A partir da Tabela 2, podemos perceber que entre as palavras mais frequentes do corpus encontram-se artigos, conjunções, preposições, pronomes, verbos e advérbios. Fica claro, portanto, que o léxico mais recorrente refere-se aos elementos de construção e coesão textual. Apenas um substantivo figura como vocábulo de grande frequência, aquele que designa a protagonista da narrativa, *Jill*. Esse é um dado importante, pois já indicia a relevância dessa personagem na história.

Em seguida, na Tabela 3, apresentamos os 10 vocábulos de maior chavidade no corpus em língua inglesa, com o léxico de conteúdo.

**Tabela 3.** Lista de palavras-chave em CN-Ing.

<b>Palavra-chave</b>	<b>Frequência</b>	<b>Chavidade</b>
(1) <i>Jill</i>	380	4.387,6
(2) <i>Puddlelum</i>	181	2.751,61
(3) <i>Scrubb</i>	174	2.623,29
(4) <i>Said</i>	624	1.262,25
(5) <i>Eustace</i>	91	1.171,41
(6) <i>Aslan</i>	70	962,82
(7) <i>Narnia</i>	62	851,31
(8) <i>Prince</i>	117	649,76
(9) <i>Wiggle</i>	47	580,06
(10) <i>She</i>	531	520,09

Fonte: elaborada pela autora com base nos dados gerados pelo WST.

Por meio da Tabela 3, observamos que a primeira palavra-chave da lista, *Jill*, apresenta frequência 380 e chavidade 4.387,6. Conforme mencionamos em relação à Tabela 2, o vocábulo já aparece entre os mais frequentes, e o fato de ser a palavra de maior chavidade atesta sua relevância na narrativa. Trata-se da heroína da história, aquela escolhida por Aslam para libertar o príncipe Rilian de um encantamento lançado pela Feiticeira Verde. A criança aparece também no último livro da série, “As Crônicas de Nárnia: a última batalha”.

*Puddleglum*, segunda palavra-chave, de frequência 181 e chavidade 2751,61, é o nome de um ser da espécie dos paulamas – criatura meio homem, meio animal que aparece apenas no livro em análise para ajudar Jill e Eustáquio em sua missão.

*Scrubb*, terceira palavra-chave da lista, apresenta frequência 174 e chavidade 2.623,29. Trata-se do sobrenome de Eustáquio, o companheiro de Jill nas aventuras em Nárnia. Scrubb conhece Nárnia antes de Jill, como narrado em “As Crônicas de Nárnia: a viagem do peregrino da alvorada”, e também participa do último livro da série, “A última batalha”. A designação de seu nome pelo narrador por vezes é feita pelo primeiro nome, por vezes pelo segundo, a depender do fato narrado.

A quarta palavra-chave, *said*, é a de maior frequência na lista, 624, mas não a de maior chavidade, 1.262,25. Trata-se de um dos verbos mais recorrentes no texto, não somente por ser um verbo dicendi, mas também porque o ato de dizer tem significação densa na narrativa, uma vez que Nárnia foi criada a partir da palavra. Lançar mão da palavra envolve poder, o poder de fazer existir, de perdoar, de questionar e, também, de exteriorizar sentimentos.

*Eustace*, quinta palavra-chave, ocorre 91 vezes e tem chavidade 1.171,41. Designa o primeiro nome do outro protagonista da narrativa. Sua frequência, 91, é menor do que *Scrubb*, 174, devido ao fato de, no texto em língua inglesa, o garoto ser chamado por seu sobrenome na maioria das vezes em que é mencionado. Nas outras posições, ocorrem *Aslan* (6), *Narnia* (7), *Prince* (8), *Wiggle* (9) e o pronome *She* (10).

Selecionamos, para o presente estudo, três vocábulos entre os 30 de maior chavidade na obra analisada com o intuito de observarmos seus respectivos cotextos e contextos de utilização. A escolha recai sobre dois vocábulos relacionados ao feminino e um vocábulo de grande relevância simbólica a respeito dessas personagens femininas.

### 3.2 Variação lexical nas obras do corpus em análise

Neste item, apresentamos dados que mostram a variação lexical no corpus em estudo, extraídos por meio da ferramenta *WordList*, do WST, na lista de estatísticas simples. Por meio dela, tivemos acesso ao número de formas e de itens do corpus, bem como à razão forma/item e à razão forma/item padronizada. Os números fornecidos pela lista nos permitiram ter uma ideia preliminar sobre a densidade lexical das traduções: causada por possíveis casos de repetição, omissão ou acréscimo de vocábulos e simplificações de trechos nos TCs, por exemplo.

Na tabela a seguir, apresentamos os dados lexicais referentes às estatísticas extraídas do TP em língua inglesa e dos TCs em língua portuguesa e espanhola, respectivamente.

**Tabela 4.** Estatísticas referentes à variação lexical no corpus em estudo.

	<b>Formas</b>	<b>Itens</b>	<b>Razão Forma/Item</b>	<b>Razão Forma/Item Padronizada</b>
<b>CN-Ing</b>	4.574	51.996	8,80	41,30
<b>CN-Port</b>	6.231	41.284	15,09	48,10
<b>CN-Esp</b>	7.257	53.246	13,63	46,71

Fonte: elaborada pela autora com base em dados fornecidos pelo WST.

De acordo com os dados da tabela, observamos que em CN-Ing o número de formas, ou seja, de vocábulos diferentes, é 4.574. Em CN-Port, a quantidade de vocábulos diferentes utilizados no texto é 6.231. Em CN-Esp, os vocábulos somam 7.257. Verifica-se, então, que ambas as traduções apresentam um número maior de formas, apontando para a utilização de mais palavras diferentes que no texto em inglês – houve, portanto, uma maior variação vocabular em relação ao TP. Na tradução para a língua portuguesa, há uma quantidade de 1.657 formas a mais que no TP. Já na tradução em língua espanhola, a variação de vocábulos é ainda maior: são 2.683 formas a mais.

Em relação ao número de itens, isto é, da quantidade de palavras utilizadas em todo o texto, o TP apresenta 51.996. O TC em língua portuguesa apresenta 41.284 vocábulos, e o TC em espanhol, 53.246. Notamos que a quantidade de palavras empregadas nas traduções difere substancialmente em relação ao TP, especialmente em CN-Port, com 10.712 vocábulos a menos. Em CN-Esp, a diferença é menor, mas em sentido oposto ao que ocorre em CN-Port: são 1.250 palavras a mais utilizadas para construir a tradução. Nesse sentido, o TC em

espanhol aproxima-se mais do TP do que o TC em língua portuguesa, uma vez que a quantidade de vocábulos difere menos.

Ainda que os dois TCs apresentem um maior número de formas, é interessante notar que isso não implica que tenham mais vocábulos como um todo. O texto em português, por exemplo, embora apresente um número de itens menor que o TP, tem a maior razão forma/item entre os três textos: 15,09. Ou seja, a variação lexical foi maior ali, pois CN-Port, cuja quantidade de palavras é menor, apresenta mais vocábulos diferentes. O TC em espanhol também varia mais que o TP, como mostra a razão forma/item do corpus, 13,63.

Em relação aos diferentes dados da variação do número de formas e de itens e da variação da razão forma/item, podemos contabilizar sua ocorrência por meio da análise de diversas características que Baker (1993) aponta como frequentes em traduções. A reconstrução de parágrafos, por exemplo, por meio da explicitação de informações ou da omissão de vocábulos elucidam alguns processos que ocorreram em CN-Port e em CN-Esp. Os trechos que apresentamos em seguida ilustram esses processos que podem estar culminando na variação lexical diferente entre os três textos, e, conseqüentemente, na criação de novos sentidos nas traduções. Os fragmentos selecionados fazem referência às três palavras-chave analisadas neste estudo, *Jill*, *Witch* e *owl*.

O trecho a seguir traz o primeiro vocábulo de nossa análise, *Jill*. Trata-se de um momento em que, escondidos dos colegas do Colégio Experimental, Jill e Eustáquio têm seu primeiro diálogo sobre Nárnia.

*They were very excited as they said this. But when they had said it and Jill looked round and saw the dull autumn sky and heard the drip off the leaves and thought of all the hopelessness of Experiment House (it was a thirteen-week term and there were still eleven weeks to come) she said: "But after all, what's the good? We're not there: we're here. And we jolly well can't get there. Or can we?" (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 551, grifo nosso).*

Estavam muito nervosos. Mas, quando **Jill** olhou em torno e reparou o céu tristonho de outono, com as folhas gotejando, e lembrou-se de que não havia esperança no Colégio Experimental (faltavam ainda onze semanas para as férias), disse:

– Mas, afinal de contas, de que adianta? Não estamos lá: estamos aqui. E não há nenhum jeito de ir para lá. Ou há? (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 523, grifo nosso).

*Dijeron esto con gran entusiasmo; pero después, cuando ya lo habían dicho y **Jill** miró a su alrededor y vio ese nublado cielo otoñal y escuchó el ruido de las gotas que caían de las hojas y pensó en lo inútil que era el Colegio Experimental (era un curso de trece semanas y aún faltaban once), dijo:*



—*Pero después de todo, ¿qué sacamos? No estamos allá; estamos aquí. Y requetenunca podremos ir allá. ¿O podemos?* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 7, grifo nosso).

Nesta passagem, CN-Ing apresenta 76 palavras, CN-Port, 61 e CN-Esp, 75. O trecho faz referência a uma conversa importante entre Jill e Eustáquio: a existência de Nárnia. O menino revela o modo como conheceu a terra mágica, partilhando sua aventura com Jill, jurando que tudo o que diz é verdade. É nesse contexto que as crianças se encontram emocionalmente alteradas e que se desenrolam as sensações narradas em relação a Jill.

Notamos que o TC em português apresenta um número de itens menor; tal fato se deve, especialmente, à omissão de trechos em relação ao TP e à reorganização de períodos. Podemos observar em CN-Port, em um primeiro momento, o uso em menor quantidade do conectivo “e” para expressar as sensações de Jill. Em CN-Ing, a conjunção é utilizada quatro vezes no segundo período, mostrando tanto a intensidade com a qual os pensamentos vinham à mente da garota como o fato de se tratar de ações que aconteciam de maneira fluída, acentuando seu desespero em relação à realidade que vivenciava. Jill relacionava uma coisa à outra: olhar ao redor de si “e” ver o céu “e” ouvir o gotejar das folhas “e” pensar sobre a escola. Desse modo, mesmo sabendo da existência de outro mundo, estaria condenada a permanecer no colégio, pois havia uma lista de elementos, enumerados (no TP), que a lembravam do lugar exato onde ela estava. Em CN-Port, as ações da menina são narradas de modo mais organizado, utilizando-se uma oração intercalada (“com as folhas gotejando”) para expressar sua percepção sobre o ambiente. Desse modo, parece que Jill está resignada, observando tudo a sua volta e pensando sobre isso, e não inquieta, como sugere o uso contínuo de *and* no TP.

Ademais, notamos em CN-Port a omissão da informação que se encontra entre parênteses no TP, a de que o curso totalizava treze semanas. O TC em língua portuguesa só apresentou a informação das semanas que restavam ainda, onze, e não o número total que, quando explícito, mostra, novamente, o desespero de Jill. Afinal, de um total de treze semanas, deviam vir ainda onze; a garota já se sentia desanimada ao pensar em todo o tempo que precisaria passar no colégio, atormentada pelos companheiros.

Outra informação omitida em CN-Port é a do ato de fala das crianças *They were very excited as they said this* e *when they had said it*. Os verbos dicendi não aparecem no TC em português e não há a noção de que as emoções se desencadeiam a partir do momento em que as crianças pronunciam suas palavras. No TP, o momento da fala de Jill e de Eustáquio é de

grande cumplicidade, pois atesta, como em um acordo, que tudo o que estão vivendo é verdadeiro e não há intenção de enganar.

Podemos observar também nesse trecho a tradução do adjetivo *excited* por “nervosos” em CN-Port. Em língua inglesa, a palavra faz referência a um estado em que as emoções não estão sob controle, tanto em um sentido negativo – em que a pessoa se sente tão preocupada que não consegue estar quieta, tranquila, como em um sentido positivo, em que a pessoa se sente tão entusiasmada que isso transparece em seu comportamento.<sup>5</sup> O adjetivo escolhido em CN-Port, “nervosos”, dá uma ideia de tensão entre as personagens, como se elas estivessem irritadas uma com a outra. O vocábulo em língua portuguesa traz em sua significação a noção de inquietação; entretanto, parece mais comum no idioma o uso do adjetivo para expressar irritabilidade.<sup>6</sup>

A seguir, apresentamos um trecho com o segundo vocábulo analisado, *Witch*, ilustrando a variação lexical de acordo com os dados.

*"That almost makes it worse," said the oldest owl. "It means she has some use for him, and some deep scheme against Narnia. Long, long ago, at the very beginning, a White **Witch** came out of the North and bound our land in snow and ice for a hundred years. And we think this may be some of the same crew."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 577, grifo nosso).

– Isso é até pior – disse a mais velha das corujas. – Significa que ela dispõe do príncipe e trama algum plano terrível contra Nárnia. Há muito, muito tempo, no princípio de tudo, uma **feiticeira** branca, vinda do Norte, condenou nosso reino à neve e ao gelo durante cem anos. Essa outra deve ser da mesma laia. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 545, grifo nosso).

—*Eso es casi peor —opinó el búho más anciano— Quiere decir que ella pretende utilizarlo y que planea alguna astuta intriga contra Narnia. Hace mucho, mucho tiempo, al principio de todo, una **Bruja** Blanca vino desde el norte y encerró a nuestro país en nieve y hielo durante cien años. Y pensamos que posiblemente ésta es de la misma camarilla.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 28, grifo nosso).

No trecho em língua portuguesa, o primeiro aspecto que observamos é a tradução da fala da coruja, logo no início do parágrafo. O texto em inglês apresenta uma construção com o vocábulo *almost*, cujo significado sugere aproximação, algo que está próximo a ser concluído, mas que não atinge o objetivo da maneira esperada. O uso do advérbio “até” em português traz, por outro lado, uma ideia de intensidade da ação dita pela coruja e implica, também, uma

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/excited>>.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/nervoso>>.

ideia de inclusão: além do pensamento que tinham antes, o de que a bruxa havia matado o príncipe, agora sabem que ele está vivo e sob seu domínio, pois Aslam assim o revelara. Se pensamos no texto em português, a informação que fica em primeiro plano é a de que saber que o príncipe não está morto é pior do que saber que ele morrerá, pois agora servirá de instrumento para a realização dos planos da feiticeira. O que o TP narra, entretanto, é que o fato de Rilian estar sob o poder da bruxa é quase (*That almost makes it worse*) pior do que ele estar vivo e sob seu jugo. Modifica-se, portanto, a fala da coruja mais velha, representativa do grupo. No TC em espanhol, a tradução não traz diferenças de sentido em relação ao TP.

Ademais, chama a atenção o uso da expressão “deve ser da mesma laia” em CN-Port. Tal construção é corrente no idioma, mas tem valor depreciativo. A construção significa “da mesma natureza”;<sup>7</sup> trata-se de pessoas que pertencem a um mesmo grupo, que compartilham ideias e ideais contrários a outro grupo. Utiliza-se “laia”, portanto para denominar uma categoria de pessoas que age e pensa de forma diferente em relação ao enunciador, atribuindo valor negativo a esta. No segmento em análise, esta classificação confere à feiticeira que reina no momento em Nárnia o mesmo estatuto que tinha a Feiticeira Branca (uma bruxa que, no passado, condenara Nárnia a um inverno de cem anos): o de rainha má cujo objetivo era destruir Aslam e reinar em seu lugar. Desse modo, as corujas e os narnianos pertencem a um grupo mais justo e de sentimentos e atos bons, ao contrário das feiticeiras (Feiticeira Branca e Feiticeira Verde), que pertenceriam à mesma “laia” – grupo desprezível e de caráter mau.

Em CN-Esp, a tradutora optou pelo vocábulo *camarilla* para traduzir *crew*, do texto em inglês. O vocábulo em língua espanhola também faz referência a um grupo, mas a um que possui certo poder e autoridade em relação aos demais ou, ainda, a um grupo de pessoas que se reúnem de maneira secreta e não deixam os outros saberem de seus planos e de suas decisões.<sup>8</sup> Assim, a escolha do vocábulo em língua espanhola pode ajudar a pensar na figura da bruxa como alguém tão importante e, ao mesmo tempo, de atitudes tão obscuras quanto às da própria *Bruja Blanca*, que já era conhecida por todos em Nárnia.

Ainda no texto em português, percebemos a omissão da sequência *And we think*, que inicia o último período do TP. Em CN-Port, esses vocábulos não são traduzidos, de modo que a atitude de ponderação das corujas, com a afirmação de que se trata de um pensamento comum a todas elas – um grupo contrário ao outro – não é retomada. Reforça-se, portanto, a

<sup>7</sup> XATARA, C.; OLIVEIRA, W. L. **Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: francês-português/português-francês**. São Paulo: Cultura, 2002.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=6uO2VOi>>.

ideia de que a coruja mais velha é quem lidera o grupo ao não se mencionar que o pensamento é partilhado por todas elas.

O fragmento a seguir apresenta a terceira palavra-chave em análise, *owl*. Trata-se da chegada de Jill e de Eustáquio a Nárnia. Uma coruja branca é a primeira a perceber a presença das crianças ali e vai interrogá-las. O rei acabara de partir e todos estavam envolvidos no acontecimento. Eustáquio pergunta à coruja se quem partia no navio era o rei, ao que a ave responde:

*"Too true, too true," said the Owl sadly, shaking its big head. "But who are you? There's something magic about you two. I saw you arrive: you flew. Everyone else was so busy seeing the King off that nobody knew. Except me. I happened to notice you, you flew."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 565, grifo nosso).

– Turru, turru! – confirmou a **coruja**, balançando a cabeça com tristeza. – Mas quem são vocês? Há alguma coisa meio encantada em vocês. Eu os vi chegando: voando. Estavam todos tão entretidos com a partida do rei que ninguém viu. Só eu. Eu vi. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 535, grifo nosso).

—*Cierto, muy cierto* —dijo con tristeza el **Búho**, meneando su enorme cabeza—. *Pero ¿quiénes son ustedes? Hay algo mágico en ustedes dos. Los vi llegar: vinieron volando. Todos los demás estaban tan ocupados en despedir al Rey que no se dieron cuenta. Pero yo sí; por casualidad los vi, los vi volar.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 19, grifo nosso).

Observamos no TP a construção *too true, too true* como resposta da coruja ao questionamento de Eustáquio. As palavras utilizadas rimam entre si e imitam o pio da coruja, confirmando que o navio que partia levava o rei. No TC em língua portuguesa, mantém-se a rima entre os vocábulos utilizados na resposta da coruja “turru, turru!”, permanecendo esse aspecto da fala da ave, o de conversar com os outros como se estivesse cantando. Não se retoma, portanto, a noção de “verdadeiro” da palavra *true*, a qual subtende-se a partir da sequência rimada, e a veemência sugerida pelo intensificador *too* é marcada pelo uso do ponto de exclamação. No TC em língua espanhola, utilizam-se vocábulos que retomam o sentido da fala da coruja no TP, *cierto, muy cierto*; entretanto, não se mantém a rima em /u:/, a qual imita o pio da coruja no decorrer de todo o TP e faz parte do seu modo de discursar na narrativa, elaborado a partir desse som. Na sequência do TP, aparecem os vocábulos *you, two* e *flew*, os quais marcam as falas da coruja como se fossem versos.

Outro aspecto que observamos em relação à variação lexical refere-se ao último período do TP, *I happened to notice you, you flew*, que se transforma em “Eu vi” no TC em língua portuguesa. O trecho em CN-Port omite a informação de que, por causalidade, de

modo não esperado, a coruja testemunha o momento em que as crianças chegam a Nárnia voando. Assim, não se trata, como parece no TC em português, de uma ação planejada, como se a coruja, por ser considerada um animal sábio, já previsse a vinda de Jill e de Eustáquio. O uso de “Eu vi” na tradução para o português transfere o foco da narração para a coruja. É ela quem está falando com as crianças no momento, enfatizando que, ainda que ninguém mais tenha notado, ela – a que “tudo vê”, esteve atenta a todo instante. Assim, a coruja parece apresentar-se ante os dois como uma figura que se difere em relação aos demais – uma personagem de autoridade naquele contexto. No TC em língua espanhola, retoma-se a noção de que a coruja foi a única que se deu conta da chegada de Jill e de Eustáquio, mas o foco não está nesse fato, e, sim, na situação inusitada de duas crianças voando: *los vi volar*.

A partir dos trechos apresentados, buscamos ilustrar situações nos TCs que mostravam casos de variação lexical, conforme o exposto pelos dados extraídos de nosso corpus.

A seguir, passamos à análise das palavras-chave selecionadas: *Jill*, *Witch* e *owl*.

### 3.3 Léxico selecionado para análise

A Tabela 5, a seguir, apresenta o léxico selecionado a partir da listagem geral de palavras-chave. O critério de seleção, nessa etapa, foi qualitativo, de acordo com os seguintes parâmetros:

- a) não seleção de preposições, pronomes, artigos, advérbios e verbos;
- b) não seleção de nomes próprios, quando não se relacionam a personagens femininas nem apresentam algum nível de simbolismo mais profundo;
- c) seleção de substantivos, próprios e comuns, relacionados ao feminino e de simbolismo relevante na história.

Desse modo, os vocábulos selecionados para análise foram:

**Tabela 5.** Palavras-chave selecionadas para análise.

Palavra-chave	Chavicidade
(1) <i>Jill</i>	4387,67
(2) <i>Witch</i>	296,88
(3) <i>Owl</i>	202,27

Fonte: tabela elaborada pela autora com dados gerados pelo WST.

Na Tabela 6, a seguir, apresentamos o léxico selecionado para análise, seguido da frequência e de suas respectivas traduções para as línguas espanhola e portuguesa.

**Tabela 6.** Palavras-chave selecionadas no TP e nos TCs e suas frequências.

Palavra em CN-Ing	Frequência	Palavra em CN-Port	Frequência	Palavra em CN-Esp	Frequência
<i>Jill</i>	380	Jill	362	<i>Jill</i>	410
<i>Witch</i>	39	Feiticeira	35	<i>Bruja</i>	48
<i>Owl</i>	33	Coruja	36	<i>Búho</i>	40

Fonte: tabela elaborada pela autora com dados do WST.

Em relação à Tabela 6, as palavras-chave selecionadas para análise são: *Jill*, *Witch* e *owl*. O primeiro vocábulo foi mantido nos TCs, “Jill” e *Jill*. O segundo vocábulo foi traduzido em língua portuguesa como “Feiticeira” e como *Bruja* em língua espanhola. O terceiro vocábulo foi traduzido como “coruja” em língua portuguesa e como *búho* em língua espanhola.

Observam-se, em relação aos três vocábulos selecionados, diferenças nos dados apresentados entre o TP e os TCs. A palavra *Jill*, que no texto em língua inglesa ocorre 380 vezes, aparece em maior quantidade na tradução em língua espanhola, 410 vezes, e em menor quantidade no TC em língua portuguesa, 362. Com o vocábulo *Witch* acontece o mesmo fenômeno: enquanto o TP apresenta 39 ocorrências da palavra, no TC em espanhol a frequência é de 48, maior, e no TC em português é de 35, menor. O último vocábulo, *owl*, também ocorre com maior frequência, dessa vez, nas duas traduções em estudo – de 33 ocorrências no TP passa a 40 no TC em espanhol e a 36 no TC em português.

De modo geral, no TC em língua espanhola o número de ocorrências de uma mesma palavra tende a ser maior que no TP, e no TC em língua portuguesa esse dado tende a ser menor. Analisaremos trechos que nos permitem observar em quais contextos esses processos ocorrem, verificando suas possíveis motivações e os efeitos de sentido que essas mudanças provocam nas traduções.

Passamos, então, à análise do primeiro vocábulo selecionado, *Jill*.

### 3.3.1 Análise do vocábulo *Jill* → *Jill/Jill*

Neste item, analisamos a primeira palavra-chave selecionada em nosso estudo, *Jill*. O vocábulo ocorre 380 vezes no TP em língua inglesa e tem chavicidade 4387,67; no TC em língua portuguesa, aparece 362 vezes e, por fim, ocorre 410 vezes no TC em língua espanhola. Trata-se do nome próprio de uma das personagens principais do livro em análise, a qual também atua no livro que encerra a série, “As Crônicas de Nárnia: a última batalha”.

Neste estudo, pensamos a figura de Jill enquanto arquétipo de herói. O fato de ser ela a escolhida por Aslam para executar uma missão, como assinala o segundo capítulo da narrativa, *Jill is given a task*, revela a centralidade dessa personagem na história. Como função essencial do herói, aparece a ideia de desenvolvimento do ego, “o conhecimento de suas próprias forças e fraquezas — de maneira a deixá-lo preparado para as difíceis tarefas que a vida lhe há de impor” (JUNG, 2016 [1964], p. 144).

Esse “ser especial” é normalmente designado para cumprir uma tarefa e recebe ajuda de seres mágicos ou divinos para que isso seja possível. Uma das características relevantes desse arquétipo consiste em não se tratar de alguém perfeito, mas que apresenta traços que permitem a identificação das pessoas com ele. Além disso, o herói é aquele que, ao realizar sua jornada, não somente alcança o primeiro objetivo imposto a ele, mas passa por um desenvolvimento psicológico que lhe permite sair de sua situação de “fraqueza inicial” (JUNG, 2016 [1964], p. 144) e manter-se em equilíbrio.

Jill realiza uma trajetória que começa no mundo comum e culmina em um mundo mágico, Nárnia, a qual tem acesso por meio de uma porta. Encontra-se com um ser sobrenatural que lhe incumbe uma missão e a auxilia sobre o modo como deve proceder para conseguir cumpri-la. Passa por inúmeros desafios, mas, com a ajuda de amigos obtém sucesso nessa jornada – a qual consiste, ao mesmo tempo, em resgatar o príncipe Rilian e em amadurecer psicologicamente. Assim, de forma a mostrar esse percurso traçado pela heroína desta narrativa, escolhemos para análise trechos que apresentam passagens da trajetória de Jill desde o começo da trama, quando ainda não havia estado em Nárnia, até o momento final da história, quando a menina volta à sua vida rotineira depois de conhecer Aslam. Os fragmentos apontam para uma transformação de Jill, no que diz respeito ao modo como ela se sente e se comporta, à maneira como percebe e julga os seres a seu redor, e à cura que encontra ao enfrentar seus medos e tomar consciência de suas próprias imperfeições.

Apresentamos, na ilustração<sup>9</sup> a seguir, a primeira imagem de Jill que aparece no livro, a qual se mantém nos exemplares traduzidos. A cena faz referência ao momento inicial da narrativa, quando o narrador aproxima o leitor a uma menina triste, vulnerável, auxiliando-o a entender como se dá a representação inicial dessa personagem na história.

**Figura 2.** Personagem *Jill*.



Fonte: Livro *The Chronicles of Narnia: The Silver Chair* (2001).

Conforme mostra a ilustração, Jill chora. É a partir da narração deste momento que se inicia a história, quando o leitor é convidado a conhecer a protagonista da trama. A primeira passagem que selecionamos para análise descreve esta situação. Trata-se do parágrafo inicial da narrativa, uma cena que o narrador descreve da seguinte maneira:

*IT was a dull autumn day and **Jill Pole** was crying behind the gym.* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 549, grifo nosso).

Era um dia tristonho de outono e **Jill Pole** estava chorando atrás do ginásio de esportes. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 521, grifo nosso).

*ERA un día gris de otoño y **Jill Pole** estaba llorando detrás del gimnasio.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 5, grifo nosso).

No primeiro trecho que apresentamos para análise, percebemos que a narrativa tem início a partir da figura de Jill Pole; a primeira ação retratada relaciona-se a seu estado emocional: ela estava chorando. Entretanto, a menina chorava em um momento marcado no tempo, o outono. Trata-se de uma estação do ano que transita entre dois extremos, o verão e o inverno. Simbolicamente, relaciona-se o outono a uma fase de transição. As folhas das árvores caem e, em um primeiro momento, perde-se um pouco de vida. Contudo, é necessário

<sup>9</sup> As ilustrações das personagens que apresentamos neste trabalho são de autoria de Pauline Baynes, ilustradora contratada por Lewis para representar imagetivamente toda a obra.



que se encerre um ciclo para que depois, na primavera, a vida renasça. Assim, esta estação pode representar simbolicamente a história de Jill que será contada durante o livro, uma história de um ser que passará por profundas transformações.

O começo da trama mostra uma Jill fragilizada, que se oculta atrás da quadra do colégio para que ninguém perceba seu sofrimento naquele momento, o qual combinava com o *dull autumn day*. É interessante notar, nas traduções, as diferentes impressões que os vocábulos escolhidos para traduzir *dull* podem causar. Em CN-Port, temos a opção por “tristonho”; em CN-Esp, por *gris*. Ambas as acepções de significado são possíveis, mas evocam imagens distintas em relação ao ambiente em que Jill estava e em relação a ela própria. No TC em português, o dia tristonho incide diretamente na descrição de Jill; ela estava chorando porque estava triste, assim como o dia também se mostrava triste. No TC em espanhol, a descrição do narrador passa por uma percepção visual; Jill enxergava o dia notando sua falta de luz, o aspecto sombrio da cor cinza. A ausência de luz pode levar o leitor a pensar em como a menina se sentia em relação ao colégio, sem enxergar esperança para sua situação – sem poder ver de modo claro. Afinal, ela era constantemente perseguida por seus companheiros de escola, como se explica ao leitor no decorrer da narrativa.

No próximo trecho, o narrador nos apresenta o primeiro contato de Jill com Eustáquio, ainda no mesmo ambiente triste do fragmento apresentado anteriormente. O menino, que seria, posteriormente, companheiro de aventuras de Jill em Nárnia, caminha distraído. Não percebe, portanto, a presença da menina e quase tropeça nela. Jill reage, então:

*"Can't you look where you're going?" said Jill Pole.  
"All right," said the boy, "you needn't start -" and then he noticed her face.  
"I say, Pole," he said, "what's up?"* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 549, grifo nosso).

– Está cego? – perguntou **Jill**.  
– Opa, desculpe... também não precisava... – e aí notou a cara da menina. – Ei, **Jill**, o que há com você? (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 521, grifo nosso).

—¿No puedes mirar por dónde caminas? —dijo **Jill Pole**.  
—Está bien —dijo el niño—, no tienes para qué ponerte...  
Y entonces se dio cuenta de que estaba llorando.  
—¿Qué te pasa, Pole? (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 5, grifo nosso).

No segmento em análise, percebemos um embate entre as duas crianças, que haviam acabado de se encontrar. Em um primeiro momento, notamos a exaltação de Jill; em outro, a preocupação de Eustáquio, fato crucial para que os dois pudessem começar a se entender.

Ao contrastar o TC em língua portuguesa com o TP, podemos observar algumas

mudanças a respeito do comportamento de Jill. Quando se dirige a Eustáquio pela primeira vez, em CN-Ing, a garota parece um tanto ríspida, perguntando se o menino, descuidado, não pode prestar atenção ao caminho que percorre. A fala de Jill indica uma ação, o ato de olhar, que deveria ser praticada por Eustáquio, mas não o é. No TC em língua portuguesa, a fala da menina atenta para um estado, mesmo se tratando de uma pergunta metafórica: “Está cego?”.

A mudança do questionamento de uma ação para o questionamento de um estado torna a fala de Jill ainda mais grosseira no TC, conduzindo o leitor a prestar atenção ao próprio estado de irritação da menina. A pergunta parece, então, deixar o campo literal e ir para o campo interpretativo da língua: se em CN-Ing Jill pergunta a Eustáquio, literalmente, se ele não estava prestando atenção, em CN-Port a menina emite um juízo de valor, um descontentamento em relação à própria presença do garoto ali, vendo-a na situação em que se encontrava.

A pergunta realizada em sentido conotativo pode apontar, também, para um aspecto ainda mais desconfortável em relação à personagem, o de não ser enxergada, como se sua presença fosse insignificante. Além disso, a expressão mais curta, direta, parece mostrar que Jill está mais interessada em expor sua raiva, verbalmente, do que em realmente saber se o menino era capaz ou não de desviar dela naquele momento. Nesse caso, o tradutor lança mão de uma expressão típica da LC, recurso tradutório caracterizado como normalização da linguagem do TC (BAKER, 1996). O efeito é uma Jill à mercê de suas emoções. No TC em língua espanhola, a pergunta de Jill é traduzida de forma mais literal, voltando-se ao fato de o garoto estar distraído e não observar atentamente o caminho que percorre.

Notamos, ainda, que no trecho em destaque o vocábulo *Jill* aparece duas vezes na tradução em língua portuguesa, enquanto no TP e no texto em espanhol ocorre uma vez. No diálogo entre Jill e Eustáquio, em português, o garoto se dirige à menina pelo primeiro nome, enquanto no TP e no TC em espanhol a personagem é chamada pelo segundo nome, *Pole*. Tal diferença na tradução pode resultar do fato de não ser comum na cultura de CN-Port dirigir-se às pessoas utilizando o sobrenome. Pode sugerir, também, uma maior intimidade entre os garotos que, de fato, já se conheciam, mas não eram amigos. Ademais, ao utilizar como vocativo o primeiro nome da menina, a fala de Eustáquio parece mais apelativa, acentuando o fato de que ele realmente gostaria de saber por que Jill estava chorando.

Além desses aspectos que observamos nas traduções, ocorre um fato interessante no TC em língua espanhola. Explicita-se a informação de que Eustáquio notou que Jill estava chorando. No TP, o narrador apenas diz que o menino notou a face da garota, sem mencionar o que o garoto vira. Já em CN-Esp, quando o narrador aclara *Y entonces se dio cuenta de que*

*estaba llorando*, revela ao leitor o que Eustáquio está vendo – não somente o rosto de Jill, mas um rosto marcado por lágrimas. Isso explica, de certa forma, o estado emocional agressivo e fragilizado da garota. Essa explicitação, outro recurso elencado por Baker (1996) como característico de traduções, também fundamenta a preocupação do menino, quando lhe pergunta o que estava acontecendo. Ao utilizar essa estratégia, aponta-se diretamente para o motivo de Jill tratar Eustáquio de forma áspera; afinal, é isso o que o menino nota quando observa seu rosto. Ele não vê raiva ou desprezo, mas lágrimas.

No próximo trecho que apresentamos, Jill e Eustáquio encontram-se à beira de um precipício até então desconhecido. Os garotos começam a conversar, depois do momento de tensão em que se conheceram, e percebem aspectos em comum, como o medo dos colegas de escola. Esta cena ocorre porque Jill e Eustáquio precisaram fugir do grupo que estava perseguindo a menina, mais uma vez. O menino, ao se dar conta do perigo, mantém-se distante da beirada do precipício. Jill, entretanto, estava muito próxima à borda deste, como se testasse seus próprios medos e limites:

*Jill was one of those lucky people who have a good head for heights. She didn't mind in the least standing on the edge of a precipice.* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 554, grifo nosso).

**Jill** era uma dessas meninas felizes que possuem a cabeça boa para grandes alturas. Podia parar sem tremer à beira de um abismo. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 525, grifo nosso).

*Jill tenía la suerte de ser de esas personas que no tienen vértigos. No le importaba en lo más mínimo pararse al borde de un precipicio.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 9, grifo nosso).

Percebemos no trecho apresentado uma importante característica de Jill: trata-se de uma menina corajosa, como atesta o fato de ela não se importar em estar à beira do precipício. No texto em inglês, o fato de ela não ter medo de altura deve-se à sorte; ela é uma pessoa sortuda por conseguir, naturalmente, lidar com grandes alturas. O texto em espanhol retoma a noção do TP de que Jill era uma garota sortuda. Já no TC em português, entretanto, essa noção não parece ser recuperada, pois o vocábulo *lucky* foi traduzido como “felizes”.

Além disso, podemos notar as diferentes traduções para a expressão *have a good head for heights* do TP. Em língua inglesa, a frase traz a ideia de que alguém apresenta, naturalmente, a capacidade para realizar alguma atividade de forma mais eficiente que os

demais,<sup>10</sup> como se isso fosse um dom. No TC em língua portuguesa, a opção por “cabeça boa” atesta a facilidade da menina de lidar com esse tipo de situação. Já em CN-Esp, o foco da sorte de Jill não era conseguir suportar situações perigosas como estar à beira de um precipício sem se afligir, mas, sim, o fato de que ela não se sentia mal fisicamente, como expresso em *no tienen vértigos*. Assim, não se recupera a questão da coragem da menina, reforçada pelo uso da palavra *head* na expressão destacada do TP, a qual leva a pensar a situação como um processo que ocorre no interior da garota. No momento, podendo divisar o fim de um caminho (o precipício), Jill não sente medo; não se trata apenas de que seu corpo não trema, mas de que sua própria mente consiga estar inalterada.

Outro aspecto importante a se observar nos TCs refere-se à tradução do vocábulo *precipice* do TP. No TC em língua espanhola, optou-se por traduzir o substantivo por *precipicio*, retomando-se a noção de um lugar bastante profundo, o qual é demarcado por montanhas ou despenhadeiros imensos pelos quais se caminha sob risco de cair.<sup>11</sup> A palavra reforça, assim, o perigo físico ao qual Jill estava se expondo a partir de sua atitude. Ela poderia facilmente despencar, e, caso isso acontecesse, morreria.

Já em CN-Port, optou-se pela tradução de *precipice* como “abismo”. O vocábulo transcende a significação de uma situação perigosa, em sentido literal, e passa ao campo figurativo da língua. Em língua portuguesa, além de fazer referência ao espaço profundo que se observa desde o alto de alguma montanha, tal palavra é utilizada para designar aquilo que diz respeito à interioridade obscura do ser humano, ao que é insondável em sua mente. Um abismo pode representar aquilo que não se consegue divisar claramente, nem ter certeza quanto ao que é, mas que mantém a capacidade de assustar e despertar curiosidade ao mesmo tempo.<sup>12</sup> Ademais, enquanto símbolo, o abismo representa o inconsciente (CHEVALIER, 1986, p. 43). Estar diante de um abismo é um convite a deixar-se passar pela experiência de autoconhecimento: a queda (simbólica) é necessária para que se possa retornar curado, após o enfrentamento de questões que causam medo, dor e insegurança.

Esses possíveis significados do vocábulo “precipício” podem levar à reflexão, mais uma vez, acerca dos enfrentamentos pelos quais Jill estava prestes a começar a passar. Parada, olhando para o abismo, a menina está diante de seu próprio inconsciente. Ela precisa conhecer suas fraquezas e lutar contra seus medos se quiser deixar de ser a garota que chora às

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/have-a-good-head-for-something>>.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=precipicio>>.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/abismo>>.

escondidas. Assim, CN-Port mostra Jill como uma personagem que logo se envolverá em questões que a farão lidar com seu próprio eu.

Após alguns instantes à beira do abismo, Jill se dá conta da situação perigosa em que se encontra. Eustáquio tenta movê-la, mas a assusta, de modo que o garoto acaba caindo no precipício. Entretanto, Aslam aparece e salva o menino, soprando-o para Nárnia. O Leão e a menina, então, começam a conversar.

Nesse contexto, apresentamos a próxima passagem para análise, a qual narra um dos momentos cruciais de Jill. A figura majestosa do Leão a apavora, de modo que Jill permanece estática em seu lugar. O problema é que a menina tinha sede, e logo ao lado do Leão havia um riacho. Para poder chegar até ele, no entanto, Jill precisava passar por Aslam ou pedir que ele lhe abrisse caminho. Diante do pedido da menina, o Leão garante que não se moveria.

*It never occurred to **Jill** to disbelieve the Lion - no one who had seen his stern face could do that - and her mind suddenly made itself up. It was the worst thing she had ever had to do, but she went forward to the stream, knelt down, and began scooping up water in her hand. It was the coldest, most refreshing water she had ever tasted. You didn't need to drink much of it, for it quenched your thirst at once. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 558, grifo nosso).*

Jamais passou pela cabeça de **Jill** duvidar do Leão; bastava olhar para a gravidade de sua expressão. De repente, tomou uma resolução. Foi a coisa mais difícil que fez na vida, mas caminhou até o riacho, ajoelhou-se e começou a apanhar água na concha da mão. Água mais fresca e pura que já havia bebido. E não era preciso beber muito para matar a sede. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 528-529, grifo nosso).

*Jamás se le ocurrió a **Jill** no creerle al León —nadie que viera su cara severa podría dudar— y de súbito tomó su decisión. Era lo peor que le había tocado hacer en su vida, pero corrió hacia el río, se arrodilló y empezó a tomar agua con la mano. Era el agua más fría y refrescante que había probado. No necesitabas beber una gran cantidad, porque apagaba de inmediato tu sed. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 12, grifo nosso).*

Este trecho apresenta o primeiro ato de resolução de Jill. Até então retratada como uma garotinha ferida, mas corajosa, Jill dá o passo inicial para sua liberdade. É a primeira situação em que enfrenta algo de que tenha medo, como aproximar-se do desconhecido, o Leão.

O que move Jill é sua sede, a falta que seu corpo sente de uma substância essencial. Ela precisava de uma água à qual somente teria acesso passando pelo Leão. Assim como descrito no livro bíblico de João 4, 5-42, em que uma mulher, tratada como A samaritana, recebe o convite de Jesus para beber a água de um poço, Jill é convidada por Aslam a beber a

água daquele riacho. Ambas as personagens têm em comum, além do fato de serem figuras femininas, a sede. No entanto, não se trata de uma necessidade apenas física, é sede de coragem (para abandonar velhas situações), de respeito (para não sofrerem zombarias), de paz (para não serem perseguidas nem maltratadas).

Podemos traçar um paralelo entre as duas figuras levando em consideração que ambas são julgadas e perseguidas pelos outros a seu redor. Jill acabara de fugir da escola, na tentativa de escapar dos colegas de turma que a importunavam e atormentavam com zombarias, de modo que era uma tortura para a garota frequentar o colégio. A samaritana, por sua vez, já havia ficado viúva cinco vezes, e estava em um sexto relacionamento com alguém. As pessoas já a olhavam de modo julgador, como se ela fosse desmerecedora da felicidade.

Uma mulher que fosse da região da Samaria jamais poderia falar com alguém que fosse judeu, como Jesus. No entanto, na Bíblia, Jesus é o responsável por colocar abaixo essa divisão. E o faz por meio de uma mulher, pedindo-lhe de beber. Jesus inicia a conversa, e a mulher se espanta com o fato de ele dirigir-lhe a palavra. Ele lhe explica que, se bebesse da água que ele poderia dar, a mulher jamais teria sede novamente. Então, a mulher pede que ele lhe conceda essa água para não ter mais sede. Ela não percebe, entretanto, que Jesus fala da água enquanto uma vida nova. A água simboliza a possibilidade de mudança, de transformar em novo aquilo que é velho; ela permite que se renove o corpo e também a alma (CHEVALIER, 1986, p. 53). A água do batismo, rito comum entre os cristãos, por exemplo, faz lembrar o nascimento de uma nova vida a partir do momento em que a criança ou o adulto entra em contato com a água abençoada. Dessa forma, se a mulher, a partir do momento em que o havia conhecido, mudasse suas atitudes, então sua necessidade de ser reconhecida com dignidade seria suprida. A vida da samaritana é modificada, então, porque ela acredita estar falando com o próprio Cristo, aquele que viria revelar o “Reino dos Céus”.

Do mesmo modo, tem início uma nova vida para Jill. A partir do momento em que supera o medo e vai até o riacho, a garota estabelece uma relação de confiança com o Leão. Quando começam a conversar, Aslam revela a Jill que ela e Eustáquio têm uma missão a cumprir. Jill não sabia, mas o próprio Leão os havia “chamado” àquele lugar para que pudessem realizar uma jornada em Nárnia. Começam, assim, as transformações na vida da garota.

Sobre este mesmo trecho, outro aspecto que podemos observar é a escolha da expressão “passar pela cabeça” em CN-Port para afirmar enfaticamente que o pensamento de duvidar do Leão jamais havia ocorrido a Jill. Essa expressão faz parte de um conjunto, como “perder a cabeça” (quando a pessoa não consegue raciocinar e age por impulso), “colocar

alguma coisa na cabeça” (quando uma ideia se fixa no pensamento de alguém) e, ainda, “ter uma boa cabeça” (opção já utilizada anteriormente na narrativa).

Além disso, chama a atenção a tradução dos adjetivos em *It was the coldest, most refreshing water*, do TP. Caracteriza-se a água de uma forma mais literal, segundo suas propriedades físicas, a de ser fria e refrescante. No TC em língua espanhola, utilizam-se os adjetivos *fría* e *refrescante*, retomando o texto em língua inglesa. Já no TC em língua portuguesa, os vocábulos escolhidos como tradução são “fresca” e “pura”. Este último vocábulo pode fazer referência à figura do Leão: aquela era a água mais pura que Jill já havia tomado porque, de certa forma, era propiciada por Aslam.

Também notamos a mudança de foco narrativo no último período do trecho. Em CN-Ing, o narrador inclui o leitor na reflexão que ele faz de que tanto Jill como quem estivesse lendo não precisava beber muito da água para sentir-se satisfeito; utiliza, portanto, o pronome *you*, como vemos em *You didn't need to drink much of it, for it quenched your thirst at once*. Em CN-Port, esse diálogo com o leitor não existe, mantendo-se a impessoalidade “e não era preciso beber muito para matar a sede”. Em CN-Esp, a aproximação com leitor é retomada a partir da fala do narrador: *No necesitabas beber una gran cantidad porque apagaba de inmediato tu sed*.

Depois que tem o primeiro contato com Aslam e sacia sua sede, Jill recebe uma missão. Ela deveria, junto com Eustáquio, encontrar o príncipe Rilian, herdeiro do trono de Nárnia. O Leão instrui a menina sobre como proceder e depois a sopra para a terra mágica. Lá, Jill encontra Eustáquio e revela sua conversa com Aslam, detalhando a tarefa que o Leão lhes designara. Junta-se aos garotos uma terceira personagem, Brejeiro, criatura narniana. O grupo parte, então, rumo às terras desconhecidas.

O trecho que analisamos em seguida mostra Jill apresentando a si mesma, a Eustáquio e a Brejeiro ao rei dos gigantes da terra em que estavam. A garota assume o papel de líder ao colocar-se não só como porta-voz de grupo, mas à frente deste diante das criaturas desconhecidas, mesmo sentindo-se extremamente temerosa.

*Jill took her courage in both hands. "Please," she said, shouting up at the giant. "The Lady of the Green Kirtle salutes the King of the Gentle Giants, and has sent us two Southern children and this Marsh-wiggle (his name's Puddleglum) to your Autumn Feast. - If it's quite convenient, of course," she added. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 597, grifo nosso).*

**Jill** tomou coragem, gritando para o gigante:

– A Dama do Vestido Verde saúda o rei dos gigantes amáveis: aqui manda duas crianças do Sul e este paulama (o nome dele é Brejeiro) para a Festa do

Outono. Caso não haja, é claro, alguma inconveniência... (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 565, grifo nosso).

*Jill habló, haciendo de tripas corazón.*

—Disculpe —dijo—. La Dama de la Túnica Verde saluda al Rey de los Gigantes Amables, y nos envía a nosotros, dos niños del sur y a este Renacuajo del Pantano (cuyo nombre es Barroquejón) a su banquete de otoño. Si les parece conveniente, por supuesto —añadió. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 48, grifo nosso).

Jill passa por um momento em que precisa ser extremamente corajosa para conseguir resolver a situação em que estão envolvidos. Notamos a tensão da personagem por meio da expressão do TP: *Jill took her courage in both hands*. Tal construção linguística faz referência ao ato de esforçar-se ao máximo e tomar uma decisão, ainda que ela assuste ou amedronte.<sup>13</sup> A menina precisa liderar o grupo naquela circunstância; é dela a missão de dirigir-se ao gigante – figura que a intimidava muito. Dessa forma, notamos o quanto o momento mostrasse decisivo para Jill, e toda a coragem que teve que buscar dentro de si para conseguir falar aos gigantes. Diante da figura imponente, Jill representa um ser frágil, mas não hesita em buscar forças dentro de si para conseguir se expressar da melhor forma possível.

No TC em língua portuguesa, a fala do narrador apenas mostra que Jill precisou sair de um estado para outro, “tomou coragem”: tinha medo, mas decidiu ser corajosa. Essa expressão, embora mostre uma mudança de postura da menina, não denota todo o esforço interior que ela precisou fazer para se impor diante da situação. Parece que se trata de um processo mais simples para Jill, o qual não lhe exigiu tanto esforço emocional quanto sugere o TP.

Também a tradução da expressão no TC em língua espanhola mostra-se interessante. O tradutor utilizou uma construção linguística bastante comum na LC, *hacer alguien de tripas corazón*. Este ditado popular envolve em sua significação a capacidade de alguém de se doar ao máximo em alguma questão que causa medo, disfarçando sua insegurança e fazendo o melhor de si para obter o resultado esperado.<sup>14</sup> Quando alguém está em alguma situação em que já não tem, simbolicamente, coração (ou seja, nervos) para resolvê-la, utiliza as tripas, que são vísceras, as quais representam o âmago do ser humano. O narrador mostra, então, que, enquanto Jill fala, faz um enorme esforço para dissimular o medo que sentia, ao mesmo tempo em que pensa nas palavras mais oportunas para se expressar. A menina precisou buscar coragem no mais profundo de seu ser para conseguir liderar o grupo naquela circunstância.

<sup>13</sup> Disponível em: <[https://en.oxforddictionaries.com/definition/take\\_one's\\_courage\\_in\\_both\\_hands](https://en.oxforddictionaries.com/definition/take_one's_courage_in_both_hands)>.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=ah3RGfO>>.



Evidencia-se, então, como este representa um momento complexo na jornada de Jill, o qual parece ainda mais intensificado emocionalmente a partir do uso da expressão escolhida neste TC.

A próxima passagem que vamos analisar narra um momento em que Jill precisou usar uma estratégia para salvar a si e ao grupo. Depois de passar pelos gigantes citados no trecho anterior, as crianças haviam chegado ao castelo de Harfang. Lá, tudo, desde os móveis até os habitantes, eram de tamanho grande. Foram bem recebidos pelo rei e pela rainha: tomaram banho, comeram, dormiram. Entretanto, precisavam continuar sua busca pelo príncipe Rilian. A única maneira de fugir do castelo seria ganhando a confiança dos gigantes para poderem andar livremente até encontrar uma saída. Jill propõe, então:

*"I see," said Jill. "We must pretend to be awfully excited about it, and keep on asking questions. They think we're absolute infants anyway, which will make it easier."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 605, grifo nosso).

– Já vi tudo! – exclamou Jill. – Devemos fingir que não pensamos noutra coisa. E ficar perguntando sobre a festa o tempo todo, encher de perguntar. Eles vão pensar que somos mesmo crianças, e assim ficará mais fácil. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 572, grifo nosso).

—*Ya entiendo —terció Jill—. Debemos fingir estar superentusiasmados con el banquete, y hacer muchas preguntas. Ellos nos creen unos perfectos niñitos chicos, de todos modos, lo que hará más fáciles las cosas.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 55, grifo nosso).

O primeiro aspecto que podemos observar nos TCs é a tradução da fala inicial de Jill, *"I see"*. Ao dar-se conta do modo como poderiam sair do castelo e daquela situação perigosa, essa é a construção linguística que a menina utiliza no TP para expressar-se. Esse momento da narrativa mostra-se bastante relevante porque mostra como a menina é quem consegue ver, encontrar uma solução para o problema que enfrentam. No TC em língua portuguesa, Jill parece extremamente entusiasmada por ter descoberto uma forma de escapar do castelo, como sugere o uso da expressão "Já vi tudo!". A construção, seguida ainda de um ponto de exclamação (que não aparece no TP) e do verbo "exclamou", enfatiza tanto a ideia súbita que Jill tivera como sua alegria por pensar em uma estratégia. Em CN-Port, portanto, o estado emocional da personagem já se mostra diferente do narrado no TP, mais intenso e efusivo. Em CN-Esp, o uso do verbo *entender* parece levar o leitor à ideia de que Jill estivera pensando, durante um tempo, para conseguir encontrar alguma solução. Mostra-se uma Jill mais reflexiva, mais concentrada nas ações que precisarão desempenhar, como assinala este TC: *Ya entiendo*.

Além disso, é interessante a fala atribuída a Jill nos TCs em relação a orientar os colegas sobre o melhor modo de agir. No texto em língua inglesa, temos: *We must pretend to be awfully excited about it*. Em CN-Esp, a fala da menina foi traduzida utilizando-se o adjetivo *superentusiasmados*, retomando o adjetivo *excited* do TP e o intensificador *awfully*. Em CN-Port, entretanto, optou-se por utilizar uma construção comum na LC, “não pensar em outra coisa”. Essa fala de Jill no texto em língua portuguesa intensifica a ideia que a menina apresenta em seu plano e leva ao extremo o estado de ansiedade que eles devem transmitir aos reis do castelo. Afinal, o que a fala sugere não é simplesmente estar muito animado e ansioso por alguma coisa, mas querer tanto que não é possível concentrar-se em algo que não seja aquilo.

Podemos notar também que, à continuação do período no TP, o adjetivo *excited* é seguido da preposição *about* e do pronome *it*, o qual retoma a festa que aconteceria no castelo de maneira indefinida. Observamos, entretanto, que tanto em CN-Port como em CN-Esp as informações que o pronome *it* encerra são esclarecidas ao leitor, havendo uma explicitação. Em CN-Port, aparece o vocábulo “festa”; em CN-Esp, *banquete*. Fica claro ao leitor, então, nos dois TCS, o plano que Jill tem em mente, com todos os detalhes.

Prosseguindo a observação dos trechos, percebemos que em CN-Port houve uma reorganização do segundo período da fala de Jill. Enquanto no TP as ideias da menina foram apresentadas em um único período, juntando-se a questão de mostrar-se entusiasmados com a festa e, ao mesmo tempo, ficar fazendo perguntas, o TC em língua portuguesa organiza a sequência das falas de Jill. Iniciando um novo período, o narrador expõe outra ação que precisam praticar além de fingirem estar animados, a de perguntar. Notamos que se reforça a questão do “fazer perguntas”, uma vez que a sugestão da menina é “E ficar perguntando sobre a festa o tempo todo, encher de perguntar”. Além disso, insere-se a construção “encher de perguntar”, que não aparece no TP. Com isso, torna-se a fala de Jill muito mais enfática, pois, ao destacar o ato de indagar, a menina parece esclarecer aos companheiros o modo como deviam proceder a fim de que não houvesse nenhum erro.

O último aspecto que analisamos neste trecho refere-se à tradução da sequência *They think we're absolute infants anyway, which will make it easier*. Em CN-Port, percebemos que o tempo verbal da oração foi modificado. No TP, a fala de Jill mostra que os gigantes já pensam que eles são crianças. Já no TC em língua portuguesa, a fala da menina mostra que, a partir do momento em que eles começarem a fazer perguntas, ou seja, colocar o plano em prática, é que serão vistos como crianças. Assim, trata-se de uma consequência da estratégia

pensada por Jill. Já em CN-Ing, o fato de os gigantes já enxergarem o grupo como crianças é que torna mais fácil o desenvolvimento da tática.

No próximo fragmento, Jill, Eustáquio e Brejeiro encontram-se no Submundo. Depois de conseguir fugir dos gigantes, as crianças e Brejeiro finalmente conseguem chegar ao reino da Dama de Vestido Verde para cumprir a missão que haviam recebido de Aslam: resgatar o príncipe Rilian, prisioneiro da feiticeira. Neste momento, a rainha tenta enfeitiçar Jill para que a menina se esqueça de seus objetivos e de sua missão.

*Of course a lot of things darted into Jill's head at once: Experiment House, Adela Pennyfather, her own home, radio-sets, cinemas, cars, aeroplanes, ration-books, queues. But they seemed dim and far away. (Thrum thrum - thrum - went the strings of the Witch's instrument.) Jill couldn't remember the names of the things in our world. And this time it didn't come into her head that she was being enchanted, for now the magic was in its full strength; and of course, the more enchanted you get, the more certain you feel that you are not enchanted at all. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 630, grifo nosso).*

Uma cachoeira de lembranças caiu sobre **Jill**: o Colégio Experimental, sua casa, aparelhos de rádio, automóveis, aviões, engarrafamento, filas. Mas pareciam imagens apagadas e distantes. (Drum-drum-drum, repenicava o bandolim.) Jill não conseguia lembrar-se das coisas de nosso mundo. E dessa vez não lhe ocorreu que estava sendo enfeitiçada, pois a magia atingira o auge. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 596, grifo nosso).

*Por supuesto que a Jill se le vinieron montones de cosas a la cabeza inmediatamente: el Colegio Experimental, Adela Pennyfather, su hogar, equipos de radio, cines, automóviles, aviones, cupones de racionamiento, colas. Pero parecían borrosas y muy lejanas. (Tran... tran... tran... sonaban las cuerdas del instrumento de la Bruja). Jill no podía acordarse de los nombres de las cosas de nuestro mundo. Y ahora no se le vino a la mente la idea de que la estaban hechizando, puesto que ya la magia había tomado toda su fuerza; y, claro, mientras más hechizada estás, más segura te sientes de que no estás en absoluto embrujada. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 78, grifo nosso).*

Na cena apresentada, o narrador descreve o que se passa na mente de Jill enquanto a feiticeira tenta enfeitiçá-la. Trata-se de uma luta, mas não de um confronto físico, pois os principais oponentes da rainha são duas crianças e uma criatura típica de Nárnia. No momento anterior a este na narrativa, a feiticeira havia entrado em uma sala e descoberto que Rilian fora libertado pelas crianças e pelo paulama. Analisando as circunstâncias, decide que o melhor modo para vencer a batalha e impedi-los de sair de seu reino é dissuadindo-os, especialmente a Jill, da ideia de que existe outra realidade que não aquela em que estão presentes.

Trabalhando, então, com a mente de Jill, a feiticeira confunde a garota: suas lembranças se tornam de tal forma incertas que a menina pensa que tudo é um sonho.

A revelação das memórias de Jill no TP inicia-se com um *Of course*. Assim, fica claro que, devido à situação a que era submetida, as consequências que viriam em seguida já eram esperadas. Essa expressão também faz uma referência direta à figura da feiticeira, pois, uma vez que ela estava enfeitiçando Jill, obviamente desejava que suas ações surtiram algum efeito na garota; afinal, este era seu objetivo. Confirma-se, então, que sua estratégia está funcionando. Desse modo, evidencia-se que Jill não tinha culpa de nada que lhe estava acontecendo nem era capaz de controlá-lo, pois tudo resultava da trama da feiticeira. No TC em língua portuguesa, omite-se essa expressão, não se mostrando todos os fatos narrados em seguida como um resultado esperado das táticas da rainha. A partir da omissão, também não se mostra ao leitor o fato de Jill estar, em decorrência do encantamento, naturalmente incapaz de dominar seus próprios pensamentos e sua consciência. No TC em língua espanhola, a expressão *Por supuesto* retoma a ideia de que Jill não tinha como se defender das lembranças que a assaltariam imediatamente, confirmando o poder de persuasão da feiticeira e a fragilidade da menina naquele momento.

Após o início do parágrafo com o uso de *Of course*, o texto em língua inglesa narra: *a lot of things darted into Jill's head at once*. O leitor percebe, então, que muitos pensamentos tomaram Jill ao mesmo tempo, sem que ela pudesse controlar, como expressa o verbo *dart*.<sup>15</sup> O texto em língua portuguesa, entretanto, apresenta uma imagem para expor ao leitor aquilo que se passa na mente de Jill no momento, utilizando a metáfora “cachoeira de lembranças”. A imagem de uma cachoeira traz uma ideia de que as memórias foram muitas e de intensidade apavorante, precipitando-se involuntariamente na mente da menina, como as águas de uma cachoeira que descem sem nenhum controle e sem que algo possa contê-las. Todas as recordações de seu passado surgiam misturadas em sua mente, como nas águas de uma imensa cascata, agregando-se à sensação de Jill a ideia tanto de que algo a tomou violentamente, subjugando-a, como a de impossibilidade de agir no momento devido à existência de uma força maior do que ela própria. O uso do verbo “cair” reforça a ideia de que tudo era inesperado para a garota e causou-lhe grande impacto.

Como dito anteriormente, a água é símbolo da regeneração e representa a oportunidade de recomeçar. No fragmento em análise, entretanto, a simbologia da água direciona-se para outro polo, pois “é fonte de vida e fonte morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER, 1986,

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/dart>>.

p. 54). Assim, aparece no trecho como uma força natural, cujo movimento descendente arrasta, faz submergir. A imagem da cachoeira traz a mistura de elementos; não se divisa a água em uma cascata, do mesmo modo que Jill não distinguia bem nada de que se recordava, tudo era um grande e devastador bloco. Pode representar, dessa maneira, o movimento para o interior de si ao qual Jill está sendo submetida, uma submersão da consciência provocada pela feiticeira, que não quer que ela consiga organizar seus pensamentos. Além disso, a voracidade das águas de uma cachoeira lembra o poder avassalador das águas do dilúvio – o qual causa destruição em todos os lugares pelos quais passa, de maneira que simboliza a morte ao fazer desaparecer o que antes existia (CHEVALIER, 1986, p. 56). De modo análogo, a consciência de Jill está morrendo, sendo apagada devido ao encantamento da feiticeira.

Contribuindo para que seu feitiço surtisse efeito, a feiticeira utiliza um instrumento, como relata o fragmento. Quanto mais questiona Jill acerca do mundo da garota e toca as cordas do instrumento, mais inconsciente a menina fica. Entretanto, no TP, o narrador não cita o nome do instrumento, enfatizando a vibração das cordas e seus sons como artifício da bruxa para entorpecer a menina. A tradução em língua espanhola utiliza um verbo relacionado à produção de som, *sonar*, para tratar do movimento das cordas. No TC em português, por outro lado, o narrador apresenta uma onomatopeia, “Drum-drim-drim”, para representar os sons do instrumento da feiticeira, e nomeia o objeto, bandolim, produzindo um movimento sonoro que intensifica a atmosfera hipnotizante que cerca Jill ao criar rimas em “im” com a junção da onomatopeia e o nome do instrumento.

Outro aspecto que podemos observar na tradução em língua portuguesa é a omissão de uma referência que fazia parte da memória de Jill, de seu passado antes de conhecer Nárnia, a menção a *Adela Pennyfather*, feita no TP. Também a fala do narrador a respeito do que Jill não percebia foi omitida: *the more enchanted you get, the more certain you feel that you are not enchanted at all*. Essa reflexão justifica o fato de Jill não conseguir perceber-se enfeitizada e acabar, por fim, concordando com o fato de que as coisas em que acreditava não existiam, como todas as lembranças que lhe vieram à memória, mas pareciam tão distantes que já duvidava de que fossem verdadeiras. Desse modo, evidencia-se o poder da feiticeira sobre a menina, que estava sendo subjugada.

Além disso, no TC em português, traduz-se a oração *Jill couldn't remember the names of the things in our world* como “Jill não conseguia lembrar-se das coisas de nosso mundo”. O fato de alguém não se recordar do nome de algo não implica que não se lembre da “coisa” em si; não se recorda do significante, mas pode se lembrar do significado. Jill, confusa com tantas memórias que lhe vinham à cabeça de maneira desordenada e com a melodia produzida pela

feiticeira, não sabe precisar o nome das coisas, como se estivesse perdendo aos poucos sua capacidade de raciocínio e de lidar com a linguagem. Em língua portuguesa, entretanto, o estado de Jill parece intensificado conforme a tradução diz que ela não se lembrava das “coisas” de nosso mundo. Parece que o encantamento era poderoso de tal maneira que a fazia esquecer-se até das experiências sensoriais e concretas, não apenas dos significantes escolhidos para representá-las no mundo linguístico. Assim, mostra-se uma Jill extremamente suscetível à magia da feiticeira.

Na passagem que apresentamos a seguir, narra-se um pouco mais dos encantamentos aos quais a feiticeira submete as crianças, Brejeiro e o príncipe Rilian. A feiticeira tenta fazê-los esquecer o mundo de onde vieram, confundindo-os de tal modo que eles acreditam que não existe sol, nem terra, nem Nárnia. Jill, entretanto, faz voltar à memória algo que ela tem certeza de que existe: Aslam.

*For the last few minutes Jill had been feeling that there was something she must remember at all costs. And now she did. But it was dreadfully hard to say it. She felt as if huge weights were laid on her lips. At last, with an effort that seemed to take all the good out of her, she said:*  
*"There's Aslan."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 631-632, grifo nosso).

Nos últimos minutinhos **Jill** sentira que havia alguma coisa da qual, a todo custo, tinha de se lembrar. E agora conseguia. Era entretanto tremendamente difícil dizê-la. Sentia como se enormes fardos pesassem em sua boca. Por fim, com um esforço que pareceu exauri-la, disse:  
 – Aslam existe. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 597, grifo nosso).

*En esos últimos minutos, Jill tuvo la sensación de que había algo que debía recordar a toda costa. Y lo había logrado, pero era tremendamente difícil decirlo. Sentía un peso inmenso sobre sus labios. Por último, con un esfuerzo pareció sacar todo lo bueno que tenía adentro.*  
 — ¡Existe Aslan! — dijo. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 79, grifo nosso).

Devido ao fato de estarem sob o encantamento da Feiticeira Verde, Jill, Eustáquio e Brejeiro não conseguem discernir mais as diferenças entre Nárnia e o Submundo. A tática que a rainha utiliza contra as crianças consiste em fazê-las pensarem que a única realidade existente e possível é a que ela oferece a eles agora.

A primeira observação que fazemos volta-se para a tradução de *For the last few minutes*. A circunstância indicada pela construção faz referência ao tempo, apontando o que ocorria com Jill naqueles instantes, os últimos minutos. No TC em língua espanhola, manteve-se essa noção do TP. Já em CN-Port, utilizou-se um diminutivo, “Nos últimos minutinhos”. Essa nova construção faz pensar no estado emocional de Jill destacado no texto

em língua portuguesa. O uso do diminutivo parece intensificar a agonia que, como será mostrado na continuação do período, a menina sentia. Assim, CN-Port já apresenta Jill inserida em uma atmosfera de angústia e de ansiedade.

Além disso, é interessante notar a tradução do vocábulo *weights* em CN-Esp e em CN-Port. O trecho mostra que Jill se sente oprimida diante do feitiço que a feiticeira lança sobre eles, tanto que não consegue nem raciocinar nem falar – parece que algo impede seus lábios de se movimentarem e expressarem a verdade que poderia libertá-los daquele encantamento. Em CN-Esp, a tradução do vocábulo como *peso* retoma a sensação de dificuldade de Jill em falar o que tanto necessitava, como acontece no TP. Já em CN-Port, utilizou-se a palavra “fardos” para representar a sensação de Jill naquele momento. Este substantivo abarca a significação que tem o vocábulo *weights*, no sentido de se tratar de algo pesado que impede, devido à sua força, a realização de movimentos. Entretanto, apresenta também um sentido figurado, como algo imposto por alguém ou por alguma circunstância e extremamente difícil de carregar. Além disso, o vocábulo pode ser relacionado ao sentimento de culpa. Desse modo, o estado exaustivo da menina parece ser intensificado no trecho em português, mostrando uma Jill que poderia estar se sentindo culpada por não se lembrar de algo que, como assinala o TP, ela deveria se lembrar a todo custo – como se fosse sua responsabilidade.

Outro aspecto que podemos analisar nos TCs é a tradução de *to take all the good out of her* para referir-se ao esforço mental e emocional de Jill quando verbaliza a sentença que declara a existência de Aslam. No TC em língua portuguesa, utiliza-se a palavra “exauri-la” para traduzir a expressão do TP. Já no TC em língua espanhola, opta-se pela construção *sacar todo lo bueno que tenía adentro*.

As diferentes traduções levam a pensar em formas distintas sobre o estado físico, mental e emocional de Jill naquele momento. Em CN-Port, o verbo “exaurir” parece concentrar o cansaço da menina no aspecto físico. Já a expressão de CN-Esp, traduzida de modo mais literal em relação ao TP, aponta, metaforicamente, para um esgotamento que atinge o interior de Jill: suas emoções. Trata-se de algo tão complexo para ela realizar, devido ao fato de estar enfeitiçada, que não bastava tentar um pouco. Jill precisava voltar-se para seu íntimo e buscar algo que a feiticeira não tivesse tornado confuso, fazendo o máximo de esforço para expressá-lo em palavras. Somente quando conseguisse expressar sua lembrança em voz alta é que a menina poderia se desvencilhar dos feitiços da bruxa, e para isso ela precisou buscar o seu melhor. Assim, depois de muito empenho, Jill consegue retirar de dentro de si a sentença que deixa a feiticeira abalada e lhe dá uma chance de quebrar o encantamento: *¡Existe Aslan!*. CN-Esp parece intensificar, desse modo, todo o processo

penoso pelo qual Jill passou, desde o momento de conseguir se lembrar de Aslam até o momento em que conseguiu pronunciar essas palavras.

Por fim, podemos fazer uma observação a respeito da sentença pronunciada por Jill. No TP, a fala da menina é: *There's Aslan*. Mediante falas anteriores da feiticeira que sentenciavam como não reais quaisquer elementos fora de seu reino, a menina atesta a existência do Leão. No TC em espanhol, a estrutura verbal permaneceu a mesma do TP, verbo seguido de sujeito, como vemos em: *¡Existe Aslan!*. O foco da fala permanece em provar a existência de alguma coisa fora do Submundo. Em CN-Esp, no entanto, existe uma mudança de pontuação na fala, a qual é marcada pelo uso do ponto de exclamação. A menina parece, então, extremamente entusiasmada, mais do que no TP, por haver conseguido dizer que existia o Leão. Já em CN-Port, a expressão pronunciada por Jill transformou-se em “Aslam existe”. A construção segue os padrões das estruturas oracionais da língua portuguesa, sujeito seguido do verbo; entretanto, poderia ter sido traduzida de modo literal em relação ao TP. Ao colocar-se Aslam como tópico da fala de Jill, mostra-se que a menina direciona a importância de seu enunciado ao sujeito da oração, o Leão. É a imagem dele que lhe vem à mente com maior força, e seu nome é a primeira palavra que consegue pronunciar depois do esforço que fizera.

No próximo fragmento, apresentamos uma das cenas finais da narrativa. Depois de conseguir derrotar a feiticeira, contando com a valiosa ajuda do príncipe Rilian, Jill, Eustáquio e Brejeiro retornam ao país de Nárnia. O rei Caspian X havia acabado de morrer e todos estavam comovidos, especialmente Eustáquio, que havia conhecido o rei quando este ainda era um príncipe, em uma aventura vivida anteriormente naquela terra.

[...]. *Instantly every head was bared and every knee was bent; a moment later such cheering and shouting, such jumps and reels of joy, such handshakings and kissings and embracings of everybody by everybody else broke out that the tears came into Jill's eyes. Their quest had been worth all the pains it cost.* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 654, grifo nosso).

Todas as cabeças se descobriram, todos os joelhos se curvaram. Logo depois, vieram os vivas, e os gritos, e pulos de alegria, e apertos de mão, e abraços, e beijos. Lágrimas emocionadas correram dos olhos de **Jill**. A peregrinação, apesar de suas durezas e perigos, valera a pena. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 617, grifo nosso).

[...]. *Al instante se descubrieron todas las cabezas y todas las rodillas se doblaron; en un segundo estallaron tal vitoreo y tal clamor, tales saltos y bailes, tal darse la mano y abrazarse y besarse todos con todos, que a Jill se le llenaron los ojos de lágrimas. Su búsqueda valía todos los sufrimientos que había costado.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 100, grifo nosso).



Na cena que narra a volta do rei Caspian X, o narrador mostra a comoção que toma conta de Jill. A partir da narração das impressões da menina sobre o momento, o leitor tem acesso aos acontecimentos. No texto em língua inglesa, as ações são organizadas em dois períodos, os quais marcam a reverência ao rei e, posteriormente, a emoção dos súditos. O segundo período, que se inicia em *a moment later*, forma uma oração subordinada consecutiva; foram tantos os vivas e as aclamações, tanta a empolgação e os cumprimentos que Jill ficou emocionada. Todos esses fatores fizeram os olhos da menina se encherem de lágrimas.

No que diz respeito à tradução dessa oração, percebemos que em CN-Port não há uma relação de causa e consequência como no TP, pois a informação de que a menina tinha lágrimas nos olhos é colocada em um novo período. Além disso, não aparece neste TC o modificador *such*, utilizado três vezes em CN-Ing, o qual intensifica as ações que ocorrem no TP. Parece que o narrador apenas enumera mais um acontecimento na cena, e não uma ação que só pode acontecer devido aos fatores antes enumerados. Não se retoma, portanto, a noção de comoção causada por aquela sucessão de fatos. Em CN-Esp, por outro lado, utilizou-se como tradução para *such* o vocábulo *tal*. Neste TC, ele ocorre quatro vezes, ou seja, uma a mais que no TP, aumentando o efeito emotivo que tudo aquilo surtia em Jill. A menina não tinha como não se comover ao estar inserida naquele contexto.

Além desses aspectos nos TCs, cabe observar a tradução do vocábulo *quest* de CN-Ing. Em língua portuguesa, optou-se por traduzir o substantivo como “peregrinação”. Em língua espanhola, por *búsqueda*.

O substantivo *quest* traz em sua significação a noção de procura árdua por alguma coisa, referindo-se a uma ação que requer esforço e também ao cumprimento de alguma missão (em narrativas medievais).<sup>16</sup> Essa busca, como sinaliza o pronome *their* no trecho em língua inglesa, foi não somente de Jill, mas de seus companheiros. Tanto a menina como Eustáquio e Brejeiro foram agentes na busca pelo príncipe, cujo paradeiro todos desconheciam. Jill reflete sobre a missão que compartilhou com seus companheiros – o quanto havia sido difícil e o quanto valera a pena. Tal busca consiste em: libertar Rilian, encontrar o refúgio da Feiticeira Verde e destruí-la para que ela não mais aterrorize Nárnia e, por último, enfrentar (especialmente em relação a Jill), os próprios medos e inseguranças. O vocábulo retoma, portanto, as dificuldades que os três enfrentaram juntos para alcançar o objetivo dado por Aslam.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/quest>>.

Em CN-Esp, optou-se por *búsqueda* na tradução de *quest*. O uso desse substantivo retoma a missão que Aslam propusera às crianças. Elas buscavam encontrar Rilian para poder libertá-lo e, assim, salvar Nárnia. O vocábulo envolve também a noção de percorrer um objetivo esforçando-se ao máximo, fazendo todo o possível para alcançá-lo.

Já em CN-Port, optou-se pela tradução de *quest* como “peregrinação”. O substantivo evoca, além da noção de percorrer um caminho de acordo com objetivos previamente delineados, a noção de religiosidade. Trata-se de uma palavra utilizada para nomear viagens de peregrinos, pessoas que saem de suas terras e vão para lugares considerados sagrados (CHEVALIER, 1986, p. 812-813).

A escolha desse vocábulo no texto em língua portuguesa permite traçar um paralelo entre algumas peregrinações representadas na Bíblia Sagrada, como o caminho percorrido pelos judeus até encontrarem a Terra Prometida, Canaã. Israel passou quarenta anos andando pelo deserto, enquanto tentava chegar ao lugar que Deus havia preparado, como narra o livro Êxodo. O que mais chama a atenção em relação a essa narrativa e nos permite refletir sobre os acontecimentos narrados em Nárnia é o fato de haver pessoas unidas por um mesmo ideal: juntas, tornou-se possível alcançar o objetivo de chegar à terra que tanto almejavam. Do mesmo modo, Jill, Eustáquio e Brejeiro realizaram sua peregrinação juntos; assim, ainda que tenham percorrido um caminho dificultoso, a presença de companhia tornou a missão mais possível de ser cumprida. Quando um dos três se sentia desanimado ou temeroso, o outro o impulsionava a continuar. Quando uma das personagens não conseguia pensar em alguma estratégia, outra o fazia. Quando alguém estava em apuros, outro o salvava. Assim é que o fato de essa “viagem” ter sido realizada em grupo mostra-se essencial para que obtivessem êxito.

Além disso, o uso do vocábulo “peregrinação” direciona a importância da missão de Jill e de seus companheiros para o processo árduo pelo qual passaram enquanto tentavam resgatar Rilian. Quando se é um peregrino, leva-se em consideração todas as dificuldades que se encontrarão enquanto se percorre o caminho até o lugar sagrado. Ou seja, o importante não é apenas alcançar o lugar, mas, acima disso, todas as etapas que se cumprem para ter acesso a ele, as quais envolvem desapego em relação ao que se deixa para trás, esforço, coragem. Dessa forma, o texto em língua portuguesa enfatiza o fato de que o resultado final da missão (encontrar o príncipe e impedir que a Feiticeira Verde destruísse Nárnia) foi importante, mas ganha maior relevância todo o empenho e todas as situações vividas pelo grupo durante sua peregrinação. Afinal, especialmente em se tratando de Jill, protagonista da narrativa, todos os enfrentamentos pelos quais passou serviram para transformá-la, gradualmente, porque,

enquanto procurava o que Aslam lhe pedira, procurava também livrar-se de seus medos e das opressões por quais passava.

Ainda em CN-Port, temos os vocábulos “durezas” e “perigos” para traduzir *pains*. O vocábulo em língua inglesa pode expressar tanto um sofrimento físico quanto emocional, além de trazer a noção de desafios, problemas enfrentados. Na tradução para a língua portuguesa, ficam mais evidentes os aspectos relacionados a questões que fazem parte de uma peregrinação, como todas as dificuldades por que as personagens passaram e o quanto tudo aquilo foi perigoso para elas.

No próximo fragmento, apresentamos uma das cenas finais da narrativa. Em um mesmo ambiente estavam Jill, Eustáquio, Brejeiro, Aslam e diversas criaturas de Nárnia. O rei Caspian X havia acabado de morrer e todos estavam comovidos, especialmente Eustáquio, que havia conhecido o rei quando este ainda era um príncipe, em uma aventura vivida anteriormente em Nárnia.

[...]. *And all three stood and wept. Even the Lion wept: great Lion-tears, each tear more precious than the Earth would be if it was a single solid diamond. And Jill noticed that Eustace looked neither like a child crying, nor like a boy crying and wanting to hide it, but like a grownup crying. At least, that is the nearest she could get to it; but really, as she said, people don't seem to have any particular ages on that mountain.* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 661, grifo nosso).

[...]. Todos os três choraram. Até o Leão chorou: enormes lágrimas de leão, e cada lágrima era mais preciosa que toda a Terra, ainda que esta fosse um imenso diamante. E **Jill** observou que Eustáquio não parecia um menino chorão, mas um homem ferido de dor adulta. Ali, naquela montanha, as pessoas não pareciam ter uma idade determinada. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 623, grifo nosso).

[...]. *Y los tres se pusieron a llorar. Hasta el León lloraba: grandes lágrimas de León, y cada una de sus lágrimas era más preciosa que lo que podría ser la Tierra, si ésta fuera un solo diamante macizo. Y Jill advirtió que Eustaquio no parecía un niño llorando, ni un muchacho llorando y tratando de ocultarlo, sino un adulto que lloraba. Al menos eso fue lo más que logró entender de todo aquello; pero en realidad, como ella decía, parece que la gente no tenía una edad definida en esa montaña.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 105, grifo nosso).

Este fragmento traz a percepção de Jill sobre a cena que ocorria. A menina observa seu companheiro de jornada que, assim como ela, chorava a morte de Caspian X. No TP em língua inglesa, o narrador mostra os pensamentos coordenando as comparações que a garota fazia sobre o menino: não parecia nem uma criança chorando nem um garoto que chora e trata de esconder o fato para parecer que não chora, como vemos em *neither like a child crying*,

*nor like a boy crying and wanting to hide it.* Ligada a essas orações, temos uma oração adversativa marcada pela conjunção *but* que mostra, enfim, a imagem de Eustáquio na mente de Jill naquele momento: *but like a grownup crying.*

No TC em língua portuguesa, a expressão que o narrador capta do pensamento de Jill é “menino chorão”, construção pejorativa que denota sinal de fraqueza. O período foi simplificado, de maneira que a enumeração construída no TP não foi reconstruída. A menina, em CN-Ing, parecia estar seguindo uma linha de pensamento, organizando suas próprias ideias sobre Eustáquio e sobre o que conhecia dele até então. No entanto, no TC em português não se retoma essa reflexão de Jill, omitindo-se detalhes de seu raciocínio, como a parte de o menino não parecer querer esconder suas emoções. A última oração do período no TC em português, entretanto, traz uma construção diferente do TP: “mas um homem ferido de dor adulta”. Nessa construção, o tradutor acrescenta vocábulos que tornam mais explícitos os pensamentos de Jill sobre a percepção que ela tem de Eustáquio naquele momento. Não se trata apenas de parecer um adulto chorando, mas um adulto que conheceu a dor, uma dor diferente da que se conhece quando criança – mais profunda, vinda de quem já passou por muitas experiências e agora consegue chorar, sem se sentir envergonhado.

Notamos também a omissão do trecho *At least, that is the nearest she could get to it* no TC em português. O tradutor não apresenta a percepção do narrador sobre os fatos que Jill estivera observando. Além disso, o último período do trecho deixa ambígua a informação sobre quem acreditava que as pessoas pareciam não ter uma idade específica, pois o tradutor omite a oração que traz o pronome *she*, o qual identifica Jill como a autora da reflexão no TP: *as she said.*

Procedemos, em seguida, à análise do último trecho com o vocábulo Jill. Trata-se da volta das crianças ao Colégio Experimental depois das aventuras vividas em Nárnia. O narrador conta ao leitor, na última vez em que os garotos são mencionados na narrativa, o destino que decidem dar às roupas que trouxeram de Nárnia.

*Eustace buried his fine clothes secretly one night in the school grounds, but Jill smuggled hers home and wore them at a fancy-dress ball next holidays. And from that day forth things changed for the better at Experiment House, and it became quite a good school. And Jill and Eustace were always friends.* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 663, grifo nosso).

Eustáquio enterrou suas bonitas roupas, durante a noite, no campo do colégio; Jill preferiu carregar as suas para casa, pensando numa festa especial. A partir daquele dia, as coisas melhoraram no Colégio Experimental, que acabou virando uma escola bastante boa. Jill e Eustáquio ficaram amigos para sempre. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 626, grifo nosso).

*Una noche, en secreto, Eustaquio enterró sus elegantes ropajes en los jardines del colegio; en cambio Jill llevó los suyos a escondidas a su casa y los usó en un baile de disfraces en las vacaciones siguientes. Y de ese día en adelante las cosas cambiaron, para mejor, en el Colegio Experimental, que llegó a ser un muy buen colegio. Y Jill y Eustaquio fueron siempre amigos.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 107, grifo nosso).

Conforme relata o texto, cada uma das crianças escolheu um destino diferente para suas roupas. No trecho que finaliza a trajetória da personagem Jill, chama a atenção o modo como ela agiu em relação aos seus pertences, tanto no TP como nos TCs.

O primeiro fato que observamos é que o TP apresenta como tópico do parágrafo Eustáquio, destacando o sujeito da oração. Em CN-Port, manteve-se o tópico. Já em CN-Esp, evidenciou-se outra informação: as ações que o menino praticou ocorreram algum dia pela noite, secretamente. Enfatiza-se, assim, o fato de que o menino não desejava ser visto nem que soubessem o que havia feito com suas roupas.

Em seguida, o TP narra que Eustáquio, como quem guarda um tesouro, algo valioso, leva para os jardins da escola suas lembranças de Nárnia. O menino, como explica o texto em inglês, realiza seu intento em um dia indefinido, no período noturno, *one night*. Quando enterra seus trajes, é como se ocultasse os momentos que vivera em Nárnia, os quais agora ficariam apenas em sua memória, inacessíveis a qualquer outra pessoa. Tal aspecto é reforçado pelo uso do advérbio *secretly*: não era para ninguém saber sobre todas as experiências e transformações pelas quais havia passado. Somente o colégio, que havia sido a porta de acesso a Nárnia, seria testemunha de que a magia realmente acontecera.

Ao contrário do modo como age o menino, podemos notar a conjunção *but* contrapondo as ações de Eustáquio e de Jill no TP. Enquanto o menino prefere esconder suas roupas, protegendo-as dos olhares dos outros, Jill faz diferente: exhibe-as. Essa conjunção marca as ações de maneira linguística e também em uma relação de sentido. Cada um apresentou um tipo de comportamento frente a uma mesma situação. Ambos tinham os trajes que haviam usado em Nárnia. Entretanto, os destinos que dão às roupas são opostos, como fica explícito pelo uso do *but*, adversativo. Talvez se esperasse que Jill agisse da mesma forma que Eustáquio; no entanto, houve uma diferença bastante significativa, tanto que as ações que praticaram foram contrastadas. As ações de Jill, portanto, revelam um comportamento oposto: em um baile, a garota usa as roupas que a lembram de que estivera, de fato, em Nárnia. Jill não desejou ocultar suas memórias, mas trouxe-as de volta em uma ocasião especial.

Percebemos que na tradução para a língua portuguesa omite-se a conjunção *but* e constrói-se outro período, de modo que a ideia de contraposição de ações das crianças não é retomada. Rompe-se, portanto, essa relação de contraste entre Eustáquio e Jill, menino e menina que agem de forma diferente diante de uma mesma situação. O TC em português apresenta, ainda, outra mudança significativa: não conta que a garota usou as roupas em um baile, mas diz que as guardou para uma festa especial. Assim, não revela, como faz o TP, o desejo da menina de reviver, mesmo que por uma noite, as memórias de Nárnia. Afinal, um baile a fantasia é o momento em que as pessoas se tornam as personagens que desejam representar. Jill pode, neste tipo de festa, lembrar-se de todos os obstáculos superados e do quão corajosa havia se tornado desde o momento em que tivera contato com Aslam. Quando em CN-Port se diz que a menina apenas guardou as roupas, leva a pensar que ela deixou os trajes em um canto da casa, para o caso de algum dia ter ocasião para usá-las; a importância de Nárnia – representada pelos trajes – parece diminuída, como se a menina pudesse se esquecer de sua trajetória. No TP, no entanto, quando o narrador especifica o uso que a menina fez posteriormente da roupa, mostra como tudo foi importante para Jill. Se antes ela chorava às escondidas, como mostramos no primeiro trecho que analisamos, agora ela deseja mostrar-se aos outros, pois havia aprendido a reconhecer seu valor e a agir com coragem.

Por fim, analisamos a tradução do último período do trecho no TP. O narrador conta ao leitor: *And Jill and Eustace were always friends*. Essa estrutura lembra bastante o final das histórias de fada, quando se termina o texto com a conjunção “e”, seguida do nome das personagens ou do pronome que as representa mais o fato de serem ou viverem felizes para sempre. Em CN-Esp, traduz-se literalmente o período, retomando os aspectos do TP. Já em CN-Port, não se retomou a conjunção “e”, a qual funciona como um modo de encerrar os acontecimentos que envolvem as personagens, finalizando suas histórias. Além disso, chama a atenção o uso do verbo “ficaram” como tradução de *were*. O vocábulo enfatiza o fato de que Jill e Eustáquio não eram amigos antes de cumprirem juntos uma missão em Nárnia. Entretanto, quando voltam, as personagens – feminino e masculino – já aprenderam a respeitar, admirar e amar um ao outro, de modo que, daquele momento em diante, ficaram amigos para sempre.

Jill, portanto, enquanto heroína da narrativa, consegue cumprir a missão que Aslam lhe havia conferido. Os trechos que analisamos procuraram mostrar algumas etapas desse processo, sinalizando, nos TCs, como os vocábulos escolhidos para traduzir o léxico que orbita essa personagem influenciaram em sua representação.

Por vezes, em CN-Port, percebemos alteração do estado emocional da menina, por meio da modificação de sinais de pontuação e do uso de expressões típicas da LC. Essa também é uma característica de CN-Esp, mas menos frequente. Além disso, o texto em língua portuguesa omite diversos detalhes que caracterizam as ações da menina e os ambientes em que ela estava, fato que pouco ocorre no TC em língua espanhola. Notamos, por fim, que houve uma tendência em CN-Port à utilização de vocábulos relacionados ao campo religioso, como “fardos” e “peregrinação”, por exemplo, os quais fazem pensar na personagem como alguém que passou por uma experiência espiritual, ademais de psicológica (esta segunda mais evidente no TP). Já no TC em língua espanhola, o léxico tendeu a aproximar-se bastante do texto em língua inglesa, enfatizando, como este, o processo psicológico pelo qual Jill passou.

Podemos perceber, portanto, que uma mesma personagem, a depender dos vocábulos utilizados para descrevê-la, pode ser percebida de formas diferentes. Interessou-nos, assim, observar as possibilidades de sentido que estes criam nas LCs e discorrer sobre eles.

Na próxima sessão, buscamos analisar alguns aspectos relacionados ao vocábulo *Witch* e suas respectivas traduções nos TCs.

### 3.3.2 Análise do vocábulo *Witch* → *Feiticeira/Bruja*

O segundo vocábulo selecionado para análise é *Witch*, que ocorre 39 vezes em CN-Ing, com chavicidade 296,88; em CN-Port, aparece 35 vezes e em CN-Esp, 48. O substantivo é utilizado para designar a “Dama do Vestido Verde”, inimiga de Aslam, que aprisiona o príncipe do reino onde vivia. Essa personagem lança mão de feitiços e artimanhas a fim de conseguir derrotar o Leão e governar o “Mundo de Cima”, já que era a Rainha do Submundo.

Podemos dizer que a figura da bruxa faz parte de um processo de polarização de forças e de enfrentamentos constantes. Encontramos, há séculos, relatos na cultura de alguns povos que discorrem sobre mulheres que eram acusadas de bruxaria, devido ao fato de não se portarem de maneira convencional e não se enquadrarem na idealização coletiva sobre o que seria uma mulher integrada socialmente; por morarem sozinhas, e, em especial, por não professarem a fé Católica e seguirem ritos pagãos, por exemplo. Dessa forma, pensava-se que poderiam ter ligações com forças contrárias às de Deus, de modo que precisavam ser extirpadas do convívio social. Assim, foram caçadas pelos cristãos, recebendo como punição a morte em uma fogueira. Caso confessassem a prática de feitiçaria, poderiam receber o perdão divino antes da morte; do contrário, a crença corrente era a de que morreriam sem a absolvição de Deus.

*Witch*, em língua inglesa, designa uma pessoa que pratica feitiçaria, amaldiçoa, usa de magia para praticar boas ou más ações, de acordo com seus propósitos. Geralmente, caracteriza-se pelo uso de roupa e chapéu negros e por possuir como animal de estimação um gato preto, além de uma vassoura, que seria um de seus meios de locomoção. O vocábulo também pode ser utilizado para designar uma pessoa velha e de aspecto desagradável.<sup>17</sup>

Na língua portuguesa, “feiticeira”, opção utilizada em CN-Port, e “bruxa”, que aparece com rara frequência, admitem-se como traduções para *Witch*. No entanto, existem diferenças semânticas substanciais entre os dois vocábulos. O substantivo “feiticeira”,<sup>18</sup> por exemplo, pode designar uma pessoa que faz uso tanto de magia negra – praticada em função do mal –, como de magia branca – realizada em função de um bem. Por outro lado, “bruxa” é utilizado majoritariamente para fazer referência a uma pessoa que pratica atos maus.

Em nossa cultura, imagina-se uma “feiticeira” como uma figura atraente, encantadora, que usa de sua beleza como artifício para subjugar as pessoas e fazê-las obedecerem a suas ordens; seu tom de voz é cadenciado, sua fala é melodiosa. Dotada de todas as características que a tornam uma mulher sedutora e irresistível, pode valer-se de seus encantos para ocultar um possível caráter perverso. Acredita-se que seus poderes mágicos derivam de um pacto com o demônio, mas também se admite que podem decorrer de seu grande conhecimento, passado de geração em geração, sobre ervas e outros elementos da natureza, os quais utilizaria como matéria prima de seus encantamentos.

Por sua vez, a “bruxa” é descrita na literatura como uma criatura horrenda, de aspecto e modos pavorosos, voz esganiçada e vestes negras. Ela não tenta esconder sua personalidade maquiavélica sob feições belas e agradáveis; ao contrário, usa de sua aparência para aterrorizar os “desavisados” que cruzam seu caminho, sentindo imenso prazer ao provocar pavor nas pessoas. É taxada como impiedosa e desagradável, um ser que teria vendido sua própria alma ao diabo em troca de poderes mágicos com os quais poderia interferir no destino dos outros.

Algumas expressões cotidianas reafirmam aspectos negativos relacionados à figura da bruxa. O ditado popular “A hora da bruxa”,<sup>19</sup> por exemplo, designa um período em que os bebês sempre choram, ao fim da tarde, sem motivo aparente. A explicação é a de que eles mantêm um forte laço afetivo com as mães, que normalmente estão cansadas depois de um dia exaustivo; o que a mãe sente também seria sentido pelos filhos. Assim, trata-se do

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/witch>>.

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/feiticeira>>.

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/bruxa>>.



momento de “terror” do dia, sensação relacionada ao sentimento que as bruxas provocam nas pessoas; as crianças começam a chorar, e os pais não sabem quais atitudes tomar para acalmá-las.

Outra expressão bastante popular é “A bruxa está solta”. Seu uso associa-se a uma sucessão de acontecimentos ruins, de tragédias. Diz-se que a bruxa está solta porque estaria trazendo azar; sua presença em meio social acarretaria uma série de eventos negativos, que não aconteceriam se estivesse “presa”, fora deste ambiente.<sup>20</sup> O curioso é que, devido a esse fato sobrenatural, ocorreriam diversos fatos similares entre as pessoas, como diversos casos de suicídio em uma mesma região ou catástrofes envolvendo a natureza, por exemplo.

Além desses, outro ditado muito difundido em relação a esse universo é “O feitiço virou contra o feiticeiro”.<sup>21</sup> Costuma-se fazer uso dessa expressão em contextos místicos, como quando uma pessoa deseja algo de ruim à outra, como um feiticeiro que tenta lançar maldições em outras pessoas; a ação pode se voltar contra ela, que foi quem invocou algo mal para o outro.

Todas essas expressões retomam o caráter misterioso que envolve a figura da bruxa. Ela ajuda a transpor em palavras as sensações de medo e de insegurança. Mas, para além desses fatores, trata-se de uma forma de explicar acontecimentos no mundo de uma maneira que privilegia o mítico e o sobrenatural em detrimento da ciência.

A literatura mundial oferece uma lista considerável de bruxas, as quais ora seguem, ora rompem com os estereótipos dessas figuras. *As Brumas de Avalon* (1979), série de quatro volumes escrita por Marion Zimmer Bradley, conta a trajetória do rei Arthur sob a perspectiva de Morgana, mulher que usufruía da liberdade permitida por sua cultura pagã, sendo considerada fada por seu povo, e bruxa pelos cristãos. A série *As bruxas Mayfair* (1990-1994), de Anne Rice, é outro exemplo de literatura cujo enredo se desenvolve em torno de bruxas. Trata-se de uma dinastia de bruxas, originárias da Escócia, que se muda para Nova Orleans, em cuja vida se envolvem espíritos, demônios, mistérios e maldições.

Há também a saga *Harry Potter* (1997-2007), da escritora britânica J. K. Rowling, que, além de personagens bruxas, apresenta um protagonista bruxo, o qual ao decorrer de toda a obra trava batalhas contra seu inimigo, um bruxo que utiliza magia para fazer maldades, e inclusive para matar “inocentes”. Nesta saga, uma bruxa em especial, Hermione Granger, destaca-se. A garota, amiga de Harry, mostra-se dotada de sabedoria, disciplina e prudência, características essenciais para que a batalha contra o mal pudesse ser vencida.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/bruxa>>.

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=YyYV>>.

Nos contos de fada, igualmente, a figura misteriosa também é recorrente. A bruxa de *A branca de neve e os sete anões* representa uma vilã extremamente ardilosa. A rainha era a mais bela em todo o reino, até Branca de Neve crescer e sobrepujá-la em beleza e graça. Utilizando-se de seu conhecimento sobre feitiços, a rainha entrega à princesa uma maçã envenenada, para que pudesse matá-la sem ser punida. Sob sua beleza, escondia-se a impiedade e o ódio por quem pudesse superá-la em qualquer aspecto. Outro conto, *João e Maria*, tem como protagonista uma bruxa que se empenha muito para atrair presas. Sua casa é descrita como encantadora, toda feita de doces, de modo a chamar a atenção de crianças, as quais lhe serviriam de alimento. Nesse sentido, percebe-se o engenho destas criaturas dotadas de força, persistência e inteligência: as bruxas.

Destaca-se, ainda, o livro *O Mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum. A narrativa apresenta uma questão paradoxal que envolve as bruxas. Dorothy, uma garotinha que passa por diversas aventuras na tentativa de regressar à casa de seus tios, reflete um pensamento comum a muitos, o de todas as bruxas serem más. Entretanto, na terra de Oz, havia duas bruxas más, a Bruxa Má do Leste e a Bruxa Má do Oeste, e duas bruxas bondosas, as que habitavam o Sul e o Norte. A partir da orientação da Bruxa do Norte, Dorothy encontra Oz, que lhe designa a missão de matar a Bruxa Má do Oeste para poder voltar para casa. A bruxa é destruída quando Dorothy lhe atira água. Assim, depois de derrotar o inimigo maligno, a menina tem seu desejo realizado.

Cabe mencionar, ainda, a figura da bruxa enquanto arquétipo. O uso desse modelo de personagem para representar forças malignas torna-se comum com a popularização dos contos de fada, mas faz parte também de contos populares. Quando uma mãe canta ao filho “nana, neném, que a Cuca vem pegar”, não importam realmente as características dessa Cuca, mas, sim, o fato de ela, uma criatura muito má, vir até a criança para levá-la para longe de seus familiares, retirá-la de sua “boa mãe”, caso ela não durma logo. Assim, o arquétipo da bruxa está relacionado à manifestação concreta de um mal extremo. Trata-se do maior impedimento para que a vida da donzela (arquétipo de alguém menos poderoso que a bruxa, portanto indefeso, e de espírito bondoso e generoso) seja feliz e, ao mesmo tempo, trata-se da força que move as ações desse frágil ser. Uma princesa, por exemplo, apenas luta e obtém alguma vitória devido às ações da bruxa, que provocam movimento, obrigatoriamente, funcionando como uma força impulsora nas narrativas.

Se a Virgem Maria representa a mãe exemplar, que coloca no mundo a salvação e a vida, a bruxa carrega os piores traços de personalidade de uma mulher e age das maneiras mais condenáveis, associando-se ao ser mais maligno do cristianismo, o diabo. Esta última,

entretanto, enquanto arquétipo, traz à luz os próprios medos, angústias e dificuldades do ser humano, e, como aclara Chevalier (1986, p. 200), “enquanto essas forças obscuras do inconsciente não são assumidas na claridade do conhecimento, dos sentimentos e da ação, a bruxa continua vivendo em nós”.<sup>22</sup> Todos necessitam, em algum momento, passar por um enfrentamento contra sua própria “bruxa” a fim de conhecer-se e de alcançar seus objetivos.

Nos textos literários que mencionamos neste trabalho, a bruxa, seja como uma imagem daquilo que se rejeita nas pessoas, o lado obscuro e não explorado, seja como uma criatura que rivaliza com Deus, buscando benefícios terrenos por meio de pactos com o diabo (CHEVALIER, 1986, p. 201 e 202), mostra-se personagem essencial para que a narrativa em questão se desenvolva. Devido a suas ações, as personagens Jill, Eustáquio e Brejeiro são retiradas de sua terra de origem e enviadas a Nárnia para salvar o príncipe Rilian. A partir do embate com a Feiticeira Verde, as crianças passam a enfrentar seus próprios medos e têm a oportunidade de conhecer-se e de transformar-se. O Leão não as poupa de enfrentar situações perigosas, mesmo tendo poder para tal, pois se trata de um caminho que elas precisam percorrer por si próprias até, de fato, colocarem-se frente a frente com o seu próprio eu.

Nas traduções de CN-Ing para o português e para o espanhol, os tradutores utilizaram opções diferentes para o vocábulo *Witch*. Em CN-Esp, o tradutor optou pelo uso da palavra *bruja* em detrimento de *hechicera*, palavra também existente no idioma. Na cultura espanhola, o substantivo *bruja*, que seria o mais utilizado em contos e histórias infantis, designa uma pessoa dotada de poderes mágicos advindos do demônio, a qual pratica magia negra para enfeitiçar outros indivíduos. Faz referência, também, a uma pessoa de aspecto repugnante, velha e maligna. Em países como o Chile, por exemplo, é adicionada a essa significação a designação de uma pessoa falsa, mentirosa.<sup>23</sup>

Uma das distinções entre *bruja* e *hechicera* na cultura hispânica está no fato de que a primeira praticaria magia negra com os poderes recebidos do diabo, conforme já foi dito anteriormente. Já a segunda, além de praticar magia negra, espalhando maldades, também pode executar a magia branca; assim, seus poderes adviriam do vasto conhecimento sobre elementos da natureza, como ervas e plantas, de modo análogo ao comentado sobre o termo “feiticeira” em língua portuguesa. No entanto, existe outro traço que diferencia os dois vocábulos: uma *hechicera* está ligada, igualmente, à prática de adivinhações sobre o futuro

---

<sup>22</sup> “*mientras que estas fuerzas oscuras de lo inconsciente no son asumidas en la claridad del conocimiento, de los sentimientos y de la acción, la bruja sigue viviendo en nosotros*”. (CHEVALIER, 1986. p. 200).

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=6B6n5sS>>.

das pessoas, por meio da utilização de objetos exóticos, como uma bola de cristal, por exemplo.

No que se refere a CN-Port, a distinção entre “feiticeira” e “bruxa” mostra-se importante no contexto da tradução, uma vez que a partir do vocábulo eleito é possível criar-se determinada imagem da Feiticeira Verde. No livro em estudo, a feiticeira apresenta as características necessárias para encantar o príncipe Rilian. A Dama de Vestido Verde, como também é chamada, atrai o príncipe para uma armadilha e o aprisiona no Submundo. Se fosse retratada como uma típica bruxa, jamais conseguiria atrair espontaneamente o príncipe, a menos que se disfarçasse, como agiu a bruxa de *A Branca de Neve* para fazer a princesa comer uma maçã envenenada. No entanto, com seus encantamentos, é capaz de transformar-se de serpente (uma de suas formas) em uma mulher irresistível e fazê-lo se apaixonar por ela.

Ao mesmo tempo que se mostra um animal de formação simples, a serpente representa o misterioso e desconhecido (CHEVALIER, 1986, p. 925). Além disso, o fato de apresentar-se como animal “cru”, sem pelos e sem patas, relaciona-se, segundo o autor, à frialdade, à ausência de sentimentos bons. Ainda de acordo com o autor, é aquela que habita o “mundo de baixo”, seja na natureza, seja no cérebro humano – o inconsciente. A serpente teria sido castigada por Deus, de acordo com a Bíblia Sagrada, por persuadir Eva a comer o fruto proibido: não mais poderia andar, mas rastejaria, eternamente, configurando-se um animal que está sempre no chão, sempre abaixo de seu criador. Daí advém as conotações negativas relacionadas ao réptil; entretanto, como ser que tem a capacidade trocar de uma única vez sua pele, em um novo estágio de sua vida, simboliza também a renovação e o renascimento. É o animal sábio, cujo poder de regeneração associa-se à cura, como em um dos símbolos da medicina, o bastão de Esculápio, formado por uma serpente envolta em um bastão.

No caso da obra em estudo, a feiticeira apresenta-se como a própria personificação do mal. Poderia funcionar como uma espécie de serva do príncipe das trevas descrito pela igreja Cristã; enquanto os sacerdotes de Deus abençoam, a feiticeira amaldiçoa e aprisiona. De acordo com a simbologia cristã, a serpente (que representa o “mal” desde o início dos tempos) era traiçoeira e sabia usar as palavras a seu favor, convencendo as pessoas a agirem da forma que lhe convinha. A serpente tira os filhos de Deus do caminho da luz e os conduz às trevas, oferecendo-lhes a realização de seus desejos. Do mesmo modo age a feiticeira, despertando uma forte paixão em Rilian, a qual o cega e o condena a uma vida, literalmente, de escuridão, pois a mulher o retira de seu mundo, o Mundo de Cima, levando-o para o lugar onde ela reinava, o Submundo.

Na ilustração que apresentamos em seguida, mostra-se a feiticeira tentando enfeitiçar as personagens protagonistas da narrativa. O leitor passa a conhecer a figura majestosa da mulher que enganara o príncipe Rilian. Trata-se de uma personagem bastante atraente, o que explica seu poder de sedução.

**Figura 3.** Personagem *Witch*.



Fonte: Livro *The Chronicles of Narnia: The Silver Chair* (2001).

Como podemos notar ao observar a figura, a feiticeira de “As Crônicas de Nárnia” mostra-se um ser encantador, quando deseja persuadir os outros a realizarem seus desejos. Esse é um fato importante, pois, conforme percebemos nas análises, a forma física que assume e os vocábulos utilizados para descrevê-la corroboram para a imagem que o leitor cria desta personagem e influencia em seu modo de ler os TCs.

Passamos, agora, à análise do vocábulo *Witch*. Iniciamos nosso estudo da representação dessa personagem com o trecho que apresenta a primeira menção à força maligna que reinava em Nárnia como uma bruxa, *witch*. Jill, Eustáquio e Brejeiro haviam encontrado um cavaleiro enquanto procuravam pelo príncipe. Não sabiam, entretanto, que se tratava do homem a quem estavam procurando, filho do rei Caspian X. O cavaleiro os convidou para comer enquanto conversavam:

*They were thoroughly tired of the Knight's talk before they had finished supper. Puddleglum was thinking, "I wonder what game that **witch** is really playing with this young fool."*. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 623, grifo nosso).

Já estavam cheios daquela conversa antes que o prato de sopa esvaziasse. Brejeiro pensava: “Gostaria de saber qual a jogada que essa **feiticeira** está tramando com esse jovem tolo.” (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 588, grifo nosso).

*Antes de que terminara la cena, ya estaban mortalmente cansados con la conversación del Caballero. Barroquejón pensaba: “Me pregunto cuál es el verdadero juego que se trae esa bruja con este joven tonto”. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 71, grifo nosso).*

Percebemos que o substantivo *witch* é retomado na tradução em língua portuguesa como “feiticeira”. Revela-se, no trecho, o caráter ardiloso da mulher, que utiliza o jovem, o príncipe Rilian, para obter sucesso em algum plano maligno. Jill, Eustáquio e Brejeiro julgam o cavaleiro um tolo porque ele acredita veementemente na bondade da mulher que o mantém preso, pois esta lhe havia assegurado que o impedia de ver a luz do Mundo de Cima a fim de mantê-lo seguro.

O vocábulo “tramando”, utilizado em CN-Port, enfatiza o caráter negativo das ações relacionadas à feiticeira, enquanto em CN-Ing e em CN-Esp tal noção pode ser encerrada nos vocábulos *witch* e *bruja*, de quem já se pressupõem ações malignas. Não se utiliza, portanto, em CN-Port, o vocábulo “jogando” como tradução para *playing*, o qual se mostra importante no contexto da história porque pressupõe a participação do príncipe em tudo o que está acontecendo. Em CN-Ing, tem-se a ideia, com as palavras *game* e *playing*, de que a feiticeira arquitetava um plano que apenas é possível com a efetiva participação de Rilian; ou seja, ele é uma peça cujas ações são necessárias. Revela-se, assim, que não se trata apenas de algo que será feito contra ele, como uma jogada armada contra outra pessoa, mas, sim, de um jogo do qual ele participa e causa sua própria ruína, noção retomada em CN-Esp com a construção *juego que se trae esa bruja con este joven tonto*. Em CN-Port, no entanto, não se recupera essa significação, de modo que o príncipe parece apenas uma vítima da feiticeira, e não um participante do “jogo” que ela construiu.

Outro aspecto que observamos em CN-Port é a tradução de *thoroughly tired* como “cheios”, modo recorrente em língua portuguesa de se dizer que já se ouviu o suficiente sobre algo que é mentiroso, desinteressante ou irrelevante. O vocábulo é utilizado para retratar o modo como se sentiam Brejeiro, Jill e Eustáquio em relação a tudo o que o cavaleiro falava – elogios sobre a “bondade” da feiticeira; isso corrobora, portanto, a imagem de tolo que Brejeiro tem do príncipe. Parece haver, também, um jogo de palavras com “cheios” e a refeição que faziam; antes de que terminassem de comer, já estavam cheios, fartos da conversa.

No excerto em análise, destaca-se, portanto, a habilidade da bruxa de enredar, pacientemente, o príncipe em seus planos. Não importava que fosse preciso esperar um bom tempo para conseguir alcançar seu intento: formar um exército, liderado pelo príncipe, que

destruiria o reino do Mundo de Cima, dando a ela o poder. Rilian é chamado de tolo por se deixar envolver pelos encantos da feiticeira, mas ele não tinha consciência de que estava sob os efeitos de uma maldição.

O trecho que apresentamos em seguida traz a tradução, no TC em língua portuguesa, de *Witch* como “bruxa”. Tal vocábulo aparece apenas 10 vezes, enquanto “feiticeira” ocorre 35 vezes. Durante a refeição narrada no fragmento anterior, o cavaleiro revelara às crianças e a Brejeiro que todas as noites, por volta daquele horário, era vítima de um encantamento, alertando-os que era perigoso permanecerem ali. O grupo, entretanto, decide permanecer naquele ambiente para tentar obter mais informações sobre a rainha de quem o jovem falara. Brejeiro, o qual se mostra como a personagem que orienta Jill e Eustáquio em sua jornada de busca pelo príncipe Rilian, é o primeiro a suspeitar do caráter maligno da soberana:

*"No, go back," said Puddleglum. "We may pick up some information, and we need all we can get. I am sure that Queen is a **witch** and an enemy. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 623, grifo nosso).*

– Nada disso: iremos para lá – falou Brejeiro. – Podemos obter uma informação qualquer. Não ponho a mão no fogo por aquela rainha; só pode ser uma **bruxa**, uma inimiga. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 589, grifo nosso).

*—No, regresemos —dijo Barroquejón—. Puede que recojamos alguna información, y necesitamos echar mano de todo lo que podamos lograr. Estoy convencido de que esa Reina es una **bruja**, y nuestra enemiga. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 72, grifo nosso).*

Quando se trata de classificar o ser ainda desconhecido, a rainha de comportamento suspeito, utiliza-se o vocábulo “bruxa” em língua portuguesa. Como o ser em questão é alguém inimigo, necessita-se obter informações a fim de preparar-se para o primeiro confronto. São as primeiras medidas que o grupo deve tomar na missão de ajudar o príncipe Rilian. O “mal” recebe um nome a partir desse momento da narrativa: *witch*. Não se trata apenas de alguém com poderes de um soberano que o grupo terá de enfrentar, mas de um ser que também lida com magia e é, portanto, mais perigoso.

Notamos no TC em português o uso de uma expressão bastante comum “Não ponho a mão no fogo por...”. A fala indica a desconfiança que a personagem Brejeiro sente em relação à rainha. “Colocar a mão no fogo”<sup>24</sup> é arriscar-se a confiar em alguém, a crer que ele é verdadeiro em seus sentimentos e atitudes. Já percebemos aí a noção de ardil que envolve a figura de uma bruxa, mas também, de modo ainda mais pertinente, a de uma feiticeira, a qual,

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/mao>>.

por ser astuta, não merece confiança. No TP e no TC em espanhol, no lugar de utilizar-se uma expressão que denota um caráter duvidoso da rainha como na tradução em língua portuguesa “só pode ser...”, aparecem vocábulos que manifestam a certeza do pensamento de Brejeiro e a segurança de que aquela mulher precisa ser derrotada, como notamos em *I am sure that e Estoy convencido de que*.

No TC em espanhol também se utiliza uma expressão comum na língua, *y necesitamos echar mano de todo lo que podamos lograr*, para traduzir o trecho *and we need all we can get*. *Echar mano de* significa usar, aproveitar-se de, desenvolvendo a ideia de que se necessita informação para fazer uso dela contra a bruxa, de uma maneira prática, e não apenas de que o grupo precisa de toda a informação que puderem obter, como descrito no TP.

Além disso, o modo como a pontuação foi colocada no texto em língua portuguesa em “só pode ser uma bruxa, uma inimiga”, inserindo-se uma vírgula e omitindo-se o conectivo *and*, traz como correspondentes “bruxa” e “inimiga”, de maneira que a imagem veiculada de bruxa como um ser mau, como nos contos de fada, perpetua-se na narrativa, como algo indissociável. Tal fato não ocorre no TP, em que se separam as duas noções com o uso de *and*; a informação contida no primeiro substantivo não implica necessariamente a segunda; a rainha é uma bruxa e, além disso (mas não devido a isso), uma inimiga. Em espanhol, adiciona-se à tradução o modificador *nuestra*. Assim, tem-se a noção de que a rainha, ademais de bruxa, é também inimiga daquele povo, mas apenas dele, especificamente, e não um ser que se mostra contrário a todos. Podemos pensar, ainda, em relação ao trecho em espanhol, que Brejeiro assume, a partir do uso de *nuestra*, a responsabilidade por destruir a força maligna.

No fragmento abaixo, narra-se o momento em que a feiticeira aparece, de fato, na narrativa. Ao retornar ao Submundo depois de dedicar-se ao treinamento de seu exército criado para destruir Nárnia, a personagem percebe que Jill, Eustáquio e Brejeiro haviam libertado Rilian, destruindo a cadeira de prata à qual ele estava atado há dez anos. Percebemos no trecho, pela narração das impressões de Jill, as feições e o comportamento da rainha:

*She turned very white; but Jill thought it was the sort of whiteness that comes over some people's faces not when they are frightened but when they are angry. For a moment the **Witch** fixed her eyes on the Prince, and there was murder in them. Then she seemed to change her mind. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 628, grifo nosso).*

Ficou branquíssima, de um branco (pensou Jill) que sobe à face de certas pessoas, não quando estão com medo, mas quando estão furiosas. Por um



instante fixou os olhos no príncipe, olhos de quem vai matar. Depois pareceu mudar de idéia. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 594).

*Se puso muy pálida; a Jill le pareció esa suerte de palidez que cubre el rostro de algunas personas no por miedo sino por rabia. Por un momento la Bruja fijó su mirada en el Príncipe, una mirada asesina. Pero pareció cambiar de idea.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 76, grifo nosso).

O primeiro fato que podemos observar em relação às traduções é a omissão do substantivo *Witch* no trecho em língua portuguesa. Talvez o vocábulo tenha sido omitido devido ao fato de não haver possibilidade de confusão em relação ao sujeito da oração, uma vez que o pensamento de Jill se encontra entre parênteses e toda a continuidade dos atos é descrita sem mudanças de tópico; é sempre em torno da feiticeira que as ações se desenvolvem. No TP, o sujeito da segunda oração é *Jill*, e não *Witch*, como na primeira oração. Assim, a explicitação do sujeito torna claro que foi a bruxa quem fixou os olhos no príncipe, e não Jill, praticante da ação anterior. O trecho reorganizado em CN-Port tira Jill do lugar de sujeito da oração, de modo que não é necessário retomar a personagem (feiticeira) para saber de quem se trata. No TC em espanhol os períodos correlacionam-se ao TP, de modo que explicitar o sujeito praticante da ação, *Bruja*, pode ser um modo de evitar-se ambiguidades em relação a quem está lançando o olhar carregado de ira.

Em CN-Port percebemos, também, uma alteração de léxico que muda a percepção do leitor em relação ao olhar da feiticeira. No trecho em português, diz-se que ela tem olhos de “quem vai matar”, como se ela já tivesse planos de matar, literalmente, o príncipe naquele instante. Esse efeito é causado pelo uso da perífrase de futuro formada pelos verbos “vai” e “matar”, a qual sugere uma ação iminente. No TP, por outro lado, tem-se a ideia de um olhar que poderia fulminar alguém no mesmo instante, se fosse conveniente e sábio, de maneira metafórica. Como se trata de uma personagem ardilosa, uma bruxa, existe uma diferença importante entre transparecer o desejo de matar e planejar a ação de matar, mesmo porque a feiticeira precisa do príncipe vivo para concretizar seus planos.

Prosseguindo nossa análise, apresentamos em seguida um trecho que narra o início dos feitiços da Dama de Vestido Verde. Depois que a rainha toma conhecimento de que o príncipe Rilian fora liberto, mostra-se um pouco abalada, como podemos observar no excerto anterior. Na continuidade da narrativa, Rilian explica à dama que se recordou de sua identidade e pede permissão para partir com os outros. Percebendo o momento delicado, a feiticeira analisa a situação e decide qual o melhor modo de agir a fim de não deixar seu prisioneiro escapar.

*Now the **Witch** said nothing at all, but moved gently across the room, always keeping her face and eyes very steadily towards the Prince. When she had come to a little ark set in the wall not far from the fireplace, she opened it, and took out first a handful of a green powder. This she threw on the fire. It did not blaze much, but a very sweet and drowsy smell came from it. And all through the conversation which followed, that smell grew stronger, and filled the room, and made it harder to think. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 629, grifo nosso).*

A **bruxa** nada disse, mas andou vagarosamente pela sala, conservando os olhos fixos no príncipe. Ao chegar a uma arca não longe da lareira, abriu-a, apanhando lá dentro um punhado de pó verde, que atirou ao fogo. Não fez o fogo arder muito, mas um aroma muito doce e inebriante encheu a sala. Durante a conversa que se seguiu o cheiro foi ficando mais intenso, dificultando o ato de pensar. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 595, grifo nosso).

*La **Bruja** no dijo absolutamente nada, sino que caminó muy despacio por la habitación, siempre mirando de fijo al Príncipe. Al llegar a una pequeña caja pegada en la pared cerca de la chimenea, la abrió y sacó primero un puñado de polvo verde y lo arrojó al fuego. No ardió mucho, pero exhaló un aroma dulce que producía sueño. Y durante toda la conversación que siguió, el olor se hizo más fuerte y fue llenando el cuarto, embotando el pensamiento. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 76, grifo nosso).*

A cena narrada, como podemos perceber, é bastante descritiva. Este aspecto mostra-se importante porque permite ao leitor ter acesso ao modo como a feiticeira planeja suas ações e aos efeitos que elas provocam nas outras personagens.

Em relação aos TCs, cabe verificar a tradução do vocábulo *Witch* no texto em língua portuguesa. Em CN-Port, notamos que este vocábulo foi traduzido como “bruxa”, e não como “feiticeira”, diferenciando-se do que ocorre em quase toda a narrativa. É interessante perceber que a mudança na forma de fazer referência à personagem maligna altera a imagem que se tem desta figura na LC. Conforme dissemos no início da análise desta palavra-chave, existem particularidades em relação aos dois vocábulos. Ao utilizar o substantivo “bruxa”, a imagem que se tem desse ser na narrativa é de alguém que praticará ações más.

A primeira vez que a rainha havia sido chamada de “bruxa” ocorreu quando as personagens ainda não conheciam a figura, conforme trecho já analisado. Neste momento da história, o uso desse vocábulo parece sugerir que a forma diferente de retomar a mesma personagem pode estar relacionada às ações que ela desenvolverá na cena, as quais se mostram mais atreladas à prática de bruxaria do que de feitiçaria na cultura de CN-Port. Ao iniciar seu plano para enfeitiçar Jill, Eustáquio, Brejeiro e o príncipe Rilian, a bruxa lança mão de elementos típicos das narrativas de bruxas, como o pó verde que lança ao fogo, por exemplo.

Outro aspecto que podemos observar é a tradução de *It did not blaze much* em CN-Port. O uso da sequência “não fez o fogo arder muito” confere à bruxa ainda mais poder em relação às outras personagens. Em um primeiro momento, parece que figura tem tanto poder, em CN-Port, que é capaz de controlar até um dos quatro elementos da natureza, o fogo. Em CN-Ing, por outro lado, o pronome *it* retoma o fogo, colocando-o como sujeito da oração. Devido à ação da feiticeira de lançar o pó, o fogo ardeu, mas não muito. O narrador não diz que a reação do fogo deveu-se à vontade da rainha, como ocorre no TC em português.

Depois, o uso do vocábulo “inebriante” em CN-Port para traduzir *drowsy* também chama a atenção. O adjetivo em língua inglesa retoma o sentido de sonolência, estado de quietude. Assim, no TP, as personagens que estavam sendo enfeitiçadas mostram-se como que caindo em um estado de sonolência. Já no TC em português, o adjetivo atenta para o fato de a bruxa ser tão poderosa que poderia inebriar os sentidos das outras personagens, entorpecendo-as e deixando-as suscetíveis à sua magia.

Depois de preencher com magia a atmosfera da sala em que se encontravam, a feiticeira dá início à sua estratégia para derrotar as crianças, Brejeiro e o príncipe. Ela utiliza o poder da linguagem, a qual declara a existência ou a inexistência do que existe no mundo, para convencê-los de que a realidade que eles conhecem não existe.

*Slowly and gravely the Witch repeated, "There is no sun." And they all said nothing. She repeated, in a softer and deeper voice. "There is no sun." After a pause, and after a struggle in their minds, all four of them said together. "You are right. There is no sun." It was such a relief to give in and say it. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 631, grifo nosso).*

Lenta, gravemente, a **feiticeira** repetia: “Não há Sol.” E eles nada mais diziam. “Não há Sol” – ela repetia, com a voz mais branda e profunda. Depois de uma pausa e de um conflito em seus espíritos, todos os quatro disseram: “Certo. Não há Sol.” Era um alívio desistir e reconhecer que o Sol nunca existira. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 597, grifo nosso).

*Lenta y gravemente la Bruja repitió: "No hay sol". Y ellos no dijeron nada. Repitió con una voz más blanda y profunda: "No hay sol". Después de una pausa, y luego de un gran esfuerzo mental, los cuatro dijeron al mismo tiempo: "Tienes razón. No hay sol". Fue un alivio tan grande darse por vencidos y decirlo... (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 79, grifo nosso).*

Percebemos que o período, no TP, inicia-se com dois advérbios, *slowly* e *gravely*. A informação, colocada no começo da oração, chama a atenção não só para a ação da feiticeira, mas para o modo como ela a realiza. Manipular as palavras mostra-se importante nesse contexto, pois, se no excerto apresentado anteriormente a bruxa nada falava, mas primeiro

havia preparado o ambiente, agora é o momento de ela começar a colocar sua estratégia em ação. Como poderemos notar nos próximos fragmentos que vamos analisar, suas palavras e a maneira de enunciá-las são calculadas a fim de surtirem o efeito desejado.

Em CN-Esp, o conectivo *and* é retomado, como notamos em *Lenta y gravemente*. O uso da conjunção marca as duas formas de falar da feiticeira, definindo a ação. Já em CN-Port, não se utiliza um “e” para unir os advérbios, mas acrescenta-se uma vírgula, como vemos em “Lenta, gravemente”. Assim, no texto em língua portuguesa, o modo de coordenar os advérbios parece incidir diretamente na fala, tornando-a mais lenta e mais grave, prorrogando sua duração e seus efeitos.

Chama a atenção também a tradução do verbo *repeated* nos TCs. O verbo no pretérito em língua inglesa foi traduzido por “repetia” e *repitió* em CN-Port e em CN-Esp, respectivamente. Há mudança no aspecto verbal, já que em língua portuguesa a ação está em processo e em língua espanhola a ação é passada. Em CN-Port, o uso do verbo no pretérito imperfeito torna a ação da feiticeira de repetir seu feitiço algo que acontece mais de uma vez, como se ela reproduzisse sua fala continuamente, e não apenas uma vez, como no TP. Assim, intensificam-se os atos da feiticeira, fazendo parecer que seu encantamento é mais forte e que faz parte de sua estratégia utilizar as palavras, insistentemente, até atingir seu intento de fazer as crianças se esquecerem da existência do sol. Em CN-Esp, o uso do verbo no pretérito indefinido marca o acontecimento retomando-o do mesmo modo que ocorre no TP, como algo que aconteceu apenas uma vez, dando uma ideia de que a ação da feiticeira foi única, direta.

Prosseguindo a leitura dos trechos, percebemos uma reestruturação da segunda fala da feiticeira em CN-Port. Na primeira vez que fala, no TP, a personagem sentencia: *There's no sun*. Quando vai repetir a oração, o tópico da frase é o sujeito: *She repeated, in a softer and deeper voice. "There is no sun."* Já no texto em língua portuguesa, o tópico do período é a inexistência do sol, como notamos em ““Não há Sol”” – ela repetia, com a voz mais branda e profunda”. Desse modo, em CN-Port, o foco é enfatizar a sentença pronunciada pela feiticeira, na qual era primordial que as crianças cressem. Se olhamos para o início do parágrafo, parece criar-se uma melodia, um ritmo para o encantamento da bruxa.

Cabe observar também a tradução de *and after a struggle in their minds*. Em CN-Port, a tradução é “Depois de uma pausa e de um conflito em seus espíritos”. Em CN-Esp, *Después de una pausa, y luego de un gran esfuerzo mental*. No TC em língua portuguesa, narra-se que as crianças, Brejeiro e Rilian passaram por um conflito, uma luta que, de tão intensa, atingiu seus espíritos. Este último vocábulo pode designar aquilo que é a essência do ser, que não depende do corpo para existir, mas o transcende. Já a mente, necessariamente, precisa do

corpo para ter existência, e liga-se mais a questões de reflexão e raciocínio, enquanto o espírito relaciona-se ao sobrenatural e insondável. Desse modo, ao mostrar os efeitos do encantamento da feiticeira dessa forma, esta figura parece ainda mais poderosa que no TP; afinal, poderia causar consequências que afetavam mais que a mente das personagens, atingindo seus espíritos. O TC em língua espanhola, por outro lado, aponta a dificuldade de raciocinar pela qual o grupo passava naquele momento, voltando-se diretamente para o feitiço que a bruxa lançava, o qual consistia em vencê-los utilizando-se do poder da linguagem.

O trecho seguinte continua a narração das tentativas da feiticeira de enfeitiçar Jill, Eustáquio, Brejeiro e Rilian. Entretanto, a personagem começa a mudar seu comportamento, descontrolada em relação a suas emoções.

*Secondly, the **Witch**, in a loud, terrible voice, utterly different from all the sweet tones she had been using up till now, called out, "What are you doing? Dare to touch my fire again, mud-filth, and I'll turn the blood to fire inside your veins."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 633, grifo nosso).

Segundo: a **feiticeira**, num tom terrível, completamente diferente da voz doce que havia usado até então, deu um berro:

– O que está fazendo? Se ousar tocar no meu fogo outra vez, porcalhão imundo, vou transformar em fogo o sangue de suas veias! (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 598, grifo nosso).

*La segunda fue que la **Bruja**, con una voz fuerte y terrible, totalmente diferente de los dulces tonos utilizados hasta ahora, gritó:*

—¿Qué estás haciendo? ¡Atrévete a tocar una vez más mi fuego, porquería de barro, y haré arder como fuego la sangre en tus venas! (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 80, grifo nosso).

Na cena narrada, percebemos que a feiticeira deixa de usar a linguagem comedida da qual vinha lançando mão até então e começa a gritar. No TP, o narrador utiliza dois adjetivos para descrever o tom diferente que a bruxa assumira: *loud* e *terrible*. Em CN-Port, a fala foi simplificada e omitiu-se o primeiro adjetivo, como notamos em “num tom terrível”. Em CN-Esp, os dois vocábulos foram retomados.

Outro aspecto que podemos observar é a tradução de *called out*. Em CN-Esp, a construção frasal foi traduzida como *gritó*. Já em CN-Port, a fala do narrador traz uma expressão diferente, mas usual na LC: “deu um berro”. Ao utilizar essa sequência, a imagem que transparece da feiticeira é de alguém ainda mais descontrolado emocionalmente do que o sugerido no TP. Afinal, em língua portuguesa, a ação de berrar evoca o sentido de gritar de maneira efusiva, em um sentido negativo. Enfatiza-se, portanto, o quanto a personagem estava nervosa e já descuidada em relação à sua estratégia de usar a linguagem a seu favor.

Prosseguindo a leitura dos trechos, outra consideração que podemos fazer é a respeito da oração *I'll turn the blood to fire inside your veins*. A feiticeira, tomada de ira, ameaça Brejeiro, dizendo que transformará o sangue de seu corpo em fogo. Logo, mataria a criatura. No TC em língua portuguesa, a tradução retomou o TP, como vemos em “vou transformar em fogo o sangue de suas veias!”. No TC em espanhol, no entanto, a tradução é: *y haré arder como fuego la sangre en tus venas!*. A metáfora que a feiticeira utiliza em CN-Ing, é, portanto, desfeita, explicitando-se ao leitor o efeito que a magia pode causar no corpo de Brejeiro, o de queimar, como o fogo. A fala do narrador traz uma comparação para explicar as consequências do ato de vingança da rainha. Além disso, se observamos tanto CN-Port como CN-Esp, notamos que essa fala da bruxa é seguida de ponto de exclamação, fato que não ocorre no TP. A personagem mostra-se, portanto, ainda mais enérgica, irada e disposta a matar, se fosse preciso.

A feiticeira é vencida depois de Brejeiro conseguir apagar o fogo que a personagem havia acendido. Quando percebe que suas palavras já não surtem nenhum efeito, a bruxa desespera-se e utiliza uma última estratégia: voltar à sua forma de serpente. Rilian, entretanto, mata o réptil, com golpes de espada, colocando fim ao reinado da feiticeira.

O próximo trecho que apresentamos narra a reflexão do príncipe Rilian após o desenvolvimento desse episódio.

*"My royal mother is avenged," said Rilian presently. "This is undoubtedly the same worm that I pursued in vain by the fountain in the forest of Narnia, so many years ago. All these years I have been the slave of my mother's slayer. Yet I am glad, gentlemen, that the foul Witch took to her serpent form at the last. It would not have suited well either with my heart or with my honour to have slain a woman. [...]. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 634, grifo nosso).*

– Minha mãe está vingada – disse Rilian por fim. – Sem dúvida nenhuma, era este o mesmo verme que persegui em vão perto da fonte da floresta de Nárnia, há muitos anos. Durante todo este tempo fui o escravo da assassina de minha mãe. De qualquer modo, alegre-me que a **feiticeira** tenha tomado a forma de uma serpente. Não ficaria bem ao meu coração e à minha dignidade matar uma mulher. [...]. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 600, grifo nosso).

—*Mi real madre ha sido vengada —dijo Rilian de pronto—. Este es sin duda el mismo reptil que perseguí en vano al lado de la fuente en los bosques de Narnia, hace tanto tiempo. Todos estos años he sido el esclavo de la asesina de mi madre. Sin embargo, estoy contento, caballeros, de que esa Bruja asquerosa haya por fin tomado su forma de serpiente. Iría contra mis sentimientos y contra mi honor el tener que asesinar a una mujer. [...]. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 82, grifo nosso).*

O trecho em análise mostra o momento em que, após a batalha contra a feiticeira, Rilian externa seu alívio por ter eliminado a criatura que matara sua mãe e o aprisionara. Sua fala inicial, "*My royal mother is avenged,*" said Rilian presently, apresenta o primeiro aspecto que podemos analisar.

O TC em língua espanhola apresenta-se bastante semelhante ao TP, como vemos em —*Mi real madre ha sido vengada —dijo Rilian de pronto*—. O tempo verbal da frase no pretérito perfeito torna, entretanto, a ação mais definitiva, mais concreta em relação ao texto em inglês. Além disso, o uso da locução adverbial *de pronto* assinala o fato de o príncipe ter podido dizer aquelas palavras logo que foi possível, enfatizando seu alívio. Já em CN-Port, observamos que não se retoma o caracterizador *royal* do TP: “– Minha mãe está vingada – disse Rilian por fim”. A fala do príncipe, no TP, ao utilizar o adjetivo *royal*, parece aumentar a culpa que a feiticeira tinha – afinal, havia matado uma rainha, alguém nobre. Esse fato poderia justificar o ato de ele matá-la. No TC em português, no entanto, não se retoma essa noção. Outro ponto a observar é o uso de “por fim” em CN-Port. O modificador não sugere a ideia de imediatez do TP; por outro lado, faz o leitor pensar que o príncipe pode ter refletido um pouco sobre tudo o que estava acontecendo e, enfim, expressado seu alívio.

Outro aspecto que podemos notar é a tradução do vocábulo *worm* em CN-Port e em CN- Esp. No texto em língua portuguesa, optou-se por “verme”, e em CN-Esp, por *reptil*. Em CN-Port, recupera-se o sentido pejorativo e figurativo do vocábulo utilizado enquanto adjetivo. Considera-se um “verme” uma pessoa indigna, de comportamento desprezível ou de caráter desonesto. Reforça-se, portanto, a ideia de que a feiticeira era um ser asqueroso e indesejável que devia ser destruído, assim como um verme que vive como parasita, até porque ela sobrevivia a partir do trabalho dos outros a quem escravizava. Em CN-Esp, optou-se por *reptil*. Esse vocábulo funciona como adjetivo tanto em sentido literal, para classificar uma classe de animais invertebrados, como em sentido figurado, para fazer referência a uma pessoa vil, em quem faltam princípios. Entretanto, parece dar ênfase ao sentido denotativo do adjetivo, evocando a forma original da feiticeira, quando apareceu no início da narrativa. Assim, mostra que o príncipe de fato perseguia uma serpente, e não uma mulher, o que colabora para que ele não se sinta culpado, mas aliviado.

Observamos também algumas modificações no texto em língua portuguesa no que se refere à tradução de *that the foul Witch took to her serpent form*. CN-Port apresenta: “que a **feiticeira** tenha tomado a forma de uma serpente”, omitindo o caracterizador da personagem, *foul*. Torna-se a fala do príncipe mais branda, diminuindo-se o desprezo com que ele parece expressar-se no TP. Além disso, notamos que, enquanto CN-Ing diz que a feiticeira voltou à

sua forma de serpente, CN-Port narra que a mulher se transformara em uma serpente qualquer. Assim, não retoma a descrição que é feita no início da narrativa, quando se diz ao leitor que a bruxa também podia assumir a forma desse réptil. Não é necessariamente porque a mulher se transformara em um animal que o príncipe poderia matá-la, como assinala o TC em língua portuguesa, mas porque ela voltara a ser o animal repugnante que Rilian vira assassinar sua mãe, especificamente aquela serpente.

Por fim, passamos a análise do último período desse trecho. CN-Ing traz a construção: *It would not have suited well either with my heart or with my honour to have slain a woman.* Em CN-Port, temos: “Não ficaria bem ao meu coração e à minha dignidade matar uma mulher”. Em CN-Esp, *Iría contra mis sentimientos y contra mi honor el tener que asesinar a una mujer.* Podemos notar que no texto em língua portuguesa utilizou-se uma expressão comum, “não ficar bem”, havendo, então, uma normalização da linguagem do príncipe. Este TC enfatiza, também, que matar a feiticeira enquanto fosse uma mulher seria indigno. Já o texto em língua espanhola narra *Iría contra*, marcando a contradição das ações do príncipe em relação à sua honra e a seus sentimentos caso ele matasse uma mulher. Observamos que, ao invés de usar *corazón* como possível tradução para *heart*, optou-se por sentimentos, evidenciando-se que um ato como aquele feriria as emoções de Rilian. Cabe ressaltar, por último, a tradução do verbo *slain* em CN-Port e em CN-Esp. A ação sugere o ato de matar<sup>25</sup> brutalmente, de maneira cruel, algum animal ou ser humano. O texto em língua portuguesa traz o verbo “matar”, não retomando, portanto, a noção de violência que envolve o modo como o príncipe eliminou a serpente. Já no texto em língua espanhola, essa característica é evidenciada com o uso de *asesinar*, corroborando para as justificativas de Rilian ao fazer as considerações sobre o caráter asqueroso da bruxa e os motivos de ele ter que tirar sua vida.

Abaixo, apresentamos o último trecho que selecionamos para análise. O mundo em que a feiticeira reinava começa a ser destruído após sua morte, fato que espanta a todos. Brejeiro explica, então, o que estava acontecendo:

*"I'll tell you what it is," said Puddleglum. "That **Witch** has laid a train of magic spells so that whenever she was killed, at that same moment her whole kingdom would fall to pieces. She's the sort that wouldn't so much mind dying herself if she knew that the chap who killed her was going to be burned, or buried, or drowned five minutes later."* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 637, grifo nosso).

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/slay>>.



– Vou dizer-lhes o que se passa – disse Brejeiro. – A **feiticeira** lançou eflúvios mágicos para que o seu reino fosse destruído depois de sua morte. Não se importava muito de morrer, desde que também morresse queimado, ou enterrado, ou afogado, aquele que a matasse. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 603).

—*Te diré lo que pasa —dijo Barroquejón—. Esa **Bruja** ha conjurado una serie de maleficios a fin de que a su muerte, en ese preciso instante, todo su reino se haga pedazos. Es de esa clase de persona a quien no le importa morir con tal de estar segura de que el tipo que la mate va a morir quemado, o sepultado vivo, o se ahogará cinco minutos después.* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 84, grifo nosso).

Na cena que narra a explicação de Brejeiro sobre a destruição do reino da feiticeira, podemos notar alguns aspectos interessantes nos TCs. O primeiro fato que observamos é a tradução de *a train of magic spells* como “eflúvios mágicos” em CN-Port e *una serie de maleficios* em CN-Esp. No TP, temos a noção de que a feiticeira lançou muitos feitiços, por meio da linguagem verbal oral, sobre seu reino. No TC em língua portuguesa, os vocábulos utilizados parecem indicar que a magia não se fizera por meio de palavras, mas de alguma substância que a rainha utilizara para enfeitiçar o local. Já em CN-Esp, utiliza-se apenas uma palavra para traduzir o encantamento, a qual aponta o caráter maligno das ações da bruxa, *maleficios*. Fica claro que a magia proveniente dela era maligna e causava danos a quem quer que se encontrasse naquele ambiente em que fora lançada, ou *conjurada*,<sup>26</sup> conforme verbo utilizado no TC em espanhol. Esse verbo sugere mais que dizer ou lançar, pois traz a noção não só de colocar em prática o feitiço, mas de buscá-lo, primeiro, em algum outro lugar, como uma invocação de algo ruim.

Nesse mesmo período, podemos observar também o modo como os TCs narram informações a respeito do momento da destruição do reino. Enquanto o TP traz: *at that same moment her whole kingdom would fall to pieces*, CN-Port utiliza o vocábulo “depois”, e CN-Esp, *en ese preciso instante*. No texto em língua portuguesa, não há o sentido de simultaneidade que o texto em língua inglesa apresenta. O fato de as duas ações ocorrerem ao mesmo tempo, a morte e a destruição, atestam, mais uma vez, a esperteza e o ardid da feiticeira. Sabendo que poderia ser morta, ela deixara tudo organizado para que, de certa forma, fosse vingada. Tudo havia sido calculado. Já no texto em língua espanhola, a precisão das atitudes a bruxa revela-se ainda mais exata, enfatizando-se a atitude premeditada da personagem e sua índole maligna.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=ALF9Io5>>.

Outro aspecto que observamos é a tradução de *She's the sort*. Essa classificação da feiticeira é omitida no TC em língua portuguesa, enquanto no TC em língua espanhola a bruxa é incluída em um grupo de pessoas que partilham características malignas como as dela, como vemos em *Es de esa clase de persona*, construção que assume um tom pejorativo. No mesmo período, chama a atenção também a tradução de *if she knew that*. Em CN-Port, omite-se essa sequência, a qual se mostra importante, pois atesta a condição para que a feiticeira não se importasse em morrer. Não haveria problema para ela “se” soubesse que seus inimigos também pereceriam. Em CN-Esp, utiliza-se *con tal de estar segura de que*. Acentua-se, em relação ao TP, a questão de que a bruxa havia tomado todas as medidas necessárias para que também morresse quem a houvesse matado. Assim, eleva-se seu nível de crueldade ao extremo: nem mesmo ao morrer ela se arrependeria de suas maldades; pelo contrário, ela precisava ter certeza de que não seria a única a perecer.

Encerramos, assim, nossa análise do vocábulo *Witch*. A sequência de trechos que analisamos mostram como se deu a representação dessa personagem nas traduções da narrativa, procurando focar nas diferenças e semelhanças do léxico utilizado e nos possíveis sentidos que ativam nas LCs. Em uma trajetória que trouxe menções da personagem desde quando ela ainda não era conhecida até o momento da sua destruição e de seu reino, pudemos observar semelhanças e diferenças tanto no TC em língua portuguesa como no TC em língua espanhola.

Em CN-Port, percebemos que as mudanças dos sinais de pontuação e a reorganização de períodos teve grande influência no modo como a feiticeira realizava seus feitiços e agia em sua tentativa de enfeitiçar as personagens. O uso de verbos no pretérito imperfeito, bem como a substituição da conjunção “e” por vírgulas criaram diversas situações em que a feiticeira se mostrava mais poderosa, com um poder de encantamento ainda maior do que o relatado no TP. Por outro lado, a omissão de adjetivos e de sequências narrativas deixou de caracterizar negativamente, muitas vezes, a personalidade da bruxa, tornando o texto mais direto, mais focado na ação principal que era narrada. Esses traços da escrita conduzem o leitor a enxergar a feiticeira como um ser ainda mais ardiloso, porque sabe usar bem de artimanhas para alcançar seus objetivos – sabe ser ainda mais encantadora do que assinala o TP.

Em CN-Esp, notamos uma proximidade maior em relação ao TP que o TC em língua portuguesa, como sugerem os dados extraídos de nosso corpus. De modo geral, as estruturas oracionais e os sinais de pontuação foram mantidos. Alguns vocábulos utilizados serviram para enfatizar o caráter maligno da bruxa e de seus atos. A própria opção por *Bruja* na tradução já evidencia uma personagem maligna.

CN-Port traz uma “feiticeira”. CN-Esp traz uma *Bruja*. No texto em língua portuguesa, ao escolher-se esse vocábulo, já se representa a *Witch* do TP a partir de uma imagem de um ser belo, irresistível, cheio de encantos e praticante de feitiçarias. Todas as características positivas que a palavra revela fazem o leitor perceber como essa figura mostrou-se sedutora e persuasiva aos olhos do príncipe e das outras personagens. Vencê-la significou não só derrotá-la, mas superar questões do caráter humano, como a sedução e a susceptibilidade a algo que de início pode se mostrar encantador, mas que depois causa ruína. No texto em língua espanhola, o vocábulo escolhido já evoca a imagem de um ser repugnante e mau. Fica claro, então, que se trata de uma personagem de quem se pode esperar toda sorte de maldades, pois ela não mede esforços para conseguir seus objetivos e, caso não os consiga, tenta ao menos derrotar quem a prejudicou.

### 3.3.3 Análise do vocábulo *Owl* → *Coruja/Búho*

Neste subitem, analisaremos o vocábulo *owl*, selecionado da lista de palavras-chave com base em um critério qualitativo. Apresenta chavidade 202,27 na obra em estudo e ocorre 33 vezes no texto em língua inglesa. *Owl* foi traduzido em língua portuguesa como “coruja” e em língua espanhola como *búho*.

A ave não representa uma personagem feminina na narrativa, mas foi selecionada para análise neste estudo por estar entre as palavras-chave do corpus e pelo simbolismo que envolve sua figura, o qual mostra-se importante devido ao fato de ser ela a ajudar as crianças a realizarem a missão dada por Aslam. Funciona, na narrativa, como uma voz de sabedoria.

A coruja é uma ave de rapina que se alimenta tanto de animais vertebrados como de invertebrados. Sua cabeça pode girar até 270° e seus olhos são capazes de enxergar mesmo na ausência total de luz. Devido à estrutura de suas penas, seu voo é silencioso, o que facilita a atividade predatória da ave, que caça durante a noite e dorme durante o dia.<sup>27</sup>

A figura da coruja desde sempre é envolta por misticismo, em principalmente dois polos. De acordo com tradições culturais, a simbologia da coruja abarca desde a ideia de sabedoria à ideia de morte, o que se deve ao fato de se tratar de uma ave que não enfrenta a luz do dia, encontrando na escuridão um perfeito habitat para acionar seus grandes e brilhantes olhos.

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/coruja>> e <<http://dicionariportugues.org/pt/coruja>>.

Na Grécia, por exemplo, associava-se a coruja à deusa da sabedoria e da justiça, Atena, e também por isso representa a filosofia enquanto símbolo. Enquanto elucida e aclara coisas que os outros não podem ver, a coruja desvenda o misterioso, assim como a filosofia ajuda a entender o mundo e o ser humano e a pensar sobre tudo o que existe. Além disso, o conhecimento sagrado também era atribuído às corujas em tradições indígenas. O xamã, chefe espiritual responsável por, entre outras tarefas, tratar enfermidades, pediria à coruja conhecimento para entender mais profundamente o comportamento das pessoas e suas intenções. Nas tribos também se usavam penas da ave para proteger-se de espíritos malignos (CHEVALIER, 1986, p. 204). Em culturas aborígenes da Austrália, considerava-se o animal um mensageiro de segredos entre o mundo terreno e o espiritual.

Também, na tradição celta, ressaltam-se aspectos positivos da ave: sabedoria, clarividência, sigilo, mudança e desapego daquilo que prende à terra. Concebe-se a coruja como animal plenamente consciente tanto do ambiente em que vive quanto de tudo o que está a seu redor. Assim, sua intuição, junto a seu conhecimento do oculto, fariam dela uma espécie de guia das almas dos mortos até outro mundo.

Em outras culturas, por outro lado, a aparição de uma coruja era sinal de alerta: seu pio agourento indicava a proximidade da morte, de cujo conhecimento o animal teria posse. Ainda hoje acredita-se que o canto de uma coruja em uma casa traz o aviso da morte de que alguém que ali vive, talvez por ser uma criatura que tem acesso tanto a terra como ao céu. Ademais, é capaz de enxergar na escuridão, desvendando os segredos que permeiam a existência de seres terrenos e seres espirituais. No Egito, relaciona-se ao frio, à noite, e, portanto, à morte. Na China, atrela-se à ideia de violência, de caráter agressivo e destruidor e seria a responsável por períodos de seca, em uma representação negativa do animal (CHEVALIER, 1986, p. 204).

A figura da coruja é também muito explorada na literatura. Uma das corujas mais conhecidas na literatura contemporânea infantojuvenil é Edwiges, a ave branca que acompanha Harry Potter, um menino bruxo, em sua jornada de autoconhecimento e de luta contra poderes malignos. Edwiges é defensora, companheira leal e é a responsável por enviar mensagens entre Harry e seus companheiros, intermediando as situações que somente o garoto não conseguiria realizar. Daí se reforça, também, a visão da coruja como ave que acompanha bruxas e lhes serve de mensageiras. Edwiges, entretanto, é mascote de um bruxo que representa o bem. Como prova de sua devoção, o animal morre, na história, para defender seu amigo.

Histórias de cunho moral também se utilizam da figura da coruja. Ela é tida como protetora dos seus, como mostra a fábula *A coruja e a águia*, de Monteiro Lobato (1970). Na história, a coruja entra em acordo com a águia para que esta não devore seus filhotes: quando visse ninhos repletos de criaturinhas lindas e adoráveis, a águia saberia tratar-se dos filhotes da coruja; assim, não os comeria. Entraram, pois, em acordo. Entretanto, ao procurar alimento, certa vez, a águia se depara com um ninho de aves horrorosas; logo as devora. A coruja volta ao ninho e, ao perceber o acontecido, questiona a águia. A águia, então, responde que jamais imaginaria que aqueles eram filhotes da coruja, tão feios se mostravam. Percebe-se, pelo conto, o fato de a mãe amar tanto seus filhotes a ponto de não ver-lhes a feiura – ela enxerga além da beleza física e os considera lindos.

Esse aspecto se traduz em um conhecido ditado popular brasileiro, o da “mãe coruja”.<sup>28</sup> Trata-se daquela que ressalta as qualidades dos filhos diante dos outros, mesmo que tais características não sejam da opinião de todos. A mãe coruja é superprotetora e faz de tudo para ver o filho feliz e realizado. Daí também a expressão “a coruja gaba o próprio toco”. Enquanto animal inteligente, sagaz, a coruja destaca sempre suas qualidades e a de seu rebento, autopromovendo-se na intenção de convencer os outros. Assim são os seres humanos, escondem seus defeitos e propagam suas qualidades (que podem muitas vezes nem existir), afinal, não seria sábio mostrar o lado negro aos outros.

Outro provérbio envolvendo a figura da coruja relaciona-se ao campo do futebol. “Chutar a bola onde a coruja dorme” significa chutar a bola no ângulo superior de um gol, muito difícil de ser atingido. Também se diz “Chutar a bola onde a coruja faz o ninho” ou “Matar a coruja”. Quem realiza tais feitos é considerado extremamente bom ou sortudo, porque se trata de atividades difíceis de realizar, daí a expressão ser formada a partir da figura da coruja, animal a quem se atribui a capacidade de enxergar algo que os outros não veem e ao qual não têm acesso.

A língua espanhola também oferece ditados formados pelo vocábulo coruja. Em um deles, fala-se do caráter falacioso de quem recebe elogios e reconhecimento sem merecê-los, em um jogo com o fato de o animal representar a sabedoria: *El búho duerme todo el día y pasa como pájaro de la sabiduría*. Outro refrão trata a coruja como representação de algo importante, tão importante que causa inveja nos outros, como a própria sabedoria: *Cayó el búho entre las grajas, e hiciéronle migajas*. Como algumas pessoas não alcançam o que desejam, destroem o que de valioso pertence aos outros.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/coruja>>.

Em língua inglesa, existe a expressão *night owl*,<sup>29</sup> utilizada para se referir a uma pessoa que passa a noite acordada, como as corujas, seja para trabalhar, seja para estudar ou simplesmente porque gosta de realizar atividades no período noturno. Outro provérbio é *Bring owls to Athens*. De acordo com tradições, um grande número de corujas habitava Atenas, e as aves eram protegidas, pois traziam sorte nas batalhas. Assim, a frase relaciona-se ao ato de praticar ações redundantes, fazer coisas que não acrescentam porque outros já o fizeram, como enviar corujas a uma cidade que já é repleta delas.

Sorte – azar, vida – morte: a coruja espanta e fascina gerações. Em Nárnia, a terra mágica, a ave também aparece e desempenha importante papel em uma jornada que envolve não só o cumprimento de uma missão, mas também um processo de autoconhecimento e amadurecimento das personagens protagonistas. Trata-se de duas crianças que estão abertas ao conhecimento, à vivência de aventuras, a enxergar o que olhos adultos ignoram, guiadas pelas instruções de uma coruja.

O trecho, a seguir, mostra a primeira aparição de uma coruja na história. Seu nome é apresentado apenas mais tarde. A ave é a primeira a notar a chegada de Jill e de Eustáquio em Nárnia. Enquanto os outros personagens da história se preocupam com a partida do rei Caspian X, a coruja presta atenção em tudo à sua volta e espera o momento mais adequado para abordar as crianças.

*"Now -" said Scrubb, but he didn't get any farther, because at that moment a large white object – Jill thought for a second that it was a kite - came gliding through the air and alighted at his feet. It was a white owl, but so big that it stood as high as a good-sized dwarf. (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 565, grifo nosso).*

– Bem, agora... – disse Eustáquio, mas não prosseguiu, pois naquele instante uma coisa branca – Jill imaginou que fosse um papagaio de papel – veio planando e pousou aos pés do menino. Era uma **coruja** branca, enorme, da altura de um anão de bom tamanho. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 535, grifo nosso).

*—Y ahora —principió a decir Scrubb, pero no siguió, pues en ese momento un enorme objeto blanco —Jill creyó por un segundo que era un volantín— planeó en el aire y vino a aterrizar a sus pies. Era un búho blanco, pero tan grande como un enano de tamaño corriente. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p.18, grifo nosso).*

No trecho apresentado, há a caracterização da ave, com seu tamanho enorme e espantoso. A tradução em espanhol, entretanto, não retoma a personagem aos pés de quem a

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/owl>>.

coruja pousou, o menino, utilizando apenas o pronome possessivo “sus”. Em língua portuguesa, foi utilizado o substantivo “menino” para aclarar a informação de que a coruja aterrissara em Eustáquio.

Notamos também a mudança na nomeação da criança que inicia a fala. Scrubb é o sobrenome de Eustáquio, forma utilizada no TP. No texto em português, entretanto, utiliza-se o primeiro nome do garoto. Cabe mencionar que, em língua portuguesa, o nome do garoto foi traduzido por Eustáquio Mísero no primeiro livro em que o personagem aparece, “A viagem do peregrino da Alvorada”. O garoto, que se mostrava extremamente debochado em relação a Nárnia. Posteriormente, tem um encontro pessoal com o Leão que o transforma. De criatura miserável passa a um digno herói, defensor do bem e de atitudes compassivas. “Mísero” tem apenas um registro na história em estudo, quando o narrador apresenta o personagem ao leitor: “Seu nome infelizmente era Eustáquio Mísero; mas não era um mau sujeito” (CN-Port). Dadas todas as transformações vividas pelo menino, cabia explicar que ele já não merecia ser chamado daquela maneira. Assim, já não é mais designado “Mísero”, mas apenas por seu primeiro nome no TC em língua portuguesa. No TC em língua espanhola, o sobrenome da personagem mantém-se. Em nota de rodapé, em CN-Esp, apresenta-se algumas acepções para *Scrubb*, como mesquinho e de pouco valor.

No trecho abaixo, sequente ao apresentado anteriormente, o vocábulo “coruja” aparece na tradução em língua portuguesa, enquanto no TP é retomado pelo pronome *It* e no TC em espanhol a marca do sujeito aparece na conjugação do verbo *parpadeó*.

*It blinked and peered as if it were short-sighted, and put its head a little on one side, and said in a soft, hooting kind of voice:  
“Tu-whoo, tu-whoo! Who are you two?”* (CN-Ing) (LEWIS, 2001, p. 565, grifo nosso).

A **coruja** piscou os olhos, espreitando como se fosse míope, a cabeça meio de lado. A voz era como um pio suave:  
– Turru, turru! Quem são vocês? (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 535, grifo nosso).

*Parpadeó y entornó los ojos como si fuera corto de vista, ladeó un poco la cabeza y dijo con voz suave y ululante:  
— ¡Tufú, tufú! ¿Quién eres tú?* (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p.18, grifo nosso).

Percebe-se a explicitação do sujeito coruja, em língua portuguesa. Além disso, nota-se a mudança nas traduções na primeira fala da coruja, que questiona quem são Jill e Eustáquio. O TP e o texto em espanhol mantém uma rima entre o pio da coruja e sua pergunta, por meio da repetição das terminações de mesmo som *tu-whoo* e *two*, e “tufú” e “tú”. Entretanto, em

língua espanhola, para manter-se a rima, direciona-se a pergunta da coruja a apenas uma das crianças, o que se percebe pelo uso do pronome “tú”. Já no TC em língua portuguesa, a rima não se mantém, mas o questionamento da coruja estende-se a Jill e a Eustáquio, tal como ocorre claramente no texto em língua inglesa: *Who are you two?*.

A mudança no direcionamento da pergunta mostra-se relevante. Quando a coruja questiona *Who are you two?*, não se trata apenas da identificação das personagens, mas de saber quem são aquelas crianças que estão ali naquele momento e lugar específico reservado aos habitantes de Nárnia. Tal indagação é um prenúncio do processo de autoconhecimento que acontece nas crianças durante a jornada naquela terra. Jill e Eustáquio passam por situações em que precisam provar sua lealdade, abnegar-se e superar os próprios medos e desejos visando a um objetivo maior. Então, cada um deles descobre quem é, quem se tornou depois de conhecer Aslam.

O trecho abaixo traz o nome da referida coruja. Ela precisa avisar ao regente, o anão Trumpkim, da presença das crianças. O anão não escuta muito bem, o que gera uma série de confusões sobre a origem de Jill e Eustáquio e os motivos de estarem ali.

*"Used to it, is he? I don't know what you're talking about, I'm sure. I tell you what it is, **Master Glimfeather**; when I was a young Dwarf there used to be talking beasts and birds in this country who really could talk. There wasn't all this mumbling and muttering and whispering. (LEWIS, 2001, p. 566, grifo nosso).*

– É eu ou é ele? Não estou entendendo coisa nenhuma. Vou dizer-lhe uma coisa, **Plumalume**... – era o nome da coruja. – Quando eu era moço, aqui neste país os animais falantes sabiam falar de verdade. Não era esse blá-blá-blá confuso. (CN-Port) (LEWIS, 2011, p. 536, grifo nosso).

—¿*Que está aquí? Ya lo veo. No entiendo de qué diablos estás hablando. Te voy a decir algo, **Maestro Plumaluz**. Cuando yo era joven, había en este país bestias y aves que hablan que realmente podían hablar. No como ahora, este mascullar, murmurar y cuchichear. (CN-Esp) (LEWIS, 1993, p. 20, grifo nosso).*

Percebemos que o anão se refere à coruja como *Master* antes de dizer seu nome, o que confere à ave um grau de autoridade naquele ambiente. Um *master* é alguém especialista em determinada área ou assunto, que sabe desempenhar de forma exímia alguma atividade. Também pode se tratar de alguém que tem autoridade para ensinar outras pessoas. Assim, Glimfeather mostra-se figura importante na história. No texto em português, omite-se o título ao se fazer menção à coruja, ocultando-se seu papel de mestra. Em língua espanhola, a coruja também é tratada como mestre.



Um aspecto interessante na tradução para a língua portuguesa é o fato de haver explicitação em relação a quem se referia o nome Plumalume. O narrador explica ao leitor que aquela personagem cujo nome aparece pela primeira vez é a coruja, elucidando o fato ao leitor, aspecto que não ocorre no texto em língua inglesa nem na tradução para o espanhol.

Notamos, também, o uso da expressão “blá-blá-blá”, corrente em língua portuguesa,<sup>30</sup> para resumir a situação que ocorre na cena, enquanto em língua espanhola se mantêm os verbos substantivados para expressar a confusão em relação à linguagem. No trecho em língua inglesa, os substantivos utilizados são *mumbling*, *muttering* e *whispering*. Tais palavras, na cultura de língua inglesa, referem-se ao ato de falar de maneira baixa e sem clareza, como se, propositalmente, não se quisesse que o outro entendesse o que está sendo dito. São sussurros, falas entre dentes que impossibilitam a compreensão de uma mensagem e palavras que expressam insatisfação, mas de modo silencioso. Em língua espanhola, aparecem os substantivos *mascellar*, *murmurar*, *cuchichear*, que retomam a ideia de uma fala incompreensível, porque silenciosa, dita entredentes e de modo cauteloso. Em CN-Port, mantêm-se a noção de uma conversa que confundia o anão, mas a expressão “blá-blá-blá” traz a ideia, também, de uma conversa mentirosa, coisas que as pessoas contam quando tentam enganar alguém a respeito de determinado assunto. O nível de especificidade na apresentação da ação é mantido em língua espanhola, enquanto que em língua portuguesa há registro mais próximo da oralidade. Observamos, ainda, o uso da expressão *No entiendo de qué diablos estás hablando*, em CN-Esp. Tal frase, corrente em língua espanhola, expressa claramente a confusão do anão em relação ao que estava sendo dito pelas crianças.<sup>31</sup>

Ainda no trecho em análise, percebemos que o vocábulo *Dwarf* não é retomado nem no TC em língua portuguesa nem no TC em língua espanhola. Menciona-se apenas o fator temporal, a juventude do anão. Talvez a fala do anão sobre si próprio como um “anão jovem” seja importante pra distingui-lo das outras criaturas, bestas que pensavam ser falantes, que habitavam Nárnia.

A mestra coruja representa, por fim, a capacidade de autoconhecimento que os personagens buscaram, mesmo que sem saber, durante sua jornada em Nárnia. A capacidade de olhar para dentro de si e reconhecer o que há lá para, assim, retornar ao exterior, mostrando que, às vezes, voltar-se para a escuridão, para a reclusão, é a única forma de estar capacitado para voltar à luz e não ser cegado por ela.

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/blablabl%C3%A1>>.

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=DdJ72P9>>.

Quando entraram em Nárnia, Jill e Eustáquio foram obrigados a lidar com aquilo de que não gostavam em si. Jill, por exemplo, aparece como uma garota frágil no início da narrativa, machucada pela zombaria dos colegas de escola. Eustáquio é lembrado pela garota como um daqueles que zombava dela. Ambos precisam rever acontecimentos passados para conseguir avançar, recomeçando suas histórias. Eles precisam enfrentar tudo aquilo que havia sido transformado em sombra e representava características que não admitiam ter em si e formar parte do seu ser para serem curados de suas doenças (DETHLEFSEN e DAHLKE, 1993) e poderem enxergar tão claramente como uma coruja.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo a análise de vocábulos relacionados às personagens femininas de *The Chronicles of Narnia: the Silver Chair*, visando a observar a representação dessas figuras nas traduções.

A partir da análise dos vocábulos selecionados, pudemos observar alguns processos que ocorreram nos TCs, os quais permitem a criação de sentidos pelos leitores no momento em que eles têm contato com o material traduzido. Cada tradutor optou por palavras que, devido à semântica e a aspectos culturais das LCs, possibilitam diferentes formas de perceber as personagens traduzidas.

Jill, por exemplo, em CN-Port, parece uma menina extremamente susceptível a suas emoções. O tradutor lança mão de diversas expressões correntes na LC para traduzir trechos em que essa personagem aparece, conferindo-lhe características diferentes das do TP e intensificando descrições referentes a seu estado emocional. Muitas vezes, mostra-se grosseira e intempestiva, agindo com os outros conforme lhe determina a emoção, e não a razão. Além disso, o léxico utilizado (“fardos”, “espíritos” e “peregrinação”, por exemplo) para traduzir o contexto em que a palavra-chave “Jill” ocorreu permite que o leitor pense na jornada dessa heroína como algo que é também espiritual. Assim, além de cuidar de questões psicológicas, como o enfrentamento dos medos, Jill parece ter feito uma experiência espiritual a partir do encontro com o Leão.

A feiticeira, no texto em português, é destacada (a partir do próprio vocábulo escolhido para a tradução de *Witch*) como figura extremamente sedutora e ardilosa. Os vocábulos que descrevem suas ações apontam para uma criatura que tem o poder sobrenatural de conseguir, inclusive, atuar no inconsciente das demais personagens, especialmente no que se refere a Jill. Este TC parece revelar, aos poucos, o caráter maligno da bruxa, primeiro apresentando-a como “feiticeira”, depois traduzindo alguns trechos em que ela era tratada como “bruxa” – focando suas ações inescrupulosas –, até chegar ao ponto em que ela perde totalmente o controle e já não tenta disfarçar seu “eu”.

Em CN-Esp, a tradução tende a explicitar informações que o TP não revela, mas o TC parece aproximar-se mais do TP do que o texto em língua portuguesa em relação à escolha dos vocábulos. Tal fato se mostra, inclusive, nas construções utilizadas para traduzir expressões idiomáticas de CN-Ing. Jill percorre, como assinala o TP, sua jornada na busca de cumprir a missão dada por Aslam, sem que haja grandes mudanças em relação a suas emoções e a seu comportamento. A bruxa, por sua vez, já é apresentada (como sugere o

vocábulo escolhido para a tradução de *Witch* neste TC) como alguém de quem não se pode esperar boas ações. Ao trazer todos os detalhes que o texto em língua inglesa traz sobre esta figura, CN-Esp oferece ao leitor a oportunidade de criar uma imagem sobre ela, tal como o propicia o TP.

Em relação à personagem *owl*, esta funcionou como uma espécie de guia de Jill, Eustáquio e Brejeiro. Observamos que o TC em língua portuguesa omitiu diversos detalhes que descreviam suas características e suas ações. Já em CN-Esp, o texto mostrou-se bastante próximo ao TP, priorizando a tradução de adjetivos e advérbios que detalhavam esta figura e seu modo particular de agir.

As diferentes formas de representar as personagens do TP, tanto pela escolha dos vocábulos como pela tradução de todo o cotexto, evidenciam como as traduções, mesmo partindo do mesmo texto, são distintas. O que tentamos mostrar com este estudo é que os TCs são sempre produtores de sentido e que analisá-los desde uma perspectiva descritiva oferece uma oportunidade de observar os processos que neles ocorrem.

Se levamos em conta que cada língua apresenta um sistema próprio e que cada cultura tem suas especificidades, olhamos para os TCs de modo analítico, e não prescritivo. Podemos notar, então, que ainda que haja omissões, simplificações e outras características que pudessem se configurar perdas, estamos diante de um novo texto que constrói novas leituras e novos sentidos.

Salientamos, por fim, que os trechos selecionados oferecem mais aspectos para análise, como é possível notar ao contrastar o TP e os TCs. Devido ao escopo desse estudo, não tratamos de todas as particularidades referentes ao cotexto das palavras-chave. Pretendemos, em futuras pesquisas, atentar-nos aos demais processos que ocorrem nas traduções de *The Chronicles of Narnia*, não só neste livro, mas também nos outros que compõem a obra.

## BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E LEXICOGRÁFICAS

ALMEIDA, J. F. de. Trad. **A Bíblia Sagrada** (revista e atualizada no Brasil) 2. ed. São Paulo. Sociedade Bíblica Brasileira, 1993.

AULETE, F. J. C.; VALENTE, A. L. dos S. **iDicionário Aulete**. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>.

ARANHA, A. J. **Dicionário brasileiro de insultos**. Cotia: Atêlier Editorial, 2002. p. 62.

ARROJO, R. A questão do texto original. In: \_\_\_\_\_. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. Os estudos da tradução na Pós-Modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996.

BAKER, M. **In Other Words: A coursebook on translation**. London: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. **Target**. v. 7, n. 2, p. 223-243, 1995.

\_\_\_\_\_. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. **Target**. v. 12, n. 2, p. 241-266, 2000.

\_\_\_\_\_. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Eds.). **Text and technology: In honour of John Sinclair**. Amsterdã/Filadelfia: John Benjamins, 1993. p. 233-250.

BELLOS, D. **Is That a Fish in Your Ear? Translation and the meaning of everything**. London: Penguin Books, 2011.

BERBER SARDINHA, T. Linguística de corpus: histórico e problemática. **DELTA** Revista de documentação de estudos em linguística teórica e aplicada, São Paulo, EDUC, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000. Semestral.

\_\_\_\_\_. Visão Geral da Linguística de Corpus. In: \_\_\_\_\_. **Linguística de Corpus**. Barueri: Manole, 2004. Cap. 1.

\_\_\_\_\_. Corpora eletrônicos na pesquisa em tradução. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 15 – 60, 2002.

BORBA, F. S. (Org.). **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BRADLEY, M. Z. **As brumas de Avalon: a senhora da magia**. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989a.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: a grande rainha**. Trad. Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989b.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: o gamo-rei**. Trad. Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989c.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore**. Trad. Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989d.

BRITISH NATIONAL CORPUS. Disponível em: <<http://www.natcorp.ox.ac.uk>>.

CAMARGO, D. C. de. **Metodologia de pesquisa em tradução e linguística de corpus**. São José do Rio Preto: Cultura Acadêmica/Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007.

CATFORD, J. C. **Uma teoria linguística da tradução**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CHEVALIER, J. et al. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, J-E. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Dias. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2007.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria: análise didática**. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COLLINS COBUILD **Advanced Learner's English Dictionary**. 4. ed. Glasgow: HarperCollins, 2006.

COSTA, W. C.; GUERINI, A.; TORRES, M. C. (Org.). **Literatura e tradução**. Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DETHLEFSEN, T.; DAHLKE, R. **A doença como caminho**. Cascais: Pergaminho, 2002.

DRAE. **Diccionario de la Real Academia Española**. 22. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

GONÇALVES, S. R. **O intertexto bíblico na literatura juvenil: As Crônicas de Nárnia, de C. S. Lewis**. 2015. 203 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GREGGERSEN, G. Filosofia, literatura e imaginação – expressões da sabedoria feminina nas Crônicas de Nárnia. **Caminhando (online)**, São Bernardo do Campo, v.11, n.1, 2006. Disponível em:<<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CA/article/viewFile/2231/2157>>.

GUTIÉRREZ BAUTISTA, O. D. Palavra creadora y visión poética del mundo. Los comienzos de la fantasía épica en C. S. Lewis. **Ocnos**. Revista de Estudios sobre Lectura, Ciudad Real, v. 7, 2011.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

LAGO, D. P. do; GALUPPO, M. C. Direito e Moral em As Crônicas de Nárnia. In: GALUPPO, M. C. (Org.). **Anais do XVIII Congresso Nacional do CONPEDI**. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2009.

LATHEY, G. (ed.). **The Translation of Children's Literature: A Reader**. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. **Translation/history/culture: A sourcebook**. New York and London: Routledge, 2003.

LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia: A cadeira de prata**. Trad. Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Las Crónicas de Narnia: la silla de plata.** Trad. Maria Rosa Duhart Silva. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.

\_\_\_\_\_. **The Chronicles of Narnia: The Silver Chair.** New York: HarperCollins Publishers, 2001.

\_\_\_\_\_. **Um experimento na crítica literária.** Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo, Unesp, 2009.

LOBATO, J. B. M. **Fábulas e histórias diversas.** 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

LOPES, C. C. **Da terra das sombras à terra dos sonhos. O espaço sagrado na literatura para crianças e jovens.** 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-16112009-094639.

MARIÑO ARIAS, A. M. De Grecia a Narnia: la fábula del león y el ratón fuera de las colecciones de fábulas. **Estudios humanísticos. Filología**, La Rioja, n. 35, 2013. p. 25-33.

MARQUES, M. C. **Da floresta ao guarda-roupa: the Lion, the Witch and the Wardrobe e o caminho para Faërie.** 2011. 168 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/99098>>.

MCGRATH, A. E. **A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia.** Trad. Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2013. 422 p.

MOLINER, M. **Diccionario de uso del español.** 2. ed. Madrid: Gredos, 1998.

NERUDA, P. **Confieso que he vivido.** Memórias. Barcelona: Seix Barral, 1984.

NIDA, E. **Language structure and translation.** Selected and introduced by Anwar S. Dil. Stanford: Stanford University Press, 1975.

OXFORD **Advanced Learner's Dictionary.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

PAES, J. P. Sobre a crítica de tradução. In: \_\_\_\_\_. **Tradução: a ponte necessária.** Campinas: Ática, 1996. p. 109-119.

PAIVA, A. D. de. **Tradutores mineiros: o caso de Paulo Mendes Campos.** 2010. Monografia (Bacharel em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2010.

PAZ, O. **Traducción: literatura y literalidad.** Barcelona: Tusquets, 1990. p. 9-27.

RAJAGOPALAN, K. Traição *versus* transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 123-130, 2000. Semestral. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4284/0>>.

RODRIGUES, C. C. A equivalência dinâmica segundo Nida. In: \_\_\_\_\_. **Tradução e diferença.** São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 62-85.

\_\_\_\_\_. Lefevere em edição descuidada. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 27, p. 321-326, 2011.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a Câmara Secreta.** Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a ordem da fênix.** Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e as relíquias da morte**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o enigma do príncipe**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALINAS-ARAYA, A. La imagen narrativa de Dios en C.S. Lewis. **Boletín de Filosofía**, Santiago de Chile: UCSH, n° 10, p. 261-278, 1999.

SINCLAIR, J. M. **Corpus, Concordance, Collocation**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

TAGNIN, S. E. O. Os corpora: Instrumentos de auto-ajuda para o tradutor. **Cadernos de tradução IX - 2002/1**, número especial sobre Tradução e Corpora. Florianópolis: UFSC, 2003.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. New York/London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. **The Scandals of Translation**. New York/London: Routledge, 1998.

WALTER, E. **Cambridge Advanced Learner's Dictionary**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2005.

XATARA, C.; OLIVEIRA, W. L. **Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: francês-português/ português-francês**. São Paulo: Cultura, 2002.