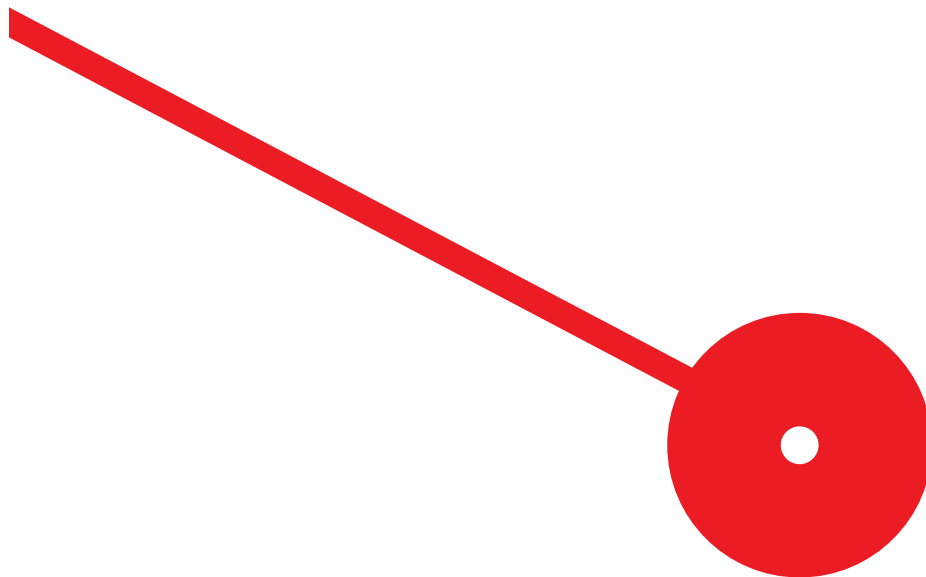




Os Desafios da Tradução Infantil: A Tradução Comentada das obras "The Velveteen Rabbit" e "The Skin Horse"

Florência Sofia Barros Borges

07/2021

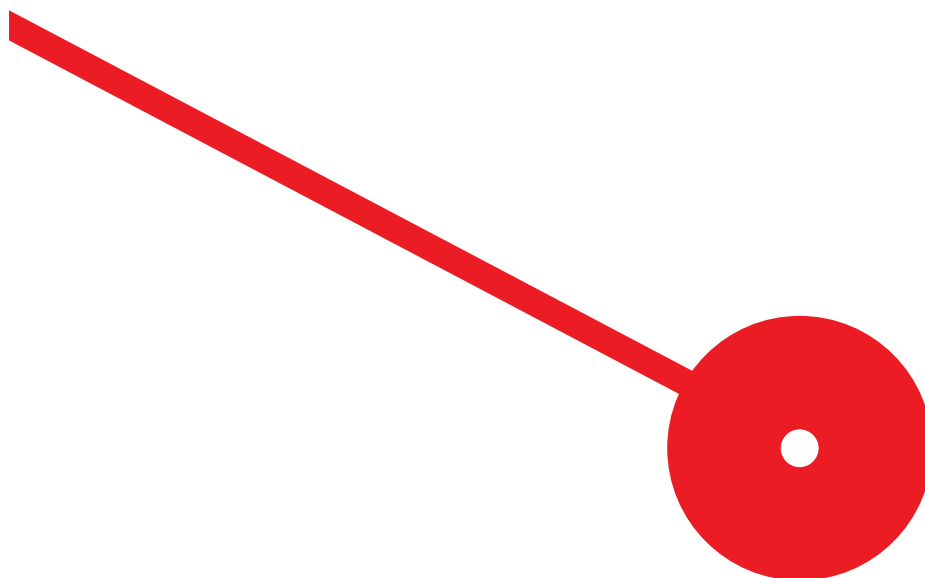




Os Desafios da Tradução Infantil: A Tradução Comentada das obras "The Velveteen Rabbit" e "The Skin Horse"

Florência Sofia Barros Borges

Trabalho de Projeto apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob orientação da Professora Doutora Célia Verónica Martins Tavares



Agradecimentos

À Doutora Verónica Martins Célia Tavares pela sua disponibilidade em todas as etapas desta maratona, pelo seu tempo, interesse, atenção e exigência, pelo seu apoio incansável e pela paciência que demonstrou sempre que foi preciso. O meu mais sincero agradecimento por ter aceitado ser minha orientadora.

À Doutora Sandra Patrícia Marques Ribeiro, por estar sempre disponível para responder às minhas questões, pela sua preocupação e sugestões.

Aos meus pais que me proporcionaram a possibilidade de seguir os meus sonhos, pelo seu inesgotável apoio, inabalável confiança e compreensão incondicional em todos os momentos. Às minhas primas que nunca me deixaram desistir e sempre me incentivaram a ir mais longe.

À Patrícia pela sua amizade e força que nunca me deixou esmorecer e que sempre me incentivou, que esteve sempre presente e disponível para me ouvir, mesmo quando eu não pude retribuir.

Resumo:

Este projeto de tradução versa sobre duas obras infantis da autora anglo-americana Margery Williams. Apesar de ser uma autora pouco conhecida em Portugal, é uma autora bastante reconhecida no âmbito da literatura infantil em países anglófonos como o Reino Unido e os Estados Unidos da América.

Nesse sentido, é intenção deste projeto apresentar e dar a conhecer duas das suas obras mais conhecidas, o “The Velveteen Rabbit” e o “The Skin Horse”, livros cuja tradução não existe ainda em português europeu. Para o concretizar, será realizada a tradução dos dois livros, assim como, uma análise das respetivas traduções apresentando e justificando as soluções tradutórias escolhidas e avaliando a influência que o público-alvo tem nas opções tomadas.

Todo este trabalho é enquadrado com um suporte teórico que permite a exploração da literatura infantil, da sua história e evolução, assim como perceber quais as suas características principais e os desafios que apresenta do ponto de vista da tradução.

É também um dos propósitos deste trabalho analisar os aspetos culturais e linguísticos envolvidos na tradução de literatura infantil.

Palavras chave: Tradução; Literatura Infantil; Margery Williams, “The Velveteen Rabbit”; “The Skin Horse”

Abstract:

The purpose of this project is to translate two children books by the Anglo-American author Margery Williams, who, despite being a little-known author in Portugal, is very well-known in the field of children's literature in English-speaking countries such as the United Kingdom and the United States of America.

This project aims to shed light on her work and present two of her better known works that have yet to be translated into European Portuguese, “The Velveteen Rabbit” and “The Skin Horse”. To achieve this goal, both books will be translated and an analysis of their respective translations will be done, presenting and justifying the chosen translation solutions and evaluating the influence that the target audience had on the choices made.

The investigation into the concept of children’s literature, its origins, history and evolution, its main characteristics and the challenges it presents from the translation point of view, will be supported and framed within the appropriate theoretical framework.

It is also the purpose of this work to analyse the cultural and linguistic aspects involved in the translation of children's literature.

Key words: Translation; Children’s Literature; Margery Williams, “The Velveteen Rabbit”; “The Skin Horse”

Índice geral

Capítulo – Introdução	1
Capítulo I – Enquadramento Teórico.....	4
1 Literatura Infantil.....	5
1.1 Do Conceito de Infância à Literatura Infantil	5
1.2 O Antropomorfismo na literatura infantil	16
2 A tradução de literatura infantil.....	22
2.1 Os desafios da tradução de literatura infantil	22
2.2 Adaptação no contexto da tradução infantil.....	31
Capítulo II – Contextualização das obras	40
3 A autora – Margery Williams	41
4 “The Velveteen Rabbit” (1922).....	44
5 “The Skin Horse” (1927).....	51
Capítulo III – Desenvolvimento do projeto.....	59
6 Metodologia do Projeto de Tradução	60
6.1 Ferramentas de apoio à tradução.....	60
6.2 Modelo de Análise tradutória.....	69
7 Projetos de Tradução	73
7.1 Tradução Comentada do “The Velveteen Rabbit” - Aspetos linguísticos e culturais	74
7.2 Tradução Comentada do “The Skin Horse” - Aspetos linguísticos e culturais	89
Capítulo IV – Conclusão	105
Bibliografia.....	108
Referências Bibliográficas	120
Apêndices.....	123
8 Tradução para português europeu do “The Velveteen Rabbit”	124

9	Tradução para português europeu do “The Skin Horse”	138
Anexos	151
Anexo I – “The Velveteen Rabbit”		152
Anexo II – “The Skin Horse”		165

Índice de Figuras

Figura 1: Esquema de Lambert e Van Gorp	70
Figura 2: Frontispício do “The Velveteen Rabbit” e da sua tradução	74
Figura 3: Frontispício da edição de 1922 do "The Velveteen Rabbit" e página do primeiro capítulo	75
Figura 4: Divisão do texto fonte e da sua tradução	79
Figura 5: Frontispício “The Skin Horse” e da sua tradução	90
Figura 6: Folha de título e sua tradução	91
Figura 7: Primeira página da edição de 1927 do "The Skin Horse"	92
Figura 8: Índice e sua tradução	93
Figura 9: Imagem de um Skin Horse.....	94
Figura 10: Divisão da estrutura do texto fonte e sua tradução	95

Índice de Tabelas

Tabela 1: Título e a sua tradução.....	76
Tabela 2: Diálogo – Pontuação original e tradução.....	80
Tabela 3: Monólogo Velveteen Rabbit e sua tradução.....	80
Tabela 4: Ama e a sua tradução.....	82
Tabela 5: Nível de língua e a sua tradução.....	83
Tabela 6: Grafia antiquada e a sua tradução.....	84
Tabela 7: Estruturas frásicas e sua tradução.....	84
Tabela 8: Tradução de termo técnico.....	85
Tabela 9: Elementos omitidos na tradução.....	85
Tabela 10: Elementos adicionados na tradução.....	86
Tabela 11: Alterações da construção frásica na tradução.....	86
Tabela 12: Questões culturais.....	87
Tabela 13: Maiúsculas no texto fonte e sua tradução.....	88
Tabela 14: Uso de itálico no texto fonte e sua tradução.....	88
Tabela 15: Título e sua tradução 2.....	94
Tabela 16: Diálogo e a sua tradução.....	96
Tabela 17: Elementos formais no original e a sua tradução.....	98
Tabela 18: Estratégias de facilitação.....	99
Tabela 19: Estratégias tradutórias.....	100
Tabela 20: Aspetos culturais e a sua tradução.....	101
Tabela 21: Estratégias tradutórias 2.....	101
Tabela 22: Elementos omitidos na tradução.....	102
Tabela 23: Elementos adicionados na tradução.....	102
Tabela 24: Alterações das estruturas frásicas na tradução.....	103

CAPÍTULO – INTRODUÇÃO

Este trabalho enquadra-se no âmbito do Mestrado de Tradução e Interpretação Especializadas, ministrado no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, tendo sido elaborado com o propósito de obter o grau de mestre.

O tema sobre o qual este projeto se debruçará é a tradução de literatura infantil e o seu propósito é explorar a sua génese e desenvolvimento ao longo dos séculos e, ao mesmo tempo, descortinar os desafios específicos que envolvem a tradução para crianças. O objeto deste projeto surge do interesse pessoal nesta área e do desejo de aprofundar o conhecimento sobre a mesma.

No âmbito deste tema será realizada a tradução para português de dois livros de Margery Williams, uma autora de renome no mundo da literatura infantil anglófona. Em virtude do tempo disponível para a elaboração deste projeto, foram selecionadas para traduzir apenas duas obras do acervo literário da autora, o “The Velveteen Rabbit” publicado em 1922 pela editora americana George H. Doran Company e o “The Skin Horse”, publicado em 1927, pela mesma editora. A escolha das obras a traduzir deveu-se à posição de Margery Williams nos anais da literatura infantil e ao estatuto que o “The Velveteen Rabbit” atingiu. É considerado um clássico da literatura infantil, há muito acarinhado além-fronteiras, mas ainda pouco conhecido em Portugal. O “The Skin Horse” foi selecionado devido às semelhanças que apresenta com o “The Velveteen Rabbit” e por nos parecer estar intimamente ligado a ele, dado que a personagem principal do “The Skin Horse” é-nos apresentada pela primeira vez no livro de 1922.

Este projeto torna-se pertinente dado que, tanto quanto a pesquisa revelou, nenhuma das obras supramencionadas foi traduzida para português europeu, um fator também tido em conta durante o processo de seleção. Assim, foi possível concretizar um trabalho inovador e conciliar um interesse pessoal.

O presente trabalho divide-se em quatro capítulos apoiados em questões teóricas que serviram de suporte às traduções realizadas e à análise das mesmas. No primeiro capítulo, o enquadramento teórico do tema, serão explanados o tópico deste projeto, que consistirá da abordagem dos conceitos de literatura infantil, de criança e de infância, a sua génese, evolução e a influência que exerceram entre si e a posição de vários autores que consideramos relevantes. Dado as obras escolhidas, pareceu-nos indispensável explorar a temática do antropomorfismo na literatura infantil e os motivos que o tornam tão popular. De seguida, discorreremos sobre a tradução no âmbito da literatura infantil, os

problemas que apresenta, as especificidades que a tradução para crianças acarreta e outras questões que consideramos relevantes como a visibilidade do tradutor, o papel do adulto como intermediário entre a criança e o texto e como leitor e a adaptação da produção infantil, a sua noção e razões que justificam a sua utilização.

O segundo capítulo será dedicado à contextualização das obras, a autora será apresentada através de uma breve resenha bibliográfica abordando os momentos mais marcantes da sua vida, assim como aqueles que mais influenciaram a sua obra, o seu pai, Robert Williams, e o poeta inglês Walter de La Mare. Nesse sentido, serão também abordados, de forma sumária, os temas mais prevalentes na escrita da autora. Segue-se a apresentação das obras acompanhada por um pequeno sumário do seu enredo e a discussão do simbolismo atribuído aos coelhos e cavalos na literatura, assim como as onomatopeias e a problemática linguística que envolvem.

Seguidamente, no capítulo três, focar-nos-emos no desenvolvimento do projeto, estabelecendo a metodologia utilizada na elaboração do mesmo, as ferramentas de tradução assistida empregues na elaboração das traduções, assim como o seu papel na tradução literária. É igualmente apresentado o modelo de análise tradutório selecionado abordando, brevemente, a temática dos estudos de tradução descritivos. Na análise das traduções, procurámos aplicar o modelo estabelecido por José Lambert e Hendrik Van Gorp em 1985 no seu artigo “On describing translations”. Este foi o modelo de análise escolhido por não se focar na questão da fidelidade e da qualidade da tradução analisando-as de acordo com as relações que estas e os textos fonte estabelecem no seu próprio sistema literário. Nesse sentido, serão apresentadas as traduções comentadas das duas obras selecionadas.

Por fim o último capítulo, na conclusão pretendemos realizar uma apreciação do trabalho realizado apoiada nos aspetos teóricos explorados ao longo deste documento, apresentando uma breve reflexão sobre as estratégias tradutórias empregues e as razões da sua utilização.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

As traduções apresentadas neste trabalho são fruto de obras que se enquadram no âmbito da literatura infantil, pelo que se justifica um enquadramento teórico que discorra sobre o conceito de infância e de literatura infantil, assim como, a sua evolução desde a sua génese até ao início do século XX, período em que enquadram as obras literárias em apreço neste trabalho. Na mesma sequência e, dado o teor das obras em causa, merece igualmente destaque a exploração do antropomorfismo na literatura infantil.

O enquadramento teórico é finalizado com a exploração da tradução na literatura infantil, dando-se o devido enfoque aos desafios que apresenta e às potenciais adaptações que poderão merecer.

1 Literatura Infantil

1.1 Do Conceito de Infância à Literatura Infantil

O tema que suporta a elaboração deste trabalho é a literatura infantil, as suas especificidades e a sua tradução. Nesse sentido, e através da pesquisa realizada nesta área, foi possível apurar que a literatura infantil tem colhido especial relevo na importância que alguns autores lhe reconhecem como canal disseminador de ideologia e como veículo de promoção da aceitação do que é diferente. Assim, começaremos por tentar definir os conceitos de infância e de literatura, ainda que seja uma tarefa complexa, dada a dificuldade em alcançar um consenso mesmo entre especialistas. Essa dificuldade revê-se tanto no que diz respeito ao conceito de literatura infantil, como ao conceito de infância ou criança, uma vez que o entendimento dos mesmos tem variado ao longo dos tempos e de acordo com o contexto social vigente, como se poderá verificar mais à frente neste enquadramento teórico.

Contar histórias parece ser algo intrínseco ao ser humano, desde os homens das cavernas que primeiro deixaram a sua marca nas paredes, às fábulas, mitos e lendas que povoaram o imaginário da Antiguidade Grega e Idade Média, à atualidade em que os livros são uma presença constante nas nossas vidas. Antes do primeiro livro ter sido escrito, as histórias já faziam parte do nosso quotidiano, dado que a tradição oral foi durante muito tempo a principal e única responsável pela passagem de histórias populares e outras narrativas de geração em geração. A transmissão oral garantiu que muitas das

histórias que hoje fazem parte do nosso património cultural comum, perdurassem no tempo e chegassem até nós. A invenção de Gutenberg foi determinante para o acesso generalizado à literatura e, no caso das crianças, a leitura de livros permitiu-lhes desenvolver um sentido de identidade tanto pessoal como social (Bastos, 1999). Assim, revelando a importância dos livros no desenvolvimento pueril, começaremos por tentar perceber a evolução temporal do conceito de infância partindo de uma perspetiva europeia.

A conceção atualmente aceite de infância é muito recente, as crianças nem sempre foram vistas com o olhar benevolente do presente. Até meados do século XVIII as crianças eram consideradas adultos em tamanho pequeno e não lhes eram reconhecidas necessidades próprias e individuais inerentes à sua condição de criança ‘before there can be children’s books, there had to be children – children, that is, who were accepted as beings with their own particular needs and interests, not only as miniature men and women’ (Townsend, 1997, p.17). Até então as crianças estavam expostas a produções adultas como “Beowulf”, “El Cid”, “King Arthur”, entre outros, sem qualquer tipo de resguardo.

Com efeito, para melhor ilustrar a nossa posição, podemos referir duas obras cujos nomes nos remetem imediatamente para histórias infantis, os contos de Charles Perrault publicados em França em 1697 e a coletânea de contos dos irmãos Grimm sendo a primeira edição de 1812. Ambas as publicações surgem como dois dos exemplos mais famosos dos contos para crianças e são resultado da recolha de contos tradicionais e do folclore nacional, transmitidos por via oral de geração em geração. Todavia nem Perrault nem os irmãos Grimm escreveram originalmente para crianças, tendo esta associação surgido mais tarde. A edição de 1812 dos contos dos irmãos Grimm replicava, com poucas alterações, as narrativas orais tal como tinham sido recolhidas pois não as consideravam inapropriadas para as crianças. Contudo, a mudança da conceção de infância, levou à rescrita dos contos eliminando elementos como a violência e o sexo, considerados pouco adequados para os mais pequenos (Guerreiro, 2013).

O diferente entendimento da infância e, por conseguinte, da criança que surgiu durante o século XVIII, não significou uma mudança automática de consciências, a alteração aconteceu de forma gradual e em muito se deveu às conceções de Locke, Rousseau, (Lerer, 2008) e Froebel para a construção moderna do conceito de infância e

“para a compreensão da criança como ser único e dotado de capacidades específicas (Cambi, 1999, Eby, 1976 citados em Camargo et. al., 2009, p. 102).

Um dos autores que mais influenciou a evolução do conceito de infância e criança foi o filósofo inglês, John Locke, que cunhou o conceito de *Tabula Rasa* (1664) relativamente às crianças, mais especificamente à sua mente. Locke defendeu que o ser humano nasce com a mente em branco, pronta a receber conhecimento através da experiência e informação apreendidas pelos sentidos sobre os objetos que nos rodeiam. Para o autor, as crianças eram como uma tela em branco na qual se podiam imprimir os valores certos e necessários para produzir adultos cumpridores e com um forte sentido de moralidade, isto seria alcançável através de uma boa educação desde tenra idade. Advogava que a aprendizagem da leitura, escrita e aritmética deveria ser gradual e cumulativa (Hunt, 1994), além disso, e tal como mais tarde Rousseau, reconheceu o papel de relevo dos livros na criação da infância (Leonardi, 2020).

Jean-Jacques Rousseau, escritor e filósofo humanista suíço, teve um papel fundamental na transformação da percepção da ideia de infância, o seu livro “*Émile*” (1762) assinalou um ponto de viragem que marcou uma quebra com a filosofia puritana do passado que postulava a doutrina do Pecado Original, em que todos nasciam já pecadores e culpados estando condenados até se converterem ao Cristianismo. Este autor estabeleceu uma visão de inocência da criança e, por isso, da infância.

A filosofia pedagógica de Rousseau postula que é o mundo e as experiências que corrompem o homem, que as crianças são inocentes e que se desenvolvem ao seu próprio ritmo. Para atingir o seu potencial, deveria ser-lhes permitido crescer em contacto com a natureza e seguir os seus instintos naturais sem a opressiva instrução do passado. Assim, as qualidades especiais e inatas da infância conservar-se-iam e as crianças tornar-se-iam adultos equilibrados e bons cidadãos. Estes preceitos de Rousseau rapidamente infiltraram a literatura infantil sendo talvez o melhor exemplo deste facto a obra do seu discípulo Thomas Day “*The History of Sandford and Merton*” (Reynolds, 2014).

Os poetas Românticos do século XVIII popularizaram uma idealização da infância que se manteve influente e presente na literatura infantil até ao século XX. Poetas como William Blake e William Wordsworth são exemplos desta tendência em que as crianças eram vistas como seres muito próximos de Deus e uma força para o bem. Esta versão idealizada da infância ficou refletida na sua escrita e as suas obras mantiveram relevante

e preponderante no mundo literário infantil a ideia da inocência, bondade e sinceridade infantis (Reynolds, 2014).

A partir deste século a infância começou a ser encarada de forma positiva, uma fase de liberdade e inocência, em grande parte influenciada por educadores e filantropos alemães que seguindo a noção de *Tabula Rasa*, primeiro introduzida por Locke, não julgaram as crianças nem boas nem más *a priori* e consideraram que a sua natureza e personalidades se desenvolveriam ao longo do tempo influenciadas pelos adultos e pelo mundo que as rodeia (Ghesquiere 2006 citado em Leonardi, 2020, p.17).

No século XIX, Froedrich Froebel, um pedagogo alemão, que deu, de certa forma, continuidade aos postulados de Jean-Jacques Rousseau, foi o primeiro a tentar conceber uma visão social de infância. Os seus esforços nesta área levaram à criação do infantário como espaço de divertimento e de aprendizagem que, segundo Froebel, era fulcral para o crescimento (Burke, Copenhaver, 2004). O pedagogo acreditava que as crianças encerravam em si próprias o potencial do futuro e que através do ensino e da aprendizagem de valores morais alcançariam o seu completo desenvolvimento. Teorizou também que o desenvolvimento humano acontece de forma faseada e este entendimento permitiu perceber as necessidades próprias das crianças e como as preencher (Camargo et. al., 2009).

Carolyn Burke e Joby Copenhaver (2004) defendem que a invenção social da infância ocorreu em 1840 com o estabelecimento da classe média, o advento de melhores condições de vida e a melhoria da situação financeira permitiu libertar algumas crianças da pesada responsabilidade de ajudar a sustentar a família proporcionando-lhes a oportunidade de brincar e aprender.

A par das ideias de Froebel, influenciada pelos já mencionados ideais Românticos, surgiu uma diferente corrente de pensamento sobre a infância, que persistiu até ao início do século XX e que foi por vezes chamada de “Culto da Infância”. Esta corrente propunha o isolamento das crianças do lado negativo da sociedade a fim de lhes proporcionar a oportunidade de se manterem pequenos e apreciarem a infância. Sob o mandato desta visão, assuntos tabus como o sexo e a violência foram retirados das histórias para crianças (Leonardi, 2020). A infância é exaltada e celebrada como um estado desejável e em virtude disto, os autores subscritores deste movimento desejavam voltar a ser crianças e permanecer pequenos para sempre. Esta noção de infância perpétua é visível em obras

como “At the Back of the North Wind” (1868) de George MacDonald e o muito amado “Peter Pan” (1904) de J. M. Barrie (Reynolds, 2014).

Philippe Ariès, nos anos 60 do século XX, procurou definir o conceito moderno de infância que, no seu entendimento, não representa uma qualidade essencial ou eterna, mas sim uma fase da vida moldada e influenciada pelo mundo que nos rodeia e pela experiência histórica (Lerer, 2008). Na sua qualidade de historiador medievalista, realizou estudos sobre a infância, como esta era encarada e qual a sua influência sobre a literatura infantil em França, desde a Idade Média até ao século XX. Considerou que apesar da consciência social de infância ser algo moderno, a sociedade sempre reconheceu, de alguma maneira, o “estatuto especial” dos mais pequenos. Não obstante, o autor afirma que só no século XX surgiu algo a que chamou “sentimento de infância”, em que a infância foi entendida como uma fase particular do crescimento, ao mesmo tempo, que se formou uma conceção moral da infância, ou seja, surgiu uma consciência comum de que certos assuntos e conteúdos não eram apropriados para tenras idades (Souza, 2015).

À medida que novas consciências sociais evoluem e surgem, também os conceitos de infância e criança e o que é importante e apropriado se alteram. Estas mudanças refletem-se similarmente na evolução dos conteúdos e temas presentes na literatura infantil “Children’s literature can be a mirror for shifting attitudes and values.” (Wason-Ellam, 2010). Carolyn Burke e Joby Copenhaver (2004) reiteram “Because children’s literature is a primary device used to inculcate and socialize, an examination of popular topics and story lines reveals trends in cultural beliefs and changing attitudes about children’s roles in society.” (Burke, Copenhaver, 2004).

Zohar Shavit refere que a invenção do conceito de infância foi basilar para a produção e desenvolvimento da literatura infantil. No entanto, em primeiro lugar, foi necessário repensar a noção de infância para que esta pudesse singrar verdadeiramente e estabelecer-se como um ramo independente da literatura “It is legitimate to claim that children’s literature is closely bound to the development of the notion of *childhood*” (Leonardi, 2020)

O acima disposto leva-nos a concluir que o conceito de infância influencia, naturalmente, o de literatura infantil. Nesse sentido, voltaremos agora a nossa atenção

para a literatura infantil explorando, de forma breve, a posição de diversos autores relativamente à definição da mesma.

Como anteriormente estabelecido, o conceito atual de infância é recente e a literatura infantil, tão intrinsecamente relacionada com a ideia da criança e infância, é uma noção também ela recente. Definir literatura infantil é, por isso, uma tarefa complexa que tem gerado controvérsia entre os estudiosos da temática. De forma a melhor ilustrar a referida controvérsia, faremos uso das palavras de Olga Fontes:

Há os que defendem que é o objecto escolhido pelo seu próprio leitor, outros dizem que é o objecto de formação de um agente transformador da sociedade e, por fim, há aqueles que questionam o facto de existir uma literatura infantil e/ou de esta ser entendida como menor. Este é, pois, um assunto delicado... (Fontes, 2009).

Gillian Lathey (2006) postula que a dificuldade de definir literatura infantil advém da dificuldade de clarificar os conceitos de criança e literatura (Leonardi, 2020). Riitta Oittinen (2002) apresenta uma perspetiva semelhante, afirmando que não existe consenso sobre as definições de criança, infância e de literatura infantil e que estas aceções dependem da abordagem e da situação. A noção de infância pode ser encarada como um assunto social ou cultural ou ser entendida do ponto de vista do adulto ou da criança.

A celeuma que envolve a definição deste conceito estende-se, assim, à própria designação, dado que o termo “literatura infantil”, também é motivo de desacordo entre alguns teóricos. Na opinião de Alice Gomes (1979) o adjetivo infantil só seria apropriado quando se tratasse de obras escritas pelas próprias crianças, o mesmo seria verdade para a literatura juvenil cuja denominação só seria merecida pela produção literária executada por jovens. Por outro lado, António Barreto concebe como “Literatura para Crianças” aquela que “[...] continua a imperar entre nós quando se pretende designar toda a literatura cujo destinatário é a criança.” (2002, p. 305). Carina Rodrigues (2007), por outro lado, considera a designação “literatura para crianças” a mais apropriada, pois assim são evitadas quaisquer ambiguidades ou confusões sobre a questão do emissor. Não obstante esta problemática, por questões de familiaridade com o termo, continuará a ser usada a denominação literatura infantil no decorrer deste trabalho.

É comumente aceite entre os estudiosos contemporâneos, que o primeiro livro a ser publicado, que se enquadra na definição da literatura infantil, foi a coletânea de poemas

construídos à volta do abecedário intitulada “The Pretty Little Pocket Book Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly” (1740) tendo sido responsável pela sua escrita e publicação o inglês John Newbery, um editor responsável por publicar os primeiros livros para crianças e por tornar rentável a sua venda (Nodelman, Reimer, 2003 citado em Burke, Copenhaver, 2004). O que este livro introduziu de tão revolucionário foi a forma como foi vendido ao público, dado que apelava e promovia o entretenimento e a brincadeira como ferramentas ao serviço da educação e, no interesse de agradar aos jovens leitores, as histórias eram acompanhadas por ilustrações. Além destes aspetos, era oferecido com o livro um brinde, uma bola ou uma almofada para alfinetes dependendo do género da criança (Grenby, 2014). Esta propensão de divertir e, ao mesmo tempo educar, revelou uma significativa alteração da forma como as crianças e a infância eram encaradas social e culturalmente e demonstrou o reconhecimento dos livros como uma importante ferramenta pedagógica (Burke, Copenhaver, 2004).

Vanessa Leonardi (2020) preconiza que o desenvolvimento e evolução da literatura infantil podem ser divididos em três principais períodos, a Idade Média onde não existia uma clara diferenciação entre literatura para adultos e para crianças, uma segunda fase que abrange os séculos XVI e XVII constituída principalmente por livros didáticos e, por fim, do século XVIII em frente, que assinalou o aparecimento da literatura infantil como um género literário independente.

Muitos estudiosos corroboram a opinião de Leonardi e defendem que só a partir do século XVIII se pode falar efetivamente de literatura infantil uma vez que, como supramencionado, só a partir desta altura as crianças começaram a ser encaradas não como pequenos adultos, mas como entidades separadas com necessidades únicas. Até então, e antes da profunda reforma pedagógica que se começou a sentir neste século, as crianças estavam envolvidas e participavam em todas as esferas da vida pública e privada não havendo, por isso, histórias elaboradas especificamente para elas. De acordo com esta perspetiva, literatura infantil seriam as obras escritas e direcionadas especialmente para os mais pequenos, desta forma, poderíamos precisar não só o que é literatura infantil, livros e histórias escritos para crianças, mas também o momento do seu nascimento, o século XVIII (Fontes, 2009).

Seth Lerer (2008) é da opinião que antes de John Newbery ter publicado o seu primeiro livro para crianças já existia produção escrita para os mais pequenos e aponta

para o facto de livros originalmente escritos para audiências mais velhas serem adaptados ou editados para as mais novas muito antes de Newbery. O autor preconiza que desde que existem crianças existe literatura infantil.

Peter Hunt (1994), assim como Lerer (2008), afirma que antes de 1740 e da publicação de Newbery, as produções já existentes poderiam ser consideradas textos infantis, defendendo que as crianças começaram a ler e apreciar livros muito antes de terem sido produzidas obras especificamente para elas.

Neste contexto, as opiniões de Lerer e Hunt parecem-nos justificadas, se admitirmos que a consciência de infância e de criança influenciam a literatura para crianças, não havendo, então, noção destes conceitos, resulta que toda a literatura é apropriada para todas as idades. Com efeito, se as crianças não tinham uma posição especial na sociedade e eram incluídas em todas as facetas da vida social, nenhum tema ou narrativa lhes era interdito.

Por outro lado, Teresa Mergulhão argumenta que durante bastante tempo e por motivos históricos, sociais e culturais a existência da literatura infantil foi refutada e em algumas instâncias até negada. A autora postula que isto se deveu à pouca importância dada aos “estudos epistemológicos, culturais e pedagógicos pré-rousseauístas à infância e às suas representações sócio-culturais e literárias” (Jan, 1985, Lluch, 2008 citados em Mergulhão, 2008, p.29), além disto as capacidades intelectuais e de entendimento das crianças eram vistas como limitadas o que implicaria dificuldades em apreender a literatura a eles dirigida a não ser que fossem impostos um conjunto de “constrangimentos sócio-semióticos (...)” (Diogo, 1994, p. 12) que acarretariam a perda do valor literário do texto e a sua redução a um grau mínimo de inteligibilidade (quase) infantilizante” (2008, p.29).

Juan Cervera (1992) partilha da mesma opinião, afirmando que durante algum tempo a literatura infantil foi desconsiderada ou vista de forma redutora, que a sua própria existência foi negada e a sua necessidade posta em causa. No entanto, afirma sem qualquer reserva, que atualmente ninguém tentará negar que a literatura infantil existe ainda que subsistam divergências relativamente ao seu conceito, natureza e propósitos.

Marc Soriano foi um dos primeiros a teorizar uma possível definição da concepção de literatura infantil:

A literatura para a juventude é uma comunicação histórica (quer dizer localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor adulto (emissor) e um destinatário criança (receptor) que, por definição de algum modo, no decurso do período considerado, não dispõe senão de forma parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afectivas e outras que caracterizam a idade adulta. (Soriano, 1975 citado em Barbosa, 2009, p.20)

O autor sublinha a relevância do emissor e do receptor e a sua localização no tempo e no espaço e afirma que a literatura infantil deve responder principalmente às necessidades específicas que caracterizam a faixa etária do receptor. Assim, e considerando o público-alvo, a literatura infantil deve apresentar textos particularmente ajustados e específicos ao estado singular de ser criança (Rodrigues, 2007).

O entendimento da literatura infantil como ato comunicativo e parte do processo de comunicação entre o emissor e o receptor foi também observado pela autora Graciela Perriconi que estabelece:

[...] es un acto de comunicación, de carácter estético, entre un receptor niño y un emissor adulto, que tiene como objetivo la sensibilización del primero y como medio la capacidad creadora y lúdica del lenguaje, y debe responder a las exigencias y necesidades de los lectores. (Perriconi citado em Cervera, 1992, p.13)

Expandindo um pouco sobre as condições específicas da criança, a natureza da infância significa que estas se encontram numa fase de crescimento e de aprendizagem em termos de leitura, vocabulário, escrita, entre outros aspetos, sobre isto, Emer O'Sullivan (2005) constata que os princípios comunicativos entre o adulto e a criança, ambos na condição de leitores, é desproporcional no que diz respeito ao seu domínio da língua, experiência e respetivas posições na sociedade. Não obstante, a autora reconhece que esta desigualdade diminui à medida que os jovens leitores se desenvolvem e, neste sentido a literatura infantil deve ser encarada como uma literatura adaptável capaz de se ajustar às necessidades e capacidades dos seus leitores.

Assim a linguagem, a terminologia, construção da história e da sua estrutura, possíveis rimas, piadas, jogos de palavras frequentemente utilizadas nos livros infantis, terão de ser cuidadosamente pensados para que as crianças possam apreender o seu propósito, seja ele pedagógico ou simples entretenimento. Todavia, isto não significa que

a escrita destes textos deva ser redutora ou simplista, despida de simbolismo ou ambiguidade “Aliás, quanto mais rico, fecundo e polissêmico for o texto que lhe é dirigido, um texto adequado ao seu estado de desenvolvimento, aos seus interesses e aos seus gostos pessoais, mas numa linguagem poético-simbólica de verdadeira pregnância significativa”, maior será a probabilidade de as crianças aprofundarem e desenvolverem o gosto pela leitura e as suas capacidades interpretativas (Mergulhão, 2008, p. 43).

Desta forma, não podemos deixar de concordar com Mergulhão, quando refere que a literatura infantil nunca deve ultrapassar a fronteira entre a facilitação do texto e a infantilização do mesmo. Assim, a produção literária desempenha um papel fundamental na construção do vocabulário e em conformidade com o seu propósito educativo e pedagógico, a linguagem deverá ser acessível, mas ao mesmo tempo incluir algum vocabulário mais rico, mas não tão complicado que a criança perca o interesse. Os livros infantis devem sempre preparar os pequenos leitores para outros livros cuja linguagem se torne sucessivamente mais complexa.

Considerando agora os destinatários da literatura infantil, vários autores elegem como critério de definição o público-alvo. Desta forma, toda e qualquer produção escrita concebida para crianças seria literatura infantil. Bicchonnier (citado em Rodrigues, 2007, p.164) dispõe o seguinte sobre a temática:

[...] quando escrevemos para crianças, a estratégia é forçosamente muito diferente, uma vez que nos dirigimos a um público preciso [...] Acrescentar “para crianças” a palavra literatura acaba, de certa maneira, por evocar um outro género literário, uma outra forma de escrita, adaptada a um público.

Na sua definição de literatura infantil, Rita Oittinen, postula que toda a literatura produzida para crianças ou lida por elas é literatura infantil e refere a questão da intencionalidade como ponto relevante para determinar o que é literatura infantil “the original author has intended or directed her/his book to be read by children, it is a children’s book” (2002, p. 62). Por sua parte, Peter Hunt (1990) é de uma opinião divergente no que diz respeito à intencionalidade, afirma que o importante são os verdadeiros leitores não a audiência pretendida ou as intenções do autor, considera que a literatura infantil não apresenta fronteiras definidas e, por isso mesmo, não pode ser caracterizada por elementos textuais como o estilo ou conteúdo (Leonardi, 2020).

Neste sentido, estamos de acordo com Oittinen, a intencionalidade do autor é importante e é de salientar que não afirmamos que este seja o critério que define a literatura infantil, todavia quando se escreve para crianças, pelo menos atualmente, é inevitável seguir certas normas e incorporar certos elementos dado o público a que se dirige. Desta forma, a intencionalidade parece ditar o que é literatura infantil.

Vanessa Leonardi (2020) refere que uma das principais características a apontar à literatura infantil é a sua ambivalência no que diz respeito à audiência a que se dirige, os pequenos leitores que apreendem a literatura como um passatempo e, ao mesmo tempo, fonte de informação e os leitores adultos nos quais se incluem os pais, editores, académicos e críticos (Puurinen, 1995 citado em Leonardi 2020, p.12). Esta questão da ambivalência será explorada em maior detalhe mais à frente, quando abordarmos a tradução da literatura infantil. A temática da ambivalência ou dualidade de audiência também é explorada por Oittinen, que indica um outro aspeto que poderá influenciar o público da literatura infantil, a possibilidade de esta ser lida em voz alta, a autora encara literatura infantil como toda a literatura lida silenciosamente pelas crianças ou que lhes é lida por outrem (2002). Nesta perspetiva, as produções literárias infantis podem ser encaradas como produzidas para as crianças, mas dependentes da mediação dos adultos, estabelecendo então a dita dualidade de públicos-alvo.

Emer O'Sullivan reconhece o papel dos adultos no que toca à literatura infantil, descreve-os como intermediários e que por isso, além das crianças, também eles constituem o público-alvo da literatura infantil:

The audience for children's literature includes adults as well as children — adults in their capacity as intermediaries (who buy, give and recommend books) reading with the child in mind, adults reading aloud to children, and adults who read children's literature for their own pleasure. (2005, p.15)

No seu livro “Translating Picturebooks” (2018), Garavini, Ketola e Oittinen discorrem sobre dualidade do público-alvo e incluem nesta categoria, além dos leitores adultos, os autores por serem responsáveis tanto pela redação dos textos como pela escolha dos temas e conteúdos utilizados. Reconhecem também o papel mediador dos adultos na medida em que possibilitam a comunicação entre o livro e as crianças (Garavini et. al., 2018). Natércia Rocha enuncia que a literatura infantil é resultado “de

uma produção de adultos destinada a ser “consumida” por crianças”, tocando também ela na dualidade de públicos-alvo (Fontes, 2009).

Não podemos deixar de concordar que a literatura é influenciada pelos adultos, seja na qualidade de escritores, compradores ou de leitores, talvez não seja uma influência justa uma vez que as crianças raramente têm acesso aos originais, no entanto parece-nos inevitável a intervenção dos adultos dado que estes se encontram sempre numa posição de maior conhecimento e poder.

Esperamos ter demonstrado como a problemática da literatura infantil é fecunda e multifacetada, podendo ser abordada por meio de diferentes perspetivas. Dado que a sua definição é complexa e divisiva em muitos aspetos, e de forma a concluir a sua discussão, apresentaremos uma última definição de literatura infantil que nos parece sumariar de forma simples e concisa um sem número de posições, consubstanciando-as e apresentando “uma versão unificada”. A denominação é cunhada por Carina Rodrigues ao propor a seguinte definição:

[...] literatura para a infância como toda a produção literária, intencionalmente concebida pelo adulto, com vista a atingir um público de potencial recepção infantil, atendendo à especificidade e à faixa etária do seu destinatário – a criança. Incluem-se, ainda, nesse quadro, as produções que, não tendo sido originariamente ideadas para a criança, encaram-se hoje como parte da literatura que lhe é remetida e a qual se atreve a apelidar de literatura herdada. (2007, p. 168)

Em suma, este subcapítulo pretendeu discutir o conceito de infância, a sua gênese e a evolução da literatura infantil. De seguida, focar-nos-emos num aspeto muito comum da literatura infantil, a caracterização de animais atribuindo-lhes comportamentos, preocupações, desejos, vontades e muitas outras características humanas.

1.2 O Antropomorfismo na literatura infantil

Encontrar animais que falam e agem como pessoas é um traço muito comum da literatura infantil, tão comum que é quase esperado encontrar pequenas e adoráveis criaturas a povoar as páginas de um livro para crianças. A este fenómeno chamamos Antropomorfismo, ou seja, a atribuição de características humanas a objetos inanimados

ou a seres irracionais “Anthropomorphism is the ascribing of human attributes to non-human things.” (Markowsky, 1975). Dado o tema dos livros traduzidos na elaboração deste projeto, o enfoque da análise que se segue recairá sobre a faceta deste processo estilístico literário que abrange apenas os animais.

A atribuição de características humanas pode variar na sua intensidade e de acordo com isso é possível, na opinião de Sonia Vogl (1982), dividir em três categorias abrangentes as histórias com animais: na primeira comportam-se como seres humanos, os animais são descritos como completamente antropomórficos, falam, agem, vestem-se e têm comportamentos, problemas e preocupações inteiramente humanos e as suas circunstâncias na história são semelhantes às dos que pretendem imitar. Na segunda categoria elencada, os animais comportam-se como animais e apresentam um menor grau de antropomorfismo do que a categoria anterior, sendo simplesmente capazes de falar, pensar e coexistir com os seres humanos (Dunn, 2011). As histórias do Pedrito Coelho são um bom exemplo deste tipo de narrativa, apesar dos coelhos usarem roupas e falarem, continuam a exibir a sua essência animal realista, ou seja, as personagens comportam-se como os seus homólogos no mundo real, vivem em tocas, roubam vegetais ao agricultor, etc., exatamente como os coelhos reais. A última categoria que Vogl menciona é o conjunto de histórias em que os animais se comportam como animais, ou seja, apesar das qualidades humanas exibidas pelas personagens, estes nunca perdem a sua qualidade animalesca, são descritos de forma objetiva e as narrativas preocupam-se em transmitir uma imagem mais realista dos animais apesar dos seus “aspectos humanizadores”.

A representação de animais é tão antiga quanto a arte, como refere William Magee quando diz que “IN ART REALISTIC ANIMALS are as old as the caveman drawing on his stone Wall” (1969, p.156). Nestas narrativas primitivas, os animais são retratados como antagonistas e representam a batalha constante do homem pela sobrevivência contra a natureza selvagem, aqui os animais assemelham-se mais aos seus homólogos reais não lhes sendo atribuídos traços humanos. Na literatura medieval estes surgem na qualidade de bestas e dragões através de alegorias e fábulas, nas quais os heróis têm de se debater para os vencer. Aparecem como seres mais facilmente corruptíveis que o homem e, assim, são instrumentos para imputar mensagens morais. As Fábulas de Esopo, escritas na Antiguidade Grega, no século VI a.C., são talvez o melhor e mais conhecido exemplo da utilização do antropomorfismo para fins educacionais. O trabalho de Esopo e mais tarde do fabulista romano Fedro (século I) foi basilar para a propagação desta espécie de

narrativas que atingiram o seu apogeu e expoente máximo com Jean La Fontaine, autor responsável pelo “renascimento” da fábula no século XVIII, cujo trabalho foi fortemente influenciado pelas “Fábulas de Esopo” e pelo legado de Fedro cimentando o seu papel no imaginário europeu e posicionando-as como as histórias com animais por excelência (Ferreira, 2014):

Narrativa inicialmente composta em verso, mas depois também em prosa, originária do Oriente, tendo por protagonistas animais, mas aludindo a realidades e situações humanas, da qual se extrai uma moralidade. O que é peculiar na fábula é essa circunstância de transferir para os animais as qualidades e os sentimentos humanos. (Barreto 2002, p. 187)

Magee (1969) afirma que o humanismo do Renascimento fez arrefecer o interesse por histórias com personagens animais e que só em 1877, com a publicação do livro “O Cavalo Preto” de Anne Sewell, é que o interesse ressurgiu, mas nenhuma das obras escritas até o século XVIII foi feita especificamente para crianças, para a sua educação e divertimento.

Até metade do século XVIII, e como já mencionado anteriormente neste trabalho, a ideia de infância era muito diferente. O conceito de infância como hoje a entendemos não existia e as crianças eram vistas como adultos em miniatura com responsabilidades e deveres semelhantes às dos seus homólogos mais velhos. O aparecimento da classe média e a afluência monetária que isso significou abriu o caminho para um novo entendimento das crianças e das suas necessidades, começou a ser compreendido que as crianças precisam de tempo para se desenvolver e a brincadeira começou a ser vista como o trabalho dos mais pequenos. Brincar permitia às crianças aprender lições valiosas para o presente e para o futuro. O papel crucial do prazer no processo de aprendizagem foi, assim, reconhecido e para explorar e aumentar esta dimensão foram introduzidos na literatura infantil animais que exibiam atributos humanos (Burke, Copenhaver, 2004).

Os autores de livros infantis usaram os animais e as suas histórias para abordar assuntos e preocupações do dia a dia. Burke e Copenhaver, no seu artigo “Animals as People in Children’s Literature” (2004), referem o livro “Struwwelpeter”, publicado em 1845 da autoria de Heinrich Hoffmann, um psiquiatra alemão que também se dedicou à literatura dos mais pequenos, como sendo um dos primeiros livros escritos para crianças a usar o humor e o antropomorfismo como ferramenta didática e como veículo de

transmissão de preceitos morais. “Struwwelpeter” é composto por um conjunto de pequenas histórias ilustradas e dirigidas aos meninos bem-comportados. Ao contrário das personagens do livro, o seu objetivo era ensinar aos mais pequenos os riscos e terríveis consequências de desobedecer aos pais, de ser mal-educado e de ter comportamentos violentos.

Com efeito, parece-nos ser um objetivo louvável, dado que é sempre mais fácil reconhecer problemas, defeitos, maus comportamentos, erros e vícios nos outros do que em nós mesmos, mesmo que aquilo que esteja a ser observado no outro possa ser o reflexo dos nossos próprios comportamentos e atitudes. Além disto, grande parte da aprendizagem na infância acontece através da observação do comportamento alheio, ao identificar o que não deve ser feito, os mais pequenos percebem o que deve ser feito.

As autoras também reconhecem que o antropomorfismo pode ser utilizado para apresentar questões mais complexas, mas de uma forma passível de ser apreendida por uma mente infantil. Assim, introduzem-se assuntos “adultos” às crianças de forma a estas poderem compreender temas que à partida não seriam adequados à sua idade. Na sua opinião os animais criam uma certa distância emocional relativamente ao assunto, o que os torna ideais para abordar temas difíceis.

No seu artigo “Animals as People in Children’s Literature”, as autoras usam como exemplo o livro “The Rabbit’s Revenge” escrito em 1940 pelo escritor e ilustrador de livros infantis alemão Kurt Wiese. Nesta obra são apresentados dois pontos de vista diferentes, o do homem que, cansado de ter frio, decide matar todos os coelhos do mundo para fazer um casaco que lhe permita resistir às intempéries e o dos coelhos que se tentam defender e com ajuda de outras personagens preparam um plano para o impedirem. Nesta história ambos os lados são demonstrados e as crianças conseguem perceber as duas perspetivas. Por um lado, a necessidade do homem de se proteger das forças da natureza é válida, mas por outro, a vontade de viver dos coelhos também. As duas posições são articuladas de forma simples e clara o que possibilita a reflexão sobre duas abordagens antagonísticas.

Burke e Copenhaver (2004) consideram que o antropomorfismo pode ser utilizado como um médio para impactar mensagens com significado cultural e social mitigando temas que, de outra forma, poderiam causar conflitos ou poderiam ser considerados controversos.

Bruno Bettelheim, nesta temática, salienta que os mais pequenos estabelecem vínculos de afinidade com os animais, conseguindo desta forma criar ligações afetivas de proximidade e identificar-se emocionalmente com os mesmos (Bettelheim, 2002). James Derby (1970) defende que o antropomorfismo é usado para explicar a relação do Homem com o mundo e com o universo. José António Gomes, por outro lado, propõe que o uso reiterado de animais na literatura infantil se prende com o que os animais representam para o homem e a sua ligação com a Natureza:

é sabido que o homem se projectou, desde sempre, no animal, usando-o para se conhecer a si próprio através dele e mascarando-se frequentemente de bicho para conseguir suportar a própria imagem. Na literatura, na pintura e no cinema, nos mitos, nas religiões e na vida psíquica, o animal funciona, não poucas vezes, como um espelho do homem, onde este se revê, numa imagem ora amada ora odiada. (Gomes, 1993).

Juliet Kellogg Markowsky (1975), postula quatro razões para os autores de histórias para crianças fazerem uso do antropomorfismo nas suas narrativas. A primeira razão apresentada é a de dar a possibilidade às crianças de se identificarem com os animais através das características humanas que estes exibem. Desta forma, as crianças que não estejam familiarizadas com o animal poderão identificar-se com os seus atributos humanos. O segundo motivo elencado é a maravilhosa capacidade que um livro nos oferece de entrar num mundo muito diferente do que conhecemos, o mundo da fantasia, o escapismo oferecido pela literatura é importante para crianças e adultos, pelo que vários autores sugerem que esta fuga à realidade para se embrenhar no mundo imaginativo criado pelo autor é necessária e oferece uma sensação de segurança:

I suppose children want to escape from reality as much as adults. There is satisfaction in chastising a doll which has misbehaved. There is comfort in holding something you love without the danger of love being withheld from you. There is pleasure in being the commanding spirit, the one who understands perfectly and will not err. (Derby, J., 1970)

Em terceiro lugar, Juliet Markowsky sugere que a variedade seja também um motivo que justifique a sua utilização. De uma forma muito rápida e com poucas palavras o escritor poderá apresentar um grande número de personagens e não precisar de as desenvolver em demasia, usando apenas as características que já lhe são comumente

atribuídas. Uma personagem matreira e astuta pode ser facilmente ilustrada usando uma raposa, a moleza e indolência de outra podem ser comunicadas através de uma preguiça, o que se torna particularmente importante nos livros de imagens. A ilustração de um animal é muitas vezes suficiente para transmitir a mensagem sem necessitar de grande elaboração ou descrição, visto que a imagem mental que o leitor já possui permite-lhe perceber a história. É de ressaltar que a autora menciona que mesmo que as crianças não estejam familiarizadas com estas associações no momento da leitura, certamente mais tarde conhecê-las-ão e lembrar-se-ão do livro.

Por fim, Markowsky indica o humor como última razão para a atribuição de características humanas a animais. Propõe que certos tipos de pessoas possam ser caricaturados por animais e que estas representações proporcionam divertimento tanto para miúdos como graúdos. Na maioria dos casos o humor baseia-se não na descrição verbal do que está a acontecer, mas na imagem do animal, ou seja, não depende necessariamente da linguagem. Além de satirizar certos estereótipos sociais, podem também ridicularizar determinadas qualidades normalmente imputadas a certos animais, como por exemplo, o Leão Cobarde do “Feiticeiro de Oz”. Habitualmente um leão não é conotado com medo e fraqueza, mas sim com o oposto, associando-o normalmente a qualidades como a majestade e a imponência. Descrevê-lo com qualidades antagónicas cria uma contradição que se torna cómica.

Sonia Vogl (1982) argumenta que fazer uso do antropomorfismo oferece a possibilidade de transmitir julgamentos morais sem ter de apontar para alguém especificamente. A mensagem é geral, aplicável a um vasto conjunto de pessoas e atinge o alvo de uma forma mais subtil. Defende ainda que histórias de animais poderão ter um impacto positivo no comportamento dos menores ao fazer sobressair o lado carinhoso e protetor das crianças. Além de criar laços de afinidade com os animais, ajuda também a captar a atenção e interesse dos leitores mais jovens.

As histórias com elementos antropomórficos fazem parte da infância desde há muito tempo, começou pelas histórias contadas à volta da fogueira, nos grandes salões, em festas, em todo e qualquer tipo de ajuntamento, a palavra escrita veio a seguir, com maior alcance e maior distribuição, no entanto a sua importância, a sua capacidade de entreter e de abrir horizontes mantem-se independentemente do médio utilizado.

Na nossa opinião o antropomorfismo é um instrumento maravilhoso à disposição dos escritores para tocar as crianças e fazê-las tomar consciência sobre assuntos importantes. Ao inculcar nos animais atributos humanos os autores criam mundos de magia que permitem aos mais pequenos dar azos à sua própria imaginação, ao mesmo tempo que aprendem valores preciosos e a ter compaixão para com os nossos amigos mais peludos. Tradicionalmente as histórias antropomórficas tinham um pendor moralista cujo propósito era instruir os leitores, ensinar-lhes como se deviam comportar em sociedade, a entender a diferença entre o bem e o mal e que os infratores enfrentavam consequências terríveis pela sua ousadia. Hoje em dia, o seu fim continua a ser o de ensinar valores importantes aos mais pequenos, mas usando uma abordagem mais gentil e menos ameaçadora.

2 A tradução de literatura infantil

2.1 Os desafios da tradução de literatura infantil

Dado que este trabalho se foca na tradução de duas obras infantis cabe-nos, naturalmente, abordar com rigor o conceito de tradução, a sua importância e as dificuldades que apresenta, nomeadamente no que diz respeito à tradução da literatura infantil.

Assim sendo, a Tradução pode ser encarada como o aparentemente “simples” processo de verter um texto de uma língua para outra língua. Venuti (2008) define-a, aliás, como o processo através do qual a corrente de significantes que compõem o texto fonte é substituída pela corrente de significantes na língua de chegada. Juliana House, por outro lado, vê a tradução como uma recontextualização em que o texto de partida é retirado do seu enquadramento e contexto originais e é posteriormente inserido num novo conjunto de relações e expectativas culturalmente condicionadas (Van Coillie, McMartin, 2020). Efetivamente existem diversas perspetivas sobre o que é a tradução, pelo que a sua definição, as suas especificidades, função, entre outros elementos não constituem um debate recente, e desde sempre povoam os estudos da área.

No que diz respeito à tradução no campo da literatura infantil, nos anos sessenta foram realizados os primeiros estudos sobre a temática. A visão da época denota a

idealização da tradução de literatura infantil como um veículo disseminador de ideologia, sendo vista como o caminho para a criação de um mundo mais pacífico através da educação das futuras gerações, as crianças, com aquilo que considerariam os valores certos e universais abrindo caminho para uma “república universal de infância utópica” (O’Sullivan, 2005, p.1). Neste cenário, a tradução era vista como uma forma de investir no entendimento internacional, criando um futuro em que todas as crianças partilhariam visões, valores e ideais entre si independentemente do país de origem (Van Coillie, McMartin, 2020).

Esta visão idealizada da tradução da literatura infantil persistiu até meados dos anos 70, com a literatura estrangeira a ser encarada como uma ferramenta para o enriquecimento dos jovens leitores. Klingberg desafiou este paradigma arguindo que a literatura infantil traduzida deveria incluir adaptação no mesmo nível do original, dado que o autor entendia aqui a adaptação como as alterações feitas de acordo com a audiência, o jovem leitor, resultantes da diferença entre o conhecimento e experiência da criança e do adulto.

Estudos realizados nas décadas de 80 e 90 identificaram a tendência dos tradutores de literatura infantil de alterar, por vezes drasticamente, o texto fonte. Neste sentido, Katharina Reiss (1982) estabeleceu três fatores que produzem uma tradução rica em adaptação: a competência linguística dos jovens leitores, o limitado conhecimento do mundo dos recetores e os temas tabu (McMartin, Van Coillie, 2020).

As investigadoras Themis Kaniklidou e Juliana House (2017) afirmam que tanto tradutores como editores manipulam abertamente os textos originais, por isso sublinham a responsabilidade ética e moral que recai sobre os adultos, dada a sua posição de poder sobre as crianças. Estas não têm controlo sobre a literatura que lhes é destinada nem sobre as alterações feitas ao original, dado que o texto que lhes chega já foi alterado segundo os ditames dos adultos responsáveis pelo processo.

Aos nossos olhos, a manipulação do texto fonte pode ser inevitável em alguns casos no âmbito da tradução, ainda assim, concordamos com Themis Kaniklidou e Juliana House, quando referem que o tradutor deve ter em mente o poder que opera sobre a literatura, especialmente na literatura infantil, e as consequências desse facto. A manipulação pode ser necessária, no entanto deve ser feita no sentido de enriquecer os leitores e não modelar o seu pensamento, de forma diferente do original.

Jan Van Coillie e Jack McMartin (2020) postulam três características principais que particularizam a literatura infantil traduzida. Em primeiro lugar, a comunicação assimétrica, a já referida diferença entre o conhecimento e experiência do tradutor e restantes adultos envolvidos e o conhecimento e experiência do pequeno leitor. Em segundo lugar, a dupla audiência que engloba as crianças tanto no papel de leitores como de ouvintes e os adultos como consumidores, críticos, leitores, entre outros. Por fim, podemos ainda destacar o perfil multimodal da literatura infantil cuja tradução frequentemente obriga à consideração da relação entre texto e imagem, assim como outros elementos, como objetos tridimensionais acoplados aos livros, aromas, texturas etc.

A dupla audiência é, porventura, uma característica encontrada apenas na literatura infantil, dado que os adultos têm um papel preponderante ao decidir o que deve ser traduzido, alterado, omitido, publicado, comprado e lido. Além disso, também os autores de livros infantis não são, de modo geral, crianças. Desta forma, os livros para crianças são textos ambivalentes cujo público-alvo são tanto as crianças como os adultos, tendo estes uma marcada influência sobre a literatura infantil e a sua tradução. Esta questão da ambivalência do público-alvo poderá criar problemas ao tradutor que deverá, então, ter em mente a dupla audiência e as necessidades e exigências de ambos quando traduz. Eliminar terminologia, acrescentar informações ou explicações, assim como omitir total ou parcialmente elementos do original pode apagar particularidades do texto que o tornam único e levar à perda de qualidades linguísticas. Estas manipulações podem originar nos adultos, na sua qualidade de leitores, algum desdém face ao texto traduzido, pelo que preservar os diversos níveis do texto, tanto o que é entendido pela criança leitora, como o nível apreendido apenas pelos leitores adultos é um dos maiores obstáculos e desafios que se colocam perante o tradutor de literatura infantil (Frimmelova, 2010 citado em Leonardi, 2020). É de salientar que esta questão da dualidade de audiências é uma componente de difícil reprodução na tradução e que, em virtude disto, alguns autores defendem que o tradutor deve tomar uma decisão clara ao traduzir no que diz respeito ao público-alvo a que se dirige. Os adultos nem sempre são explicitamente reconhecidos como audiência nos livros, todavia estão sempre presentes dado que são os mediadores da literatura infantil (Leonardi, 2020).

Cecilia Alvstad (2010) reconhece cinco características típicas da literatura infantil começando por referir a questão da dupla audiência que, na sua opinião, é basilar para a existência da segunda particularidade que aponta, a manipulação ideológica. Segundo a

autora, a manipulação ideológica é própria da literatura infantil e resulta da preocupação de garantir que a tradução corresponde aos valores e padrões considerados adequados para as crianças pelos adultos. Neste sentido, a manipulação das traduções poderá ocorrer no sentido de simplificar o texto ou de o tornar mais complexo de forma a enriquecer o vocabulário das crianças. Além disso, os finais podem ser alterados para corresponder aos padrões do que se considera apropriado na cultura de chegada, o que nos leva ao terceiro atributo, a adaptação do contexto cultural.

Outro elemento referido pela autora, que não é exclusivo da literatura infantil, mas é certamente mais prevalente neste tipo de texto do que em qualquer outro ramo da literatura, com exceção talvez da poesia, é a questão das marcas de oralidade. Reiteradamente os livros para crianças são escritos para serem lidos em voz alta. Neste sentido, os textos infantis estão repletos de sons, palavras que criam musicalidade, rimas, jogos de palavras e até vocabulário absurdo usado deliberadamente para criar uma experiência de leitura única. Estes aspetos que marcam a oralidade encerram em si vários reptos para os tradutores que muitas vezes se veem obrigados a escolher entre a sonoridade e o conteúdo sempre que não é possível reproduzir na língua de chegada os elementos da de partida.

Na sua lista de cinco características típicas da literatura infantil, Alvstad (2010) menciona por último, a relação entre texto e imagem nos livros infantis, mas salienta que esta característica não é exclusiva da tradução da literatura infantil ocorrendo também em outros textos, como o texto publicitário, folhetos informativos, entre outros. Os livros infantis são frequentemente acompanhados por inúmeras ilustrações que têm influência no texto, pelo que os códigos verbal e visual podem complementar-se e funcionar em paralelo contando a mesma história ou até contradizer-se. A tradução do texto pode alterar a forma como os dois códigos interagem e criar um obstáculo para o tradutor quando não é claro quais as ilustrações que acompanharão o seu trabalho. É frequente haver alteração das ilustrações nos livros infantis tanto por questões de atualização das mesmas, como por questões de domesticação cultural. Tanto os textos traduzidos como os originais estão impregnados de signos culturais que indicam e revelam o tempo histórico e cultura em que estão inseridos, pelo que descodificá-los e adaptá-los pode, por vezes, ser mais difícil do que traduzir elementos semânticos ou estilísticos (Cascallana 2014).

Retomando a questão da manipulação ideológica, Agnieszka Gicala (2020) supõe que tal possa ser visto como uma necessidade no âmbito da literatura infantil no sentido

de corresponder à forma como as crianças experienciam a sua realidade, ou seja, à cultura de chegada. Gicala apoia-se na posição de Oittinen (2002) de que o tradutor deve ter sempre em mente para quem está a traduzir e assim tentar perceber os processos e estratégias utilizados na tradução para crianças. Uma das estratégias tradutórias a que a autora se refere neste âmbito é a modernização do texto fonte quando é entendido que este se encontra muito afastado em termos temporais e culturais, sendo um exemplo disto a tradução de clássicos da literatura infantil.

Assim, a modernização do texto é, de certa forma, uma estratégia de manipulação do texto cuja utilização Oittinen (2002) julga estar na esfera decisória do tradutor, ou seja, cabe ao tradutor decidir que estratégia seguir de acordo com a sua ideia do conceito de criança e da infância, com o texto em particular e com o propósito da tradução (citado em Gicala, 2020). A falta de confiança na capacidade das crianças de apreciarem e assimilarem o que não é familiar tem justificado a reiterada adaptação contextual dos textos infantis e há quem defenda que o tradutor deve ser o juiz sobre o que deve ser adaptado, até onde deverá ir a adaptação e o que deve ser mantido ou omitido (Lathey, 2020).

A tradução de literatura infantil acarreta, inevitavelmente, a reescrita e a recriação do texto, pelo que o tradutor, partindo de uma abordagem orientada para a língua de chegada, pode expor um certo nível de manipulação ideológica. Desta forma, a tradução torna-se uma espécie de reescrita e de adaptação feita de acordo com aspetos culturais, políticos, históricos, socioeconómicos, tempo histórico e língua de chegada. Estes elementos têm e tiveram um grande impacto na longevidade de algumas das narrativas que hoje conhecemos, como é o caso dos contos de fadas e das fábulas que chegaram aos nossos dias graças às alterações que sofreram ao longo dos séculos (Leonardi, 2020).

A manipulação do texto em prol da cultura de chegada levanta a questão da fidelidade da tradução, da aproximação desta ao texto e cultura de origem ou à língua e cultura de chegada (Nord, 2018). A questão da fidelidade ao texto e cultura de partida ou à língua e cultura de chegada não é uma problemática recente, tendo vindo a ser debatida por vários estudiosos da tradução. Eugene Nida (1964) é um deles, teorizou sobre o tema e concebeu dois métodos tradutórios baseados nesta dinâmica: a equivalência formal e a equivalência dinâmica. A equivalência formal postula que a tradução deve ser fiel e palavra a palavra, ou seja, deve seguir o mais possível o texto de partida, devendo haver equivalência total a nível lexical, gramatical e estrutural. Por oposição, a equivalência

dinâmica baseia-se no princípio de efeito equivalente, isto é, o objetivo da tradução é conseguir recriar na audiência de chegada o mesmo efeito que o texto fonte criou no recetor original.

Peter Newmark, no seu livro “Approaches to translation” (1984), também refletiu sobre o assunto, propôs os métodos de tradução semântica e de tradução comunicativa também eles baseados no binómio da lealdade ao texto fonte ou ao texto de chegada. Gideon Toury (2012) cunhou os seus conceitos de *adequacy* (lealdade ao texto e cultura de partida) e *acceptability* (lealdade à língua e cultura de chegada) no âmbito desta temática. Não obstante, considera que nenhuma tradução poderá ser completamente leal à cultura de origem ou completamente leal à cultura de chegada “a translation will never be either adequate or acceptable. Rather it will represent a blend of both.” (Toury, G., 2012, p.70).

Nisto, não podemos deixar de concordar com Gideon Toury, dado que, em nossa opinião, uma tradução nunca será totalmente adequada ou totalmente aceitável, devido às convenções linguísticas e outros elementos. O processo tradutório tem de produzir um texto legível e fluído e, ao mesmo tempo, agradável de ler, algo que seria difícil de conseguir se todo o texto parecesse “errado” e, de certa forma, soasse estranho.

Outra possível abordagem a esta questão é a da domesticação (tradução fiel ao texto de chegada) e da estrangeirização (fidelidade ao texto de origem) que, na tradução de literatura infantil, se revela como um debate delicado. A inerente estrutura assimétrica de poder entre leitores adultos e leitores pequenos presente nos livros infantis, cria tensão entre a ideia de que os livros devem ser acessíveis para os mais pequenos, daí haver quem defenda a domesticação do texto, e a noção de que a exposição da criança ao estranho é uma experiência de aprendizagem valiosa para os mais pequenos, o que tornaria mais favorável o caminho da estrangeirização (Kruger, 2012).

Venuti no seu livro “The Translator’s Invisibility: a History of Translation” (2008), aborda o conceito da domesticação como adaptação sujeita a questões como o tempo histórico, a sociedade, normas linguísticas e poder, em que o texto de origem é assimilado pela cultura e valores linguísticos do país de chegada. Analisa também o conceito da estrangeirização que define como uma estratégia tradutória que mantém traços do “estrangeiro” no texto traduzido e que implica uma forma de resistência. O autor assegura que os termos domesticação e estrangeirização não estabelecem uma oposição

verdadeiramente binária e são essencialmente atitudes éticas para com o texto e cultura estrangeiros que dependem do tradutor. O autor defende a estrangeirização como estratégia tradutória, afirmando que a domesticação do texto fonte constitui uma violência e racismo etnocêntricos originando uma tradução fluída e um efeito de falsa transparência. Na opinião de Venuti, esta ilusão esconde a violência praticada sobre o texto fonte dando a aparência de uma não tradução ao texto de chegada.

Neste contexto, é importante referir o papel do tradutor na tradução e a questão da sua invisibilidade, sendo que Venuti encara os conceitos supramencionados do ponto de vista da visibilidade ou invisibilidade do tradutor. Na opinião de Venuti, domesticar o texto de partida implica a invisibilidade do tradutor, os traços do que é estrangeiro e pouco familiar são retirados, criando a ilusão de que não houve tradução e que estamos perante o original “The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning.” (2008, p.1). Quanto mais fluente for a tradução menos visível é o tradutor e Venuti deixa bem clara a sua posição sobre este tema, o público deve perceber que está perante uma tradução, o tradutor deve ser visível.

Relativamente à visibilidade do tradutor, Oittinen (2002) discorda da abordagem polarizante de Venuti no que concerne à visibilidade ou invisibilidade do tradutor. A autora teoriza que Venuti não tem em conta os futuros leitores dos textos nem as razões pelas quais se leem livros, além disso não aborda as complexidades que a multiplicidade de leitores e as suas preferências implicam. Defende que o tradutor ao reescrever histórias fá-lo de acordo com a sua visão do que são crianças e do que é a infância e que assim os tradutores acabam por ser mais visíveis que invisíveis, além disto alerta que as crianças podem não estar dispostas a ler textos “estrangeirizados” por os considerarem estranhos ou desconcertantes.

Emer O’Sullivan elogia os esforços de Venuti em sublinhar o papel e a importância do tradutor, contudo defende que a presença do mesmo pode ser identificada a nível teórico, no que ela chama de modelo de comunicação narrativa, e a nível do texto dado as estratégias de tradução escolhidas e o posicionamento do tradutor em relação à narrativa traduzida.

Aqui não podemos deixar de concordar com O’Sullivan, os tradutores, na sua qualidade de mediadores entre línguas e culturas, são, não raras vezes, obrigados à

manipulação do texto fonte. Assim a sua intervenção, estratégias empregues e escolhas feitas, de forma consciente ou inconsciente, ficam patentes no texto traduzido revelando a presença do tradutor. Neste sentido, uma tradução nunca será um retrato fiel do texto original, de uma forma ou de outra, as traduções permitem quase sempre vislumbrar o tradutor, por outras palavras, existe sempre um grau de visibilidade do tradutor no texto de chegada.

O papel do tradutor e a questão da sua visibilidade têm sido bastante discutidos nos últimos anos e, recentemente, algumas editoras têm virado a sua atenção para esta questão, tendo-se esforçado para tornar os tradutores mais visíveis através da introdução de informação de forma amigável e acessível para as crianças por meio de sinopses, prefácios e pós-escritos e assim fazer os jovens leitores perceber que estão perante uma tradução (Lathey, 2020).

É da nossa opinião que este é um esforço admirável e que deve ser encorajado, o trabalho de tradução é longo e complexo e o tradutor merece o devido reconhecimento pelo seu árduo esforço de produzir uma tradução de qualidade. A tradução sempre teve um papel fulcral na história da humanidade e, por isso mesmo, o tradutor deve ser celebrado.

Uma tendência encontrada na tradução de literatura infantil é a de enquadrar o texto em modelos já existentes no sistema alvo, devendo-se à propensão deste de aceitar apenas o que é convencional e bem conhecido. Sempre que o modelo do original não existe no sistema de chegada, a tendência é alterar o texto de forma a ajustá-lo ao modelo do sistema alvo já estabelecido, esta atitude é influenciada pela noção de que as crianças são beneficiadas por esta estratégia de facilitação (Shavit, 2009 citada em Gicala, 2020).

A tradução da literatura infantil é frequentemente encarada como mais fácil do que a tradução para adultos. Zohar Shavit defende que, reiteradamente, a manipulação e adaptação dos textos fonte se deve à ideologia ou às normas estilísticas da cultura alvo, pelo que ao analisar a mediação entre o sistema pedagógico e literário e o impacto da tradução nele, dá ênfase à complexa posição da literatura infantil no ¹polissistema

¹ Teoria dos polissistemas baseia-se no formalismo russo e no estruturalismo checo, foi primeiro sugerida por Evan-Zohar e aprofundada mais tarde por outros estudiosos em que se inclui Zohar Shavit. A teoria procura descrever a evolução e o comportamento dos sistemas literários “The term polysystem denotes a stratified conglomerate of interconnected elements, which changes and mutates as these elements interact with each other. Thus a given national literary polysystem will evolve as a result of the continuous tension between various literary models, genres and traditions; the frequently conservative, “canonized” forms [...]

“children’s literature, more than any other literary system, results from a conglomerate of relationships between several systems of culture” (Shavit 1994, citado em McMartin, Van Coillie, 2020).

No entanto, traduzir para crianças acarreta, como já foi mencionado, ajustes e, conseqüentemente, dificuldades dependendo da faixa etária do público-alvo. A abordagem estilística do autor poderá estar incluída nestes ajustes, que apesar de necessários, não devem conduzir à propositada simplificação da linguagem, o tradutor deve assumir que o autor teve os seus motivos para incluir conceitos ou vocabulário que possam parecer demasiado complexos para crianças. Uma das facetas mais importantes da tradução é possibilitar a comunicação e o entendimento e, no caso da literatura infantil, isto revela-se ainda mais importante, todavia o tradutor não deverá cair na ratoeira de simplificar demasiado a linguagem e o léxico, o autor tomou decisões deliberadas e intencionais que deverão ser tidas em conta, afinal ensinar é uma das funções primordiais da leitura.

Daniel Hahn, um tradutor e escritor inglês, fala da criatividade inerente ao processo da tradução. Segundo o seu ponto de vista, uma boa tradução resulta de uma mente criativa, de um tradutor que foi capaz de encontrar e entender a voz da narrativa. Gillian Lathey afirma que um dos aspetos mais interessantes, mas ao mesmo tempo mais exigentes da tradução de livros infantis, é o potencial da criatividade que é fruto de algo a que Peter Hollindale (1997) chama de “*childness’ of children’s texts*”, a sua capacidade de serem dinâmicos, imaginativos, experimentais, interativos, etc. Traduzir aspetos como sons, rimas absurdas e outros elementos do género exigem soluções criativas o que, por vezes, leva a estratégias experimentais e vanguardistas (Lathey 2016).

Seja qual for a estratégia escolhida, podemos estar certos de que o tradutor optou pelo caminho que considerou ser o que melhor servia os interesses do texto de origem e do seu público-alvo. A tradução é sempre um processo complicado e a tradução de literatura infantil poderá, como foi ilustrado, revelar-se a mais complexa de todas, sendo

will attempt to retain their prominent, influential position, while other, innovative, “non-canonized” genres will attempt to usurp their central position. To acquire a complete overview of the dynamics which shape a literary polysystem one must take account not only of so-called “high” forms (such as the established verse forms) but also of a range of “low” forms (such as works for children, popular fiction and translated literature). Translated literature usually occupies a peripheral position, but can at times assume a more influential role.” (Cowie, Shuttleworth, 2014, pp. 127-128). A adoção desta teoria levou ao desenvolvimento dos *target text-oriented translation studies*, uma abordagem cujo objetivo é traçar normas tradutórias e não qual o método tradutório correto.

um processo delicado que implica quase sempre a adaptação do original, um tema que será explorado de forma mais aprofundada seguidamente.

2.2 Adaptação no contexto da tradução infantil

A tradução é fulcral no que diz respeito a dar a conhecer novos e diferentes mundos aos leitores, mas também pode implicar uma componente de adaptação cultural de alguns aspetos que, sem modificações, poderiam condicionar o correto entendimento da mensagem que se pretende fazer passar na língua de chegada. Assim, tal como já abordado superficialmente no ponto anterior, a questão da adaptação pode ser responsável, inadvertidamente, por apagar traços que destacam culturas diferentes e isto é especialmente verdade na tradução de livros infantis. Assim, o tradutor tem, por vezes, de fazer escolhas que conduzam, ou à adaptação cultural do texto à língua e cultura de chegada (domesticação) ou seguir a via de uma tradução mais próxima do texto original (estrangeirização), tema também de interesse para este projeto.

A questão da adaptação cultural é, à partida, encarada de forma positiva, sendo vista como uma estratégia de tradução destinada a facilitar o entendimento e dar a conhecer a mensagem do texto original a uma nova audiência que, de outra forma, não seria capaz de a apreender. No entanto, nem sempre é assim e a adaptação pode ser empregue com intenções tão benignas como as previamente mencionadas ou pode ser utilizada como uma ferramenta ao serviço da manipulação e censura do texto fonte em prol de ideologias políticas ou por motivos propagandistas. Nesse sentido, abordaremos de seguida o conceito de adaptação explorando-o de diversos pontos de vista.

O conceito de adaptação apresenta alguns desafios no que diz respeito à sua definição, não tendo ainda sido feitos estudos conclusivos e aprofundados sobre o fenómeno da adaptação, os poucos autores que se debruçaram sobre ela e a sua relação com o conceito da tradução insistem que a linha que os divide é bastante ténue.

Georges Bastin (2009) preconiza que a história da adaptação segue de forma parasítica a conceção de tradução, afirma que a adaptação sempre existiu como parte de qualquer operação intelectual, mas que o período de ouro ocorreu nos séculos XVII e

XVIII, a época das ²*belles infidèles*, que como o nome indica, começou em França e rapidamente se espalhou ao resto do mundo. Neste período as traduções eram feitas livremente, justificadas pela precisão de adaptar textos estrangeiros às necessidades, gostos e hábitos da cultura de chegada segundo as normas francesas da *beauté, clarté e bon goût* (Poppi, 2013). No século XIX esta atitude começou a mudar, August Schlegel um poeta e tradutor alemão, preconizou os textos a traduzir como unidades, entidades orgânicas resultantes de um esforço consciente, intencional e criativo, habilmente construídas em que todos os detalhes estão relacionados e interligados como um todo por necessidade inerente, o que lhe atribuía significado. Assim, para fazer justiça e não desvirtuar o original, todos os detalhes deveriam ser traduzidos, qualquer alteração ou desvio aos mesmos distorceria o organismo perfeito do original (Kittel, Poltermann, 2009, p.46). Neste sentido, muitos teóricos da tradução têm uma visão negativa da adaptação classificando-a como uma espécie de distorção, falsificação ou censura do original. Nesta abordagem uma tradução de sucesso seria aquela que se parece e soa como o original (Bastin, 2009).

Bastin considera que a definição de adaptação é algo imprecisa e em 2005 definiu-a como “only one type of “intervention” on the part of translators, among which a distinction must be made between “deliberate interventions” and deviations from literality.” (2009, p.3). Mais recentemente (2009) afirma que pode ser interpretada como um conjunto de intervenções cujo resultado não é, normalmente, aceite como uma tradução, mas que ainda assim, é entendido como uma representação do texto fonte. O autor destaca que esta vaga definição do conceito abre caminho para que possa ser encarada como apropriação, domesticação, imitação, reescrita, entre outras possíveis noções.

Do nosso ponto de vista, a posição de Bastin parece ter mérito, com frequência os conceitos de tradução e de adaptação misturam-se e parecem indissociáveis o que torna difícil estabelecer limites entre eles. A adaptação aparenta ser uma faceta intrínseca da tradução, talvez até uma fase do seu processo, de tal forma ligadas que se sobrepõem.

² “O nome *Belles Infidèles* é uma metáfora empregada no século XVII por Giles Ménage ao referir-se às traduções de Nicolas Perrot D’ABLANCOURT (1606-1664) um dos representantes mais conhecidos desse período: Assim que a versão de Lucien de M. d’Ablancourt foi publicada, muitas pessoas reclamaram que ela não era fiel. De minha parte, eu a chamei de “bela infiel” nome que dei na juventude a uma de suas amantes (BALLIU, 1995, p.15)” - Poppi, C. (2013). Século XVII na França: *Les Belles Infidèles*, Racine e o modelo dos clássicos antigos. *Non Plus*, 2(3), 29-43.

Michel Garneau, um poeta e tradutor canadiano, cunhou o termo “tradaptação” para salientar a relação próxima entre adaptação e tradução (Delisle, 1986). Alguns estudiosos da área advogam a não utilização do termo adaptação, pois defendem que o conceito de tradução engloba todos os tipos de intervenção ou transformações desde que o efeito do texto de chegada corresponda às funções do texto original pretendidas pelo autor (Nord, 2018).

Riita Oittinen (2002) articula sobre o conceito de adaptação, mas estabelecendo uma ligação com o conceito da tradução, refere que normalmente a tradução é vista como sendo mais próxima do original em termos de sentido literal, enquanto a adaptação é pensada como uma recontagem mais livre do texto fonte. Segundo a autora ambas são maneiras de reescrever ou editar o original, sendo assim difíceis de distinguir. Nesse sentido, Oittinen encara a adaptação como sendo parte integrante da tradução e defende que para o tradutor alcançar o sucesso, carece de adaptar a tradução ao seu público leitor. Julie Sanders (2006) considera que a adaptação à partida conterà omissões, rescrições e possivelmente adições de informação, todavia no seu ponto de vista, o texto continuará a ser reconhecido como a obra do autor original (citado em Milton, 2010, p.3). Linda Hutcheon, por outro lado, define adaptação como um processo não de criação, mas, de receção durante o qual um novo e autónomo texto é produzido através de processos transformativos tais como a revisão, a recontagem ou a redefinição (Kérchy, Sundmark, 2020).

Por oposição, outros autores preconizam que os dois conceitos representam duas práticas diferentes, as díspares aceções de adaptação e a dita oposição entre tradução e adaptação devem-se, em grande parte, a questões ideológicas sobre a obrigatoriedade, ou não, de fidelidade ao original. Há quem defenda que a adaptação é necessária precisamente para manter a mensagem do original intacta, garantindo assim um texto de chegada fiel ao de partida em termos globais. Os defensores desta perspetiva argumentam que não adaptar é condenar o leitor a um mundo artificial de estranheza e os seus detratores insistem que a adaptação é uma forma de traição do original, equivalente à destruição ou violação do texto fonte (Bastin, 2009, p.4).

Bastin (2009) teoriza que é possível categorizar definições de adaptação de acordo com temas específicos: estratégia de tradução, género, metalinguagem e fidelidade, no entanto estas definições têm tendência a sobrepor-se. Como estratégia de tradução, pode ser definida de forma técnica e objetiva, neste sentido, adaptação é um processo que pode

ser utilizado em questões de equivalência quando o contexto a que se refere o texto de origem não existe na cultura do texto de chegada, sendo assim necessário fazer alterações. Em termos de gênero, a adaptação pode ser vista como uma espécie de tradução característica de uma área em particular, normalmente refere-se ao teatro, mas também poderá ser aplicável à literatura infantil cujas necessidades sociolinguísticas da audiência implicam, por vezes até exigem, a recriação da mensagem” (Puurtinen 1995). Santoyo (1989) refere-se à adaptação como uma forma de naturalizar o texto, no caso referia-se a peças de teatro e à necessidade de reproduzir na nova audiência o mesmo efeito que o original teve no seu público-alvo, mas a nosso ver, é um ponto de vista aplicável no âmbito da adaptação de textos infantis.

Os tradutores podem ver-se obrigados a recorrer à adaptação quando não existem equivalentes lexicais na língua de chegada (*cross-code breakdown*), quando o contexto a que se refere o original não existe ou não se aplica na cultura de chegada (*situational or cultural inadequacy*), quando é necessário alterar o discurso, especialmente no âmbito da literatura infantil, o que implica a recriação total do texto (*genre switching*). Por fim, mudanças temporais ou a necessidade de se dirigir a uma nova audiência requer muitas vezes modificações de estilo, conteúdo ou apresentação (*disruption of the communication process*) (Bastin, 2009, p.5).

Com efeito, na literatura infantil é frequente recorrer-se à adaptação, assim esta tem sido caracterizada por modificações, rescrições e alterações no que diz respeito a temas e linguagem considerados impróprios para os olhos e ouvidos dos mais pequenos. As alterações a que os textos são sujeitos, refletem os valores e cultura dos países de chegada, assim como, o tempo histórico em que são feitas. É frequente as adaptações serem realizadas consoante as noções pedagógicas vigentes, havendo tendência de omitir cenas consideradas demasiado complexas e/ou violentas, que envolvam sexo, temas tabus ou outros comportamentos considerados pouco apropriados.

Para ilustrar o nosso ponto de vista, podemos mencionar, a título de exemplo, a tradução alemã da Pipi das meias altas de 1965, onde o original incluía a Pipi a encontrar pistolas e além de as disparar, oferecia-as a um amigo que também gostava de armas. Na versão traduzida, a Pipi ao encontrar as armas deixa-as estar onde as encontrou ao mesmo tempo que diz que não são para crianças (Emer O’Sullivan citado em Milton, 2010).

A reescrita e recriação do texto no âmbito da literatura infantil pode revelar algum nível de manipulação ideológica em virtude da abordagem adotada pelo tradutor, por razões socioculturais, políticas e ideológicas as narrativas infantis têm sido alvo de alterações praticamente desde a sua origem. Esta natureza adaptativa da literatura infantil é, na nossa opinião, um dos seus maiores trunfos, tem contribuído em larga escala para a sua aceitação, sobrevivência e perpetuação no tempo, isto é evidente em casos como as Fábulas de Esopo que ainda hoje nos são familiares e estão solidamente estabelecidas na bagagem cultural europeia.

Klingberg (1986), neste contexto de manipulação ideológica, chama “purificação” à adaptação feita segundo valores que os adultos consideram ser os adequados, no entanto este tipo de adaptação pode ser interpretado como uma forma de censura. Neste contexto, não nos referimos a censura política realizada ao serviço de uma ideologia política, mas realizada de acordo com os padrões culturais da cultura de chegada. Outros aspetos também são frequentemente manipulados sobre a mesma égide, tais como elementos estilísticos nomeadamente palavras e discurso informal. O texto em si também pode sofrer alterações tanto no sentido de simplificar a linguagem utilizada para facilitar o entendimento como de dificultar o discurso no sentido pedagógico de enriquecer o vocabulário do jovem leitor. As alterações estilísticas, por vezes, englobam os próprios recursos estilísticos sendo um bom exemplo disso a história de Hans Christian Andersen, “O Soldadinho de Chumbo”, cuja narrativa está aberta a múltiplas interpretações contraditórias. Esta espécie de ambiguidade é muito comum na literatura para adultos, mas considerada por alguns pedagogos desadequada para crianças, devido a isto, muitas das traduções deste conto dirigidas às crianças revelam uma narrativa menos ambivalente (Alvstad, 2010).

A definição de adaptação por parte de Klingberg assemelha-se à conceção de domesticação de Venuti (2008) que considera ser uma redução etnocêntrica do texto fonte em prol dos valores culturais da língua-alvo fazendo algo a que o autor chama “bringing the author back home” (p.15). Às modificações realizadas com o objetivo de ajustar o texto ao quadro de referências dos potenciais leitores, Klingberg (1986), numa abordagem prescritiva, chamou-lhe adaptações do contexto cultural e, segundo ele, podem ser alcançadas através de alguns métodos ou estratégias: acrescentar explicações mantendo o elemento cultural fonte, reescrever o conceito cultural sem utilizar a referência original, acrescentar elementos paratextuais para explicar o elemento cultural, substituí-lo por um

equivalente cultural na língua de chegada ou pelo equivalente mais próximo mesmo que não haja sinonímia total entre os dois, simplificar ou até eliminar por completo informações culturais (Leonardi, 2020, p.20).

No seu livro “Children’s Fiction in the Hands of the Translators” (1986), Klingberg teoriza que a literatura infantil é geralmente concebida dando especial atenção aos presumíveis interesses, necessidades, conhecimento, nível de literacia, entre outras características dos leitores ambicionados. Neste sentido é inegável que em muitos casos, os contextos culturais dos leitores dos textos de partida e chegada são diferentes, este facto pode tornar as histórias mais custosas de entender ou menos interessantes se não houver adaptação dos mesmos. Klingberg realça que esta é uma das razões que justificam a adaptação do texto original, a segunda razão que indica é a falta de adequação, ou seja, o tradutor ou editores julgam que os valores expressos no texto fonte não são apropriados à cultura de chegada. Não obstante, o autor alerta que um dos objetivos principais da literatura infantil traduzida é pedagógico, oferecer aos jovens leitores a possibilidade de aumentar o seu conhecimento internacional. A intervenção do tradutor seja em termos de adaptação cultural, purificação, modernização ou qualquer outra estratégia empregue, põe em perigo o enriquecimento que a cultura estrangeira pode proporcionar e, por isso, Klingberg defende a integridade literária do texto original, devendo o tradutor optar por estratégias que a preservem e respeitem o mais possível (Leonardi, 2020).

A maioria dos estudos realizados sobre fenómenos culturais específicos na tradução de literatura infantil, indicam que ocorre uma perda para o leitor quando os fenómenos culturais são traduzidos sem adaptação do contexto o que parece indicar que a adaptação do contexto cultural é necessária.

Zohar Shavit defende que a visão da literatura infantil como um ramo menor da literatura significa que aos tradutores de livros infantis é dada maior liberdade no que diz respeito ao texto. Desta forma, permite-se que o tradutor de livros para crianças manipule mais o texto de chegada do que um tradutor de livros para adultos, podendo assim realizar modificações, eliminações ou acrescentos ao texto, algo que a autora vê de forma negativa (Oittinen, 2002). Ainda assim, Shavit postula que esta manipulação é aceitável desde que os tradutores respeitem os seguintes preceitos que governam a literatura infantil:

an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally

"good for the child"; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend (Shavit, 2009, p. 113)

O primeiro princípio postula que as alterações ao texto original são permitidas assentando numa visão da literatura infantil como uma ferramenta pedagógica influenciada pela sociedade e pelo que a mesma considera apropriado e útil para a criança na conjuntura do momento. O segundo preconiza que se consente o ajuste da narrativa, caracterização e linguagem do texto fonte, de acordo com o entendimento da criança e das suas capacidades de leitura e compreensão. Na opinião de Shavit (2009), o texto de chegada deverá aderir a estes princípios ou, pelo menos, não os poderá infringir, referindo ainda que as diferentes construções culturais de infância e as díspares conceções do que é bom para os mais pequenos são responsáveis pela censura de vários textos e conformidade (adaptação) às normas da cultura alvo (Lathey, 2011).

Podemos assim dizer que um dos propósitos da literatura infantil é encorajar nas crianças valores positivos e que aprendam com o que leem. Neste sentido, a literatura infantil encerra em si uma enorme relevância cultural e educativa, dado que é através dela que valores, comportamentos e ideais considerados dignos são passados às futuras gerações, assim, comportamentos, linguagem e outros aspetos considerados pouco apropriados devem ser alvo de manipulação cultural. A decisão sobre o que é aceitável é “tomada” pela sociedade e pela cultura de chegada, como supramencionado, tornando-se uma forma de manipulação ditada por razões morais e éticas de acordo com a moralidade social do que é tabu para crianças, o que, aos nossos olhos, acarreta aspetos positivos e negativos.

No âmbito da tradução de elementos culturais, Venuti na sua obra “The Translator’s Invisibility” (2008) propôs duas possíveis estratégias para solucionar a problemática de tradução de “cultura”, a domesticação e a estrangeirização. Venuti não foi o primeiro a refletir sobre o tema, tendo Friedrich Schleiermacher, em 1813, assumido que no que diz respeito às escolhas do tradutor existem duas opções ou “leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Lefevere, 1977, p. 74 citado em Venuti, 2008, p.15).

Venuti, por seu lado, define os conceitos acima mencionados da seguinte maneira:

A translator could choose the now traditional domesticating practice, an ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values in English; or a translator could choose a foreignizing practice, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text. (2008, p.68).

Devido à sua posição relativamente à visibilidade do tradutor, Venuti (2008) rejeita a domesticação do texto traduzido que considera ser uma forma de racismo e violência etnocêntrica, em favor da estrangeirização, uma vez que esta permite aos leitores perceber que estão perante uma tradução.

V. Leonardi discorda de Venuti, dado que, na sua opinião o tradutor deve optar pela adaptação através da domesticação, mesmo que não seja uma solução perfeita e, em casos extremos, esta estratégia possa conduzir à omissão de elementos cruciais e assim levar à perda da mensagem ou intenções do original. A estrangeirização do texto, opina a autora, pode alienar o leitor por este não o compreender totalmente ou por ser incapaz de se identificar com as personagens apresentadas (2020).

Conseguimos certamente compreender as posições de Venuti sobre a domesticação e estrangeirização da tradução. Todavia a posição de Leonardi parece-nos mais razoável, ao tratar-se de crianças pequenas concordamos que a domesticação dos textos é preferível para evitar a confusão e a alheação dos pequenos leitores.

O conhecimento cultural dos pequenos leitores é limitado o que constitui um dos maiores obstáculos para os tradutores de literatura infantil, então a domesticação pode apresentar-se como a escolha ideal, apesar de ser uma posição discutível. Hatim e Mason (1997) declaram que no que toca a textos domesticados, os valores culturais estrangeiros são apresentados à cultura alvo através do prisma da assimilação pela cultura dominante. A questão é que no caso da literatura infantil a adaptação parece ser necessária e a domesticação aparece, assim, como uma estratégia fundamental da sua tradução. Gillian Lathey (2006) afirma que a adaptação se baseia na pretensão de que as crianças teriam dificuldades em apreender elementos estrangeiros como nomes, localizações, comida, entre outros, e, por isso, possivelmente rejeitariam obras que refletissem culturas com as quais não estão familiarizadas.

Com efeito, as crianças, dado a idade e a falta de conhecimento sobre culturas estrangeiras entre outras coisas, são incapazes de apreender certos assuntos, conceitos ou

situações culturais, em virtude disto os tradutores optam, com frequência, por simplificar os textos de chegada desde o léxico até às referências culturais para que a audiência infantil possa disfrutar plenamente da sua leitura.

Sobre a questão da adaptação e da domesticação, Riita Oittinen argumenta que o que interessa é o projeto em si, não as estratégias tradutórias escolhidas pelo tradutor “The point here is not whether adapting or domesticating are negative or positive phenomena as such. Rather, at issue is the purpose of the whole translation project, the translation situation, and the translator’s child image.” (2002, p. 91). Por vezes, os tradutores e editores preferem não correr o risco de as crianças não gostarem ou de não entenderem os aspetos “estrangeiros”, pois não confiam na sua capacidade de aceitar e assimilar o diferente, justificando a domesticação do texto de origem com a pouca experiência de vida da audiência (Lathey, 2009).

A adaptação também pode ocorrer por razões de modernização, atualizar o léxico, a terminologia e outros elementos linguísticos e, por vezes, até ajustá-las às circunstâncias contemporâneas, desta forma o texto original é revitalizado de maneira a prolongar a vida da obra e a sua audiência ao tornar mais acessíveis textos que, por virtude da época em que foram escritos, se tornam complexos de decifrar (Dybiec-Gajer, 2020).

O acima disposto ilustra que a adaptação pode ter efeitos negativos ou positivos na manipulação do texto de chegada. É evidente que o tradutor deve sempre respeitar o texto fonte, mas, ao mesmo tempo, deve ter em linha de consideração que traduz para uma audiência diferente e, por isso, necessita servir o leitor final e as suas necessidades específicas e culturais, concebendo um texto que faça jus ao original e reproduza a mensagem e sentimento do de partida, mas adaptado à cultura de chegada.

CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS

Este capítulo será dedicado à autora, Margery Williams, sendo apresentado um breve resumo da sua vida que explorará os seus momentos mais marcantes. Abordaremos, também de forma sumária, as maiores influências presentes na sua escrita, assim como, a sua posição sobre alguns aspetos da sua obra.

A par desta exposição discutiremos as duas obras em apreciação neste trabalho, o “The Velveteen Rabbit” e o “The Skin Horse” com uma pequena resenha do enredo de ambos os livros. Nesse sentido e, dado que as personagens principais das duas histórias são animais, um coelho e um cavalo respetivamente, exploraremos o seu simbolismo no âmbito da literatura infantil. Além disto serão discutidas algumas possíveis alegorias patentes em ambos os textos.

3 A autora – Margery Williams

A autora das obras selecionadas é a escritora e tradutora anglo-americana Margery Williams. Natural de Londres, nasceu a 22 de julho de 1881 e faleceu a 4 de setembro de 1944 em Nova Iorque.

Margery era filha de uma famosa académica clássica e de um advogado que acreditava que a leitura era a principal fonte de instrução para crianças pequenas. Desde jovem foi encorajada pelo seu pai a ler e usar a sua prodigiosa imaginação, sendo que este interesse e amor pela leitura foi algo que a moldou e acompanhou ao longo da vida dando origem à sua paixão pela escrita.

Em 1880, a família mudou-se para os Estados Unidos da América, primeiro para Nova Iorque, acabando depois por se fixar na Pensilvânia rural. Em 1901, aos 19 anos, o sonho de se tornar escritora profissional levou-a a voltar à terra natal, Londres, onde publicou as suas primeiras histórias para crianças e o seu primeiro romance “The Late Returning” (1902). Em 1904 casou com Francesco Bianco e nos anos que se seguiram a família viajou pela Europa. Durante este período nasceram os dois filhos do casal, Cecco e Pamela, e Margery interrompeu a sua atividade como escritora para se focar nos dois filhos pequenos. Em 1914 os Bianco viviam em Turim, Itália, país natal de Francesco, mas com o rebentar da Primeira Guerra Mundial Margery ficou sozinha com os dois filhos pois o seu marido juntou-se ao exército italiano. Neste contexto, acabou por descobrir o poeta inglês, Walter de La Mare, e o seu interesse pelo trabalho do poeta, deveu-se ao

facto de considerar que La Mare entendia verdadeiramente a mentalidade das crianças e que escrevia do ponto de vista delas.

Em 1921 a família regressou aos Estado Unidos da América e Margery resolveu dedicar-se de novo à escrita retirando inspiração da sua própria infância e da infância dos seus filhos, de os ver brincar com os seus brinquedos e animais, da inocência e imaginação inerentes ao estado de ser criança, assim como das obras de La Mare.

Walter de La Mare nasceu em Charlton a 25 de abril de 1873 e faleceu a 22 de junho de 1956 em Twickenham, foi um escritor e poeta inglês “cujo estilo fluente, inventivo e tecnicamente perfeito não foi afetado pelos diferentes movimentos literários.” (Walter de La Mare, n.d.). É considerado um dos principais exemplos da imaginação romântica da literatura moderna devido aos assuntos abordados na sua obra: sonhos, morte, emoções, mundos de fantasia infantis entre outros. Os temas da infância, criatividade e imaginação pueril são muito presentes na sua escrita, sendo o seu trabalho conhecido como um dos grandes exemplos da literatura para crianças.

O poeta parece ser a grande influência literária da obra de Margery Williams que o considerava uma espécie de “mentor espiritual”. A sua preponderância, em conjunto com a imaginação assombrosa da escritora, levou-a a escrever o seu livro mais famoso, o qual viria a cimentar o seu lugar como autora de renome, o “The Velveteen Rabbit” em 1922. Neste livro, deu vida aos conceitos literários patentes nas obras de La Mare como a maravilha, a magia, o misticismo, os milagres, entre outros, sendo apresentados pela lente tanto das crianças como dos animais. Isto foi o início do seu renascimento como escritora e, em 1927, publicou a obra “The Skin Horse”, sobre a qual este trabalho também se debruçará.

Margery Williams continuou a escrever até ao final da sua vida e apesar de ser mais conhecida pelos seus livros dedicados às crianças escreveu também para jovens adultos, nos quais abordou temas mais pesados como é o caso do seu último romance “Forward Commandos” (1944), fortemente influenciado pelos eventos da Segunda Guerra Mundial.

A morte do pai da autora teve um grande impacto na sua vida e obra, os seus livros são conhecidos pelas suas personagens realistas e pelos temas tristes, estando a morte e a perda presentes na maioria das suas histórias. Este aspeto foi alvo de algumas críticas, mas Margery sempre defendeu que as melhores histórias nascem de narrativas tristes,

pois estas demonstram o crescimento e mudança a que a dor e adversidade obrigam. Banjo, aliás, considera que “Bianco, however, believed that most beautiful stories came out of sad tales because depicted the essence of growth and change” (2004). A escritora considerava que a vida está sujeita a constantes mudanças, chegadas e partidas, dor, alegrias e tristezas e que o processo de aprender a lidar e a ultrapassar todos os obstáculos que surgem é o que nos permite, como seres humanos, crescer e perseverar.

A autora acreditava que a literatura alimentava a imaginação das crianças, nas suas próprias palavras “It is through imagination that a child makes his most significant contacts with the world about him... that he learns tolerance, pity, understanding and the love for all created things.” (Morgan, B, n.d.).

Os dois livros traduzidos no âmbito deste trabalho, como a exposição que se segue demonstrará, parecem representar os elementos que a autora acima refere, o enredo das obras apoia-se na imaginação dos mais pequenos e empenha-se em apresentar situações que refletem o poder do amor, da amizade e da magia abordando assuntos como a doença, a dor, o sofrimento e a tristeza, mas de uma forma que as crianças as possam perceber e, ao mesmo tempo, sentir empatia para com as personagens e os seus momentos difíceis. Em ambas as obras, a autora lida com temas complexos e reais, especificamente a doença, mas fá-lo de forma acessível para que a audiência possa perceber o que se passa sem, no entanto, lhe causar alarme e ansiedade.

4 “The Velveteen Rabbit” (1922)

Uma das obras de Margery Williams a traduzir e analisar neste trabalho é o “The Velveteen Rabbit”, publicada pela primeira vez em 1922 é, ainda hoje, considerada um clássico da literatura infantil anglo-americana. É o livro mais conhecido da escritora e já foi adaptado para o cinema e para a televisão, existindo várias versões em desenhos animados e em áudio também.

Este livro, apesar da sua popularidade, é de domínio público, não havendo direitos de autor associados, o que se poderá dever ao facto de os direitos de autor terem caducado ou então de nunca terem sido registados.

O livro começa com um menino que recebe um coelho de peluche como prenda de Natal. No entanto, a excitação inicial de o receber é rapidamente substituída pela agitação do dia de Natal e o coelho é esquecido ficando ignorado no quarto do menino, perdido entre os outros brinquedos que não gostam da nova adição. O cavalo de brincar, que é sábio e já está há muito tempo na casa do menino, é o único que o acolhe e o trata bem. Este cavalo é muito importante, na medida em que é ele que revela ao coelho que se os meninos amarem muito os seus brinquedos, um dia estes tornam-se de verdade. O coelho continua esquecido até que uma noite, o brinquedo com que o menino dormia até então desaparece e a Mãe lhe dá o coelho como substituto. Assim, o coelho acaba por se tornar no brinquedo preferido do menino, o mais amado companheiro de todos os jogos e brincadeiras, até ao momento em que o menino fica doente e o médico que o trata determina que, por questões de saúde, o coelho tem de ser queimado com o intuito de evitar futuras contaminações. Eventualmente o Coelho consegue escapar ao seu destino e, com a ajuda de uma Fada, transforma-se num coelho de verdade.

O protagonista desta história é o *Velveteen Rabbit*, o seu amor pelo menino, assim como o seu desejo de se tornar num coelho de verdade são os impulsionadores da narrativa e o tema principal da história, a par da importância do amor e o papel que este desempenha em tornar desejos em realidade.

Esta breve resenha do enredo do “The Velveteen Rabbit” evoca os temas supramencionados que são característicos das obras de Margery Williams, a dor, perda, doença, amor, magia, etc. A viagem narrativa do *Velveteen Rabbit* acompanha a sua evolução desde brinquedo novo até ao momento em que se torna num coelho de verdade. Esta viagem é difícil e o coelho é confrontado com muitos sentimentos entre eles a dor.

O coelho, ao ser negligenciado pelo menino no começo da história e, mais tarde, quando é levado para ser queimado, ilustra a dor que sentimos ao sermos ignorados e esquecidos por aqueles que mais gostamos. O mesmo é evidenciado, inicialmente, quando o coelho conhece os outros brinquedos e é rejeitado por eles, quando eles fazem troça da simplicidade da sua manufatura considerando-o, assim, um boneco de qualidade inferior. A dor que o coelho sente face a esta situação, só é atenuada quando o cavalo se torna seu amigo.

De uma forma simples, a autora apresenta dois tipos diferentes de dor, uma causada pelo esquecimento dos que nos são mais próximos e outra infligida pelas ações e palavras cruéis de quem se considera superior. Desta forma são mostrados à audiência atos e as suas consequências, ilustrando assim o poder destrutivo de certos tipos de comportamento e, ao mesmo tempo, o poder recuperador do amor e da amizade em sarar feridas desta natureza (The Velveteen Rabbit: An Analysis., 2015).

A atitude dos outros brinquedos para com o coelho, ao tratá-lo com arrogância e desdém, ao considerá-lo um boneco inferior por não ser um brinquedo mais moderno, causa no coelho um conflito relativamente ao seu valor próprio. O sentimento de frustração que este sente, só aumenta quando o cavalo lhe fala da possibilidade de se tornar “de verdade”, o coelho não sabe o que é “de verdade”, pergunta-se se ele é “de verdade” e se alguma vez lhe aconteceria essa magia. A relação que desenvolve tanto com o cavalo, como com o menino, e o amor que é intrínseco a estes laços são fulcrais para o crescimento do coelho como personagem e da confiança em si próprio. Aqui, mais uma vez, o amor é o foco principal, é o amor de cada uma das personagens que torna possível o fim do livro, quando o coelho espera para ser queimado e volta a questionar o que significa ser “de verdade”, se valeria a pena ser de “de verdade”, tendo em conta a dor e o sofrimento que enfrentou até ali. A resposta é sim, pois o amor que o menino nutria por ele fez tudo valer a pena (The Velveteen Rabbit: An Analysis, 2015).

Esta questão do “de verdade” é um tema transversal às duas obras em análise neste trabalho, se bem que é tratado de forma diferente em cada uma delas. O coelho, assim que sabe da existência deste “de verdade”, pergunta-se o que significa realmente, como poderá alcançar este novo e desejado estado e quanto tempo demorará a acontecer. O Cavalo oferece a resposta, informa-o que é o amor das crianças pelos brinquedos que os torna de verdade, quando estes estiverem já bem gastos, sinal de muito uso e de serem muito amados é que a transformação acontece. No entanto, talvez não seja só o amor das

crianças pelos brinquedos que importa, quiçá os brinquedos não tenham um papel tão passivo quanto parece nesta mudança. Desde que o coelho ouve falar deste “de verdade” que indaga o que é, ou seja, se ele é “de verdade” e revela várias vezes ao longo da história como ser de verdade é importante para ele, como deseja ardentemente que lhe aconteça. Porventura esta atitude por parte do coelho, seja um contributo importante para alcançar o resultado pretendido (The Velveteen Rabbit: An Analysis, 2015).

O segundo amigo do coelho é o menino, que depois de o ter esquecido no canto do seu quarto, passa a considerá-lo o seu brinquedo favorito, companheiro de todos os momentos e aventuras, mostrando o maravilhoso mundo da imaginação das crianças. O menino trata o coelho como se ele fosse real, cria túneis para o seu brinquedo, lugares no jardim para o coelho estar confortavelmente sentado e diz à sua Mãe que o seu coelho “é de verdade”. Podemos assistir ao desenvolvimento da amizade entre os dois à medida que o tempo passa e é aqui que Williams demonstra a inocência e a capacidade das crianças de “ver” o imaginário como realidade.

A narrativa idílica e a felicidade do coelho são interrompidas abruptamente pela doença do menino. Este livro não lida com o tópico da morte, apenas da doença, no entanto a seriedade com que o tema é tratado, mesmo que de forma simples, deixa transparecer a gravidade da situação, sendo perceptível que o menino está gravemente doente e que o seu destino é incerto. A doença que afeta o protagonista humano desta história é a escarlatina.

No final do século XIX, entre 1820 e 1880, o mundo foi assolado por vários surtos de escarlatina, tendo a Europa e a América do Norte sido afetadas por vagas particularmente fortes que se estenderam até ao início do século XX. As principais vítimas da escarlatina eram as crianças e a taxa de mortalidade era bastante elevada sendo considerada a principal causa de mortalidade infantil durante este período. Atualmente não estamos muito familiarizados com esta doença, mas a autora, nascida nos finais do século XIX, terá tido bastante contacto com a realidade desta pandemia, tal como as crianças de hoje estão familiarizadas com a COVID e os seus efeitos. Na época em que o livro foi escrito, a escarlatina era algo muito presente na sociedade e o “The Velveteen Rabbit” não é o único livro a focar esta doença, o conhecido livro as “Mulherzinhas” de Louisa May Alcott e “By the Shores of Silver Lake” da autoria de Laura Ingalls Wilder, escritos em 1868 e 1939 respetivamente, abordam esta questão social e nem todas têm o mesmo final feliz do “The Velveteen Rabbit” (Stein, 2016). Apesar de no século XXI a

escarlatina não ser uma doença imediatamente reconhecida, a forma como a autora descreve o súbito adoecimento do menino, os seus sintomas e a preocupação dos adultos que o rodeiam permitem apreender a sua gravidade e, na nossa opinião, as crianças do momento estão unicamente qualificadas para entender os efeitos de uma doença deste tipo. A situação atual poderá permiti-lhes, talvez mais do que nunca, rever-se no livro e, assim, criar laços de empatia com as personagens e as suas inquietações em torno desta questão.

O menino recupera e o médico que cuidou dele declara que o coelho deve ser queimado, enquanto espera, o coelho sente-se profundamente triste, sente a falta do menino, o sentimento de perda é tao grande que o coelho chora e dessa lágrima nasce a Fada que o transformará num coelho de verdade, livre para viver com os outros coelhos na floresta. A fada revela que isto só é possível porque o menino amou muito o coelho e assim, o final da história apresenta uma lição para os leitores, evidencia o poder transformador do amor e o papel importante que a amizade e o companheirismo têm na vida dos indivíduos e como são essenciais para ultrapassar desafios e enfrentar momentos difíceis (The Velveteen Rabbit: An Analysis, 2015).

Um aspeto interessante das duas obras em foco neste trabalho, é que as personagens não têm nome, a única personagem com nome próprio no “The Velveteen Rabbit” é o leão articulado chamado Timóteo. Tanto quanto foi possível apurar com a pesquisa feita, não há estudos realizados que exploram este aspeto, mas não deixa de ser uma característica curiosa do trabalho de Margery Williams.

Anteriormente foi mencionado que este livro não aborda a temática da morte, a transformação do coelho não é apresentada como uma morte física, no momento em que se torna “de verdade” a vida do coelho como brinquedo acaba e a vida como coelho de verdade começa. Isto foi alvo de críticas por autores como Faith McNulty (1982) que censurou o que considerou ser uma oportunidade perdida de apresentar formas positivas de lidar com a tragédia da perda do brinquedo amado, considerando a mensagem final da história como falsa e triste, como se de alguma forma Williams tivesse defraudado os seus leitores por não apresentar a morte real e definitiva do coelho. (Kellehear,1993).

Allan Kellehear no seu artigo “Death and Renewal in The Velveteen Rabbit: A Sociological Reading” (1993) faz uma interpretação sociológica da obra analisando-a do ponto de vista da morte, renascimento, vida e amor. O autor teoriza que, na verdade, o

livro ilustra uma situação de quase morte, que se inicia no momento em que o coelho é separado do menino e posto num saco escuro onde revê a sua vida, numa clássica situação de quase-morte em que o indivíduo vê a sua vida num *flash*, e culmina com a Fada a levá-lo para um mundo diferente, mas em muitos aspetos semelhante ao que o coelho já conhecia. Considera que a “morte” apresentada do coelho, é uma continuação da narrativa de vitória do amor face à natureza imprevisível do mundo. Nesse sentido, o amor é a força que move a história e o sentimento de perda exprimido pelo Coelho quando é levado para queimar, é resultado do amor que nutre pelo menino. A criação da Fada também é consequência do amor que o menino sente pelo seu brinquedo preferido, sendo assim o amor o único que pode triunfar sobre a dor e a perda, pois é o amor do menino pelo seu brinquedo e vice-versa que origina a transformação do coelho de peluche num coelho de verdade. Em virtude disto, o amor é vitorioso e mais forte do que qualquer outro sentimento. Gerald Weales (1983) discorda desta visão do amor como tema central da história e, na sua análise da narrativa, considera que a transformação do coelho não se deve ao amor, mas à autocomiseração (Kellehear, 1993).

Para Kellehear o livro é uma espécie de alegoria da vida real, insta os leitores a tratarem bem os seus brinquedos pois é sugerido que os bonecos são criaturas desprotegidas e dependentes. Neste panorama, o autor insinua que os brinquedos representam as próprias crianças e que a transmutação do coelho do seu estado de brinquedo para o de coelho de verdade será comparável com o crescimento das crianças que se tornam “de verdade” quando se tornam adultos. Neste sentido, a obra encorajaria as crianças a cuidar bem dos outros, a serem gentis, amáveis e afetuosos para com todos até que se tornem “de verdade”, ou seja, até que cresçam (1993).

Certamente conseguimos perceber o ponto de vista de Kellehear, todavia discordamos dele. Apesar de as razões que o levam a qualificar a transformação do coelho como uma experiência de quase-morte serem bem fundamentadas, na nossa opinião não colhem. No âmbito da literatura infantil a magia é uma realidade, especialmente nesta obra, e, exatamente por isso, encaramos toda a sequência de eventos desde que o coelho é posto dentro do saco até que emerge como um coelho real uma manifestação da magia “de verdade”.

O *Velveteen Rabbit* é a personagem principal desta obra, a história é contada por ele, e é através da sua visão dos acontecimentos, e como estes o fazem sentir, que acompanhamos o desenrolar da história. No entanto, isto não é uma característica única

do livro escrito por Margery Williams, os coelhos são, talvez, os animais mais proeminentes na literatura infantil, seja como protagonistas ou como “atores secundários”.

Existe um sem números de livros em que figuram, podemos destacar a muito conhecida fábula de Esopo “A Lebre e a Tartaruga”, que apesar de não figurar um coelho, a personagem da lebre é em tudo semelhante a um, pelo menos no âmbito literário, “A história do Pedrito Coelho” (1901) de Beatrix Potter, o “Goodnight Moon” (1947) de Margaret Wise Brown, ou “Watership down” (1972) de Richard Adams, “Guess How Much I Love You” (1994) de Sam McBratney, “O Coelho Branco” de António Mota (2006), “O Coelho que Sabia Ouvir” (2018) de Cori Doerrfeld, etc. Estes são apenas alguns dos muitos livros que demonstram como os coelhos fazem parte do nosso imaginário narrativo desde há muito tempo.

Nesse sentido, é interessante explorar as possíveis razões pelas quais os coelhos são animais tão populares e tão comuns nos livros para crianças, assim como, o simbolismo que lhes é atribuído no âmbito da literatura.

Davis e DeMello sugerem uma razão para explicar o porquê de tantas das nossas histórias envolverem coelhos, afirmam que algumas das suas características morfológicas como as orelhas compridas, os seus olhos reminiscentes dos olhos humanos, assim como as suas caudas felpudas e patas grandes e engraçadas divertem e entretêm as crianças e postulam que poderá ser esta a causa do seu sucesso no âmbito da literatura infantil (Davis, DeMello, 2003, citado em Pugl, 2015). Segundo Sarah Pugl, alguns estudiosos do comportamento animal propõem e defendem que certos atributos físicos característicos dos coelhos como “soft bodies, big eyes, stubby limbs and round faces of small animals” resemble the physical characteristics of a newborn child” criam e incentivam nas crianças, principalmente nas meninas, a tendência de tomar conta e tratar bem dos seus brinquedos ou animais de estimação (Davis, DeMello, 2003, citado em Pugl, 2015).

Lillah Farmer (1976), por seu lado, articula outras razões que talvez possam explicar porque os coelhos são tão comuns neste e em outros géneros literários:

rabbits are the most common animal in the world. They live on every continent except one and are very prolific. Rabbits are also a symbol of Easter. In ancient Egypt they symbolized birth and new life. Many children are told and believe

that the Easter Bunny brings candy, colored eggs and gifts at Easter time. (p.527).

A Professora Zoe Jaques determina que o estereótipo do coelho maroto, que Davis e DeMello caracterizam como o arquétipo do trapaceiro, é muito comum nas histórias para crianças, no entanto garante que, apesar da sua popularidade, esta não é a única ideia associada ao coelho que, de acordo com a autora, também aparece frequentemente como árbitro da moral e da virtude. Por exemplo, em tempo idos o Coelho da Páscoa julgava as crianças e o seu comportamento e distribuía prendas de acordo com a avaliação feita. Apesar de hoje em dia já não ser este o entendimento que temos do Coelho da Páscoa, não invalida que outrora a associação tenha sido diferente e este não deixa de ser um bom exemplo da imagem do coelho como juiz do que é certo e errado. A mesma autora também refere, e talvez esta seja a imagem que nos é mais familiar, que os coelhos aparecem frequentemente relacionados com a sorte, dado que a figura da pata do coelho, amuleto cujo possuidor é bafejado pela sorte, é um conceito que existe numa multiplicidade de culturas (Jaques, 2015). Além do coelho em si, por vezes a sua cor também apresenta simbolismo e o coelho branco, como é o caso do *Velveteen Rabbit*, pode representar pureza, castidade, afeição, amor, boa sorte ou renascimento, temas que como podemos observar, surgem na obra.

Sandy Koi (2011) acrescenta que os coelhos representam também a Terra em virtude de viverem tão perto do solo e, parcialmente, debaixo dele, nas suas tocas. Afirma também que o seu comportamento na natureza, a forma como correm em ziguezague para melhor escapar aos seus predadores introduz a ideia de que os coelhos são mais inteligentes e rápidos do que os seus perseguidores e que esta imagem permeia também a literatura em personagens como o Pedrito Coelho que, com frequência, leva a melhor ao Senhor Gregório.

Nos Estados Unidos da América os coelhos são encarados como um símbolo de esperteza, devoção ao auto-crescimento e mais uma vez de boa sorte. As culturas nativo-americanas encaram os coelhos como seres capazes de mudar de forma a qualquer momento (*shape-shifters*), passando de criaturas inocentes e inócuas a bestas ferozes num piscar de olhos. Assim, os coelhos são muitas vezes associados a opostos, sendo criaturas suaves, mas fortes, medrosas e ao mesmo tempo engenhosas (Rabbit symbolism in literature, 2020).

No âmbito da literatura, o simbolismo dos coelhos na obra depende em larga medida da intenção do autor, comumente representam família, fertilidade, inteligência, espiritualidade, entre outros. Apesar do que foi explanado até agora, os coelhos nem sempre são associados a aspetos positivos, podendo figurar como símbolos de perda, dor, promiscuidade e hedonismo, ou o lado sombrio da fertilidade. Os coelhos são encarados como animais bastante frágeis, considerados talvez até presas fáceis, no entanto são extremamente protetores das suas famílias e território e capazes de ser muito ferozes quando provocados. Não obstante todos os obstáculos que enfrentam, tanto naturais como os criados pelo Homem, é uma espécie que tem florescido e prosperado em quase todos os continentes do globo e, talvez seja por isto, que tantas culturas os associam a amuletos da sorte (Carter, 2020).

Como será de seguida demonstrado, muitos dos temas abordados no “The Velveteen Rabbit” são semelhantes aos temas presentes no “The Skin Horse” e, por isso mesmo, é possível que as perspetivas apresentadas de seguida concorram com as discutidas nesta secção.

5 “The Skin Horse” (1927)

O “The Skin Horse” é a segunda obra sobre a qual este trabalho versa, foi escrito em 1927 também por Margery Williams. O livro não é apresentado como sendo uma continuação do “The Velveteen Rabbit” apesar de a personagem principal deste livro, o *Skin Horse*, ser umas das personagens secundárias do livro escrito em 1922.

Esta história começa com um breve resumo da vida do Cavalo até ao momento em que o encontramos, sendo revelado que o cavalo já teve muitos donos e que o último menino a quem ele pertenceu cresceu e já não tem idade para brincar com ele. Então o cavalo é enviado para o Hospital Pediátrico para que as crianças internadas pudessem ter brinquedos para os reconfortar e acompanhar durante o internamento e convalescença. No hospital, o *Skin Horse* é escolhido por uma das crianças doentes e torna-se o seu brinquedo preferido, o companheiro de todas as horas e fonte de conforto e alegria para a Criança, sendo este o nome da personagem no livro. O problema de saúde da Criança nunca é especificado, exceto que tem dores e não consegue sentar-se estando, por isso, sempre deitado. Ao contrário do que acontece no “The Velveteen Rabbit”, a Criança fala com o cavalo e este responde-lhe, têm conversas, fazem planos para o futuro, imaginam

as viagens que querem fazer juntos e prometem nunca se separar. Todavia, a Criança está doente e todos estes planos parecem impossíveis. Então o Cavalo revela que tem um pelo dos desejos, algo que todos os cavalos têm e que possui o poder de conceder desejos, instando o menino a procurá-lo, arrancá-lo e a pedir o seu desejo.

Um dia a Criança é levada para fazer uma cirurgia que deverá curá-lo e, enquanto o menino não está, uma das funcionárias da enfermaria, acidentalmente, danifica o cavalo e põem-no no lixo sem que ninguém se aperceba. O menino regressa e quer o seu melhor amigo de volta, mas a enfermeira não o consegue encontrar o que deixa o menino muito infeliz e desalentado. À medida que o tempo passa, a Criança parece afundar-se numa tristeza profunda e, ao ver o estado inconsolável do menino, a funcionária que partiu o cavalo resolve comprar um novo e oferecê-lo à Criança. No entanto, isto não a alegra, o menino quer o seu cavalo, o seu querido amigo e não um cavalo qualquer.

Na noite da Véspera de Natal o Anjo de Natal entra na enfermaria para se certificar de que há brinquedos para todos os meninos e que todos estão a dormir. Ao percorrer as camas, repara que a Criança é o único menino acordado e do diálogo que se segue percebemos que a Criança está verdadeiramente desolada e não quer nenhuma prenda no Natal, o seu único desejo é ter o seu querido cavalo de volta para que possam partir em aventuras como tinham planeado. O Anjo vai embora dizendo-lhe que se o pelo dos desejos era verdadeiro, então o seu pedido será realizado tal como o Cavalo tinha prometido.

Nessa noite, um Cavalo alado, branco e majestoso aparece junto da Criança e revela que ele é o seu amigo e que veio para o levar. Na manhã de Natal, a Criança e o seu Cavalo desapareceram da enfermaria, parecendo assim cumprir a magia do pelo dos desejos.

O “The Skin Horse”, à semelhança do “The Velveteen Rabbit”, compreende também o elemento antropomórfico já mencionado neste trabalho.

Para além do cavalo, uma das personagens secundárias desta narrativa é um pequeno Pardal que vive numa árvore perto do hospital e, a sua participação na história, introduz o tema que abordaremos de seguida.

O Pardal, ao contrário dos outros animais falantes, é um animal real, é um pássaro que tem um ninho ao lado do hospital e que julga fazer parte dos funcionários do mesmo.

Quando aparece pela primeira vez emite um som “*cheep*”, este chilido é um dos sons atribuídos aos chilreados dos pardais e outros pássaros pequenos no mundo anglófono, no entanto o mesmo não pode ser dito no âmbito do português europeu, dado que em Portugal os pardais e outros pássaros “fazem piu-piu” “Eram os pardais, os pardais dos telhados, [...] Ui! e que música? Todos à uma: piu-piu-piu” (Ribeiro, 1983, p.49).

O uso de onomatopeias, “linguistic forms that imitate sounds from the Environment” (Laing, 2019) é um aspeto muito característico da literatura infantil e uma das razões oferecidas para justificar este fenómeno é o papel que as onomatopeias parecem ter no desenvolvimento linguístico. São palavras mais fáceis de apreender e de reproduzir e resultam de um processo de formação de palavras diferente dos outros, dado que “its meaning lies outside of language itself due to being from natural sounds” (Falk, 1978 citado em Amini, et al., 2018). Estudos realizados por Catherine Laing em 2017, que registam o comportamento ocular em bebés britânicos entre os 10 e 11 meses, revelou que ao mostrar uma imagem aos bebés, estes mantinham o olhar durante mais tempo na imagem quando a onomatopeia era utilizada, ou seja, ao utilizar a onomatopeia “au-au” ou o substantivo “cão”, os bebés mostravam maior concentração na imagem quando ouviam a onomatopeia (Laing, 2017).

Esta questão remete-nos para a relação entre significado e som, um tema bastante debatido entre linguistas que pode ser abordado a partir de duas perspetivas distintas e opostas a da arbitrariedade que postula que “não existe uma relação natural entre a realidade fonética de um signo linguístico e o seu significado” (Ceia, 2009), ou seja, os signos linguísticos, os seus significados e fonética resultam de convenções pré-acordadas. A segunda perspetiva a partir da qual é possível abordar esta temática é a iconicidade, teoria que afirma que existe semelhança entre a forma dos signos linguísticos e o que eles representam “semelhança existente, em certos signos linguísticos, entre a forma e a coisa representada, o que ocorre em onomatopeias (p. ex.: atchim, tique-taque), e palavras onomatopaicas (p. ex.: sussurrar, zumbido)” (Marinheiro, 2009).

É comumente aceite que as línguas são constituídas por vocábulos maioritariamente arbitrários, os signos linguísticos só têm o mesmo significado entre falantes da mesma língua, não apresentando qualquer sentido para os que não conhecem esse código verbal. Não é por isso de estranhar que as onomatopeias não sejam universais, existindo em todos os idiomas, mas variando de país para país, de cultura para cultura e dependendo do número de fonemas que compõem cada língua. Há quem defenda que as

onomatopeias representam uma exceção à arbitrariedade, apesar de refletirem algumas convenções culturais, e há quem advogue que as onomatopeias são produto de um processo racional e seriam assim resultantes da iconicidade (Amini, et al., 2018).

As onomatopeias representam, entre outros sons, as vozes dos animais e apesar de na natureza soarem de forma semelhante em qualquer parte do globo, quando as suas vozes são reproduzidas linguisticamente em forma onomatopeica são, invariavelmente, completamente diferentes dependendo da cultura e língua em questão. No mundo anglófono as galinhas fazem *Cockadoodledoo*, em Portugal fazem *Cocorocó*, nos Países Baixos *kukeleku*, em alemão *kikeriki* e em húngaro *kukuriku*, em inglês os porcos fazem *oink*, *boo boo* em japonês e *nöff-nöff* em sueco. Estes são apenas alguns dos exemplos das diferentes onomatopeias que existem, todavia, estas disparidades revelam mais sobre diferenças culturais do que sobre diferenças linguísticas. É também de salientar que, apesar das grandes variações fonéticas acima explanadas, existe também alguma uniformidade, certas onomatopeias são semelhantes em várias línguas. Para o exemplificar podemos mencionar o caso das abelhas, em que o som que emitem é representado em quase todas as línguas pelo *bzz* ou *bss*, sendo a grafia que as distingue e não a sua sonoridade. A única exceção é o japonês cujo equivalente de *bzz-bzz* é *boon boon* (Nunn, 2014).

A Universidade de Karlstad conduziu um estudo sobre as onomatopeias e as suas diferenças, mas sobre o ponto de vista do simbolismo e não da fonética. Foi teorizado que os sons atribuídos aos animais mais pequenos, incluem na sua grafia mais vogais do início do alfabeto representando assim sons mais agudos. Ilustram a sua hipótese usando o caso dos pássaros com seu *cheep-cheep* em inglês, *pip pip* em sueco e dinamarquês e *tziff tziff* em hebraico. Assim os sons imputados aos animais de maior porte utilizariam vogais mais para o fim do alfabeto e para ilustrar este ponto sugerem a título de exemplo o caso dos cães grandes que em inglês fazem *woof woofs*, *hov hovs* em turco e *bow bows* em urdu (Nunn, 2014).

A verdade é que ainda não existem estudos suficientes sobre esta matéria e, em virtude disso, não há ainda uma verdadeira e profunda compreensão sobre a razão de ser deste fenómeno linguístico. Simplesmente existe e reflete, de certa forma, uma espécie de identidade cultural que se deve muito mais à natureza de cada língua e aos fonemas que as compõem do que a qualquer outra razão (Amini, et al., 2018).

O enredo do “The Skin Horse”, à semelhança do “The Velveteen Rabbit”, ilustra alguns dos temas que caracterizam a obra de Margery Williams como a dor, a perda, a magia, a imaginação, a força do amor e do companheirismo que tornam tudo possível. As personagens principais deste livro são o cavalo e a Criança sua companheira. O menino, quando o conhecemos, já está doente e é em virtude disto que ele e o cavalo se encontram. Ao contrário do “The Velveteen Rabbit” a doença não é especificada, sabemos apenas que a Criança está muito debilitada e o seu único amigo é o cavalo de brincar. O tema da magia tem especial relevância aqui, dado que o menino, fraco e incapaz de grandes movimentos, sonha em viajar e conhecer lugares remotos, sempre na companhia do seu querido brinquedo. Neste sentido, o pelo dos desejos e o Anjo do Natal são os instrumentos que a representam e que, aliados ao amor, possibilitam a realização dos seus sonhos.

A dor e a perda são também elementos proeminentes nesta narrativa, tanto física como emocional, é-nos dito que o a Criança sofre de dores nas costas ficando então patente a dor física. Quando a Criança regressa à sua cama na enfermaria e não encontra o seu companheiro muito amado, somos confrontados com a sua dor emocional, com a sua profunda tristeza “But long after he had gone, the Child lay awake in Bed, feeling very lonely, for he wanted the Skin Horse more than ever.” (Williams, 2015, p.12) e o seu sentimento de perda é tal, que a Criança chega a perder o interesse pela recuperação se o seu amigo não estiver ao seu lado “and he thought after all he did not care very much about getting well if the Skin Horse wasn’t there” (Williams, 2015, p.11).

O amor em todas as suas formas, tem uma grande preponderância nesta obra de Margery Williams, os laços de amizade que unem o cavalo e a Criança são inquebráveis, o amor que nutrem um pelo outro é tão forte que se transforma no seu alento e transcende todos os obstáculos. A vontade de nunca se separarem é tão grande que leva à transformação do cavalo, tornando-o numa espécie de Pégaso vivo, para juntos poderem conhecer o mundo.

Tal como no “The Velveteen Rabbit”, as personagens não têm nomes, as denominações de cada um dos intervenientes, parecem partir do seu elemento descritivo mais básico, profissão, fase de crescimento, natureza, etc. A única exceção no “The Skin Horse” é a menção feita ao facto de a enfermeira, quando o cavalo chega ao hospital, lhe dar o nome de Pégaso. Este elemento, aliado ao lamento do próprio cavalo de não ter asas para poder levar a Criança a conhecer o mundo, na nossa opinião, poderá estar

relacionado com a transformação final do brinquedo num cavalo branco, majestoso e com asas.

Pégaso é o famoso cavalo alado da mitologia grega, nascido do sangue de uma das Górgonas, Medusa, quando o herói Perseu a decapitou. Uma das histórias contadas sobre este majestoso cavalo é a de como este se tornou uma constelação, o semideus Belerofonte uma vez heroico, mas agora arrogante, convencido do seu valor decide ocupar o seu lugar entre os Deuses, assim tentou voar até ao Monte Olimpo no dorso do poderoso Pégaso (Greek Gods & Goddesses, 2017). A partir daqui existem várias versões do mito, numa Pégaso é cúmplice de Belerofonte, noutra Zeus ao perceber as intenções daquele voo envia um monstro para morder o Pégaso que, ao tentar escapar, desequilibra o seu cavaleiro e este cai em direção à terra. Numa terceira versão, o próprio Pégaso se revolta contra Belerofonte ao perceber as suas intenções e atira-o do seu dorso. O que todas as versões têm em comum é que Pégaso completa a sua viagem e é recompensado por Zeus que o coloca nos céus, transformado em constelação. Este voo de ascensão aos céus de Pégaso foi visto na antiguidade como uma alegoria da imortalidade da alma (Pegasus, 2021).

Allan Kellehear (1993) na sua análise do “The Velveteen Rabbit” sobre os temas da morte e renovação menciona que apesar de não haver referência à morte definitiva e derradeira do Coelho, existem alusões à sua morte metafórica. O seu estudo não se estende ao “The Skin Horse”, mas talvez seja possível estabelecer um paralelo entre as duas obras através de algumas asserções feitas por Kellehear. Em ambos os livros, existe uma transformação da personagem principal, o amor partilhado pelas crianças com os seus brinquedos opera uma transmutação que termina com o brinquedo a tornar-se algo diferente, no caso do coelho um animal de verdade e no caso do cavalo uma criatura alada remanescente do mitológico Pégaso, mas real no âmbito da história. Parece-nos possível dizer que também aqui existe uma representação metafórica da morte, quando o cavalo se renova, tendo sobrevivido ao ter sido deitado fora, deixa de ser um brinquedo e começa uma nova vida.

Apresentamos esta hipótese de estender a proposta de Kellehear sobre a morte metafórica ao “The Skin Horse” porque na leitura do mesmo, não nos foi possível deixar de entender o voo final das duas personagens como uma metáfora da morte do menino, mesmo que esta não seja a forma como ele é apresentado pela autora, para todos os efeitos o livro tem um final feliz.

Quando na noite da Véspera de Natal, o Cavalo aparece transformado à Criança para a levar nas aventuras prometidas, inicia um voo que a autora relata da seguinte maneira:

The Child held tight, and the Horse spread his wings and sprang upward, out through the window and into the wide free air. Up they went, till they could see the city stretched below them, glittering with tiny lights. Like countless little jewels they shone, and for every jewel that gleamed there lay a child asleep in bed, dreaming of Christmas. Higher still they flew, and now the sapphire sea was beneath them; until presently that too slipped away, and only the big stars hung close in the sky (Williams, 2015, p.13)

Assim, o voo das personagens acima descrito parece evocar o voo do Pégaso da mitologia grega em direção ao Olimpo, em ambas as circunstâncias as personagens se elevam aos céus e, talvez, esta passagem queira aludir à alegoria que em tempos foi atribuída ao voo do Pégaso, interpretado como uma representação simbólica da subida das almas ao céu e visto como prova da imortalidade das mesmas. As personagens não morrem, simplesmente desaparecem depois de alcançarem as estrelas, ao interpretarmos este aspeto do ponto de vista da morte metafísica vamos ao encontro da posição defendida por Kellehear.

Os cavalos são animais muito comuns na literatura e, nesta obra, ocupam, como já foi mencionado, um dos papéis principais. Os animais são por vezes usados para ilustrar variadas características humanas e os cavalos são invariavelmente associados a boas qualidades. Na literatura são retratados como heroicos, aparecem como criaturas encantadoras, afáveis, imponentes e nunca ignóbeis, simbolizam ideais, são criaturas belas, sábias e redentoras como o valente Bucéfalo, o cavalo de guerra de Alexandre o Grande, o corajoso Tornado, fiel companheiro do Zorro ou Joey do “War Horse” (Bankoff, 2011).

Fora da literatura a sua importância não é menor, os cavalos foram uma parte integrante e tiveram um papel fundamental na evolução da sociedade ocidental. Historicamente eram associados às classes mais altas e simbolizavam o aspeto dominante, viril e masculino dos nobres, assim como a sua riqueza e poder sendo que, em Espanha em particular, representavam dignidade e estatuto (Bankoff, 2011). Tradicionalmente estão associados à ideia da energia e da força e Eduardo Cirlot, na sua análise, apresenta

os cavalos como símbolos da terra, ctônicos representantes do movimento cíclico da vida e, neste sentido, aparecem também como animais fúnebres (citado em LaRubia-Prado, 2017). Por seu lado, Francisco LaRubia-Prado teoriza que a atribuição de qualidades aos cavalos revela os atributos que admiramos e desejaríamos possuir, neste sentido os corcéis são frequentemente associados à beleza, graciosidade, elegância, rapidez, atletismo, nobreza, adaptabilidade, entre outros atributos (2017).

No século XIX, os Românticos fascinados por cavalos, começaram a redefinir a sua percepção concebendo-os como a representação da frágil ligação entre o selvagem e o civilizado. Em 1877, a publicação do romance para crianças “O Cavalo Preto” de Anne Sewell, teve um profundo impacto nos jovens leitores, mas também na audiência adulta. Os abusos e maus-tratos a que o cavalo é sujeito no livro eram um *fac-simile* da realidade, o que causou grande consternação na sociedade da época e conduziu a alterações na forma como os cavalos eram tradicionalmente vistos e tratados. A partir daqui ficou para trás a ideia do cavalo simbolizador da nobreza ou do selvagem sublime, sendo substituída pelo cavalo representante de valores como a lealdade, compreensão, força, coragem e companheirismo. Este livro foi o início de uma visão altamente idealizada da relação entre os animais e as crianças (Chevalier, 2017).

Nos Estados Unidos na América, durante o século XIX, o cavalo adquiriu um papel essencial na conquista do faroeste, era apresentado como o companheiro fiel e subalterno dos *cowboys* e foi celebrado na cultura popular e na literatura infantil. Durante o século XX, o gradual posicionamento das crianças no centro das preocupações sociais, influenciou a redefinição do simbolismo deste animal, o modelo do cavalo visto como um subalterno ou como uma extensão do humano foi substituído pela ideia do cavalo como cúmplice e como uma projeção do outro idealizado (Chevalier, 2017).

No Cristianismo o simbolismo dos cavalos varia de acordo com a sua cor, na Bíblia o cavalo branco aparece como um sinal de morte, tal como o preto, mas neste sentido encarna o seu lado negativo e destrutivo representando ao mesmo tempo o mal (Clifford, 2021). No Livro do Apocalipse, Jesus surge cavalgando um cavalo branco para julgar os vivos e os mortos, associando assim o cavalo branco à ideia de pureza, santidade e ressurreição que talvez possamos relacionar com o final do livro, não partindo de uma abordagem religiosa, mas simbólica.

CAPÍTULO III – DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

Este capítulo será dedicado ao processo de desenvolvimento do projeto e à metodologia utilizada na abordagem às traduções. Assim sendo, a metodologia implementada nos projetos de tradução em apreço neste trabalho foi suportada em dois elementos: ferramentas de tradução assistida por computador e um modelo de análise de tradução.

Neste sentido, iremos discorrer, de seguida, sobre as ferramentas de tradução assistida por computador e sobre o seu papel no processo tradutório, assim como as suas vantagens e desvantagens no âmbito da tradução literária. Faremos igualmente uma incursão sobre o modelo de análise tradutória que suportou a reflexão sobre as traduções desenvolvidas. A saber, o modelo de análise descritiva desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp.

Por fim, faremos uma análise dos projetos de tradução.

6 Metodologia do Projeto de Tradução

6.1 Ferramentas de apoio à tradução

A tradução das obras “The Velveteen Rabbit” e “The Skin Horse” foi realizada com o auxílio do programa de tradução assistida por computador Trados. Assim sendo, de seguida, faremos uma breve abordagem sobre a Tradução Assistida por Computador (TAC), assim como uma reflexão do seu contributo e utilidade no âmbito da tradução literária.

O atual desenvolvimento tecnológico e o crescente ritmo de trabalho exigido aos profissionais da tradução pelo mercado, são alguns dos fatores responsáveis pela crescente necessidade de rapidez na execução de tarefas e na produção de resultados. Estas circunstâncias criaram o ambiente perfeito para o aparecimento e proliferação de ferramentas tecnológicas ao serviço da tradução e, mais tarde, o advento de uma modalidade de tradução denominada por Tradução Assistida por Computador, na qual o tradutor realiza o seu trabalho recorrendo a ferramentas tecnológicas com o objetivo de otimizar e rentabilizar o mesmo.

A Tradução Assistida por Computador (TAC) poderá ser encarada como aquela que inclui qualquer tipo de recurso computadorizado no auxílio da tradução abrangendo ferramentas de processamento de texto, motores de busca, glossários, aplicações que trabalham com memórias de tradução (ex: Trados), entre outros. Há já algum tempo que este tipo de ferramentas se revela imprescindível para o tradutor se este quiser competir no mercado, otimizar o seu trabalho e trabalhar com empresas, agências de tradução ou prestadores de serviços linguísticos.

Ferramentas como o Trados oferecem variadíssimas vantagens ao tradutor em múltiplos aspetos, facilitam o trabalho de investigação, fundamentação e recolha de dados, assim como possibilitam a rentabilização de trabalhos de tradução anteriores. Permitem também um maior controlo de qualidade do produto final ao garantir um maior grau de coerência no que diz respeito à terminologia utilizada.

Outro aspeto que caracteriza as ferramentas de tradução assistida por computador é a possibilidade de criar e utilizar memórias de tradução e bases de dados terminológicas. As memórias de tradução são ferramentas que permitem ao tradutor guardar textos anteriormente traduzidos, consultá-los e reutilizá-los com facilidade sempre que for necessário para futuras traduções (Youdale, 2020). A ideia é o tradutor nunca ter de traduzir duas vezes a mesma frase, isto é possível pois a ferramenta guarda segmentos de texto numa língua e a respetiva tradução como *bitext* (alinhamento de frases em línguas diferentes) (Apidianaki et al., 2016). À medida que o tradutor trabalha, mais informação é armazenada nas memórias de tradução e, através de *pattern-matching*, a ferramenta compara cada novo segmento com os existentes e identifica segmentos semelhantes, apresentando-os ao tradutor como possíveis correspondências e ficando ao seu critério aceitar ou rejeitar a sugestão (Bowker, Fisher, 2010).

As memórias de tradução são constituídas por textos que foram divididos em segmentos mais curtos, na língua de partida e na língua de chegada e que se designam por unidades de tradução integrando as memórias de tradução. O processo de segmentação divide o texto através do processamento de linguagem natural tendo em conta aspetos como palavras, pontuação entre outros elementos “...text segmentation is based on (monolingual) lists of most frequent compound expressions (collocations, compound nouns, phrasal verbs, idioms, etc)” (Tufis, 2009, p.5). As vantagens que as memórias de tradução oferecem ao tradutor são inúmeras, no entanto estas afetam a forma como o tradutor interage com o texto (segmentação) e como este trabalha no que diz respeito aos

processos e ao ritmo de trabalho. Assim, os benefícios retirados da utilização das memórias, variam de acordo com o tipo de texto “not every text is suited to this way of doing things. In many cases, the TMs retrieve very little reusable text and in some cases nothing at all” (LeBlanc, 2013 p.5).

As memórias de tradução são enriquecidas à medida que mais traduções vão sendo feitas e mais unidades de tradução vão sendo adicionadas. Assim, a utilização de ferramentas suportadas em memórias de tradução, acaba por diminuir o tempo gasto na tradução, uma vez que através de funcionalidades como “*exact matches*”, “*full matches*” e “*fuzzy matches*” as memórias de tradução sugerem traduções já existentes que conduzem a significativos aumentos da produtividade do tradutor.

Como refere Cecilia Wadensjö, apoiando-se em Bowker:

An exact match means that the ST segment currently being translated is identical, including formatting style, to a segment stored in the memory. A full match means that the ST segment matches one stored in the memory with differences only in ‘variable’ elements such as numbers, dates, time, etc. A fuzzy match is one where the ST segment is similar to a segment in the memory, which can be reused with some editing. The fuzzy matching mechanism uses character-based similarity metrics where resemblance of all characters in a segment, including punctuation, is checked (Wadensjö, 2009, p.48).

No caso das ferramentas de tradução assistida por computador podemos também encontrar ferramentas que trabalham com bases de dados terminológicas, que são responsáveis, em larga medida, pela utilização uniformizada de termos ao longo da tradução “These databases typically include: terms; their monolingual synonyms; corresponding translations in multiple languages; user-defined information about the term such as its origin, usage control notes, and definitions; and other administrative information” (Multicorpora R & D Inc., 2002 p.7).

As bases de dados terminológicas, como a citação acima refere, são bases de dados em que termos específicos de uma determinada área de conhecimento e a sua devida tradução são armazenados e organizados. Estas bases de dados são editáveis e passíveis de atualizações, podendo incluir traduções em várias línguas e outro tipo de informação como equivalentes, definições dos termos, contexto, fontes, imagens, entre outros aspetos. As memórias de tradução e as bases de dados terminológicas poupam tempo

tanto do ponto de vista da digitação, porque o tradutor não tem de escrever a palavra toda, como do ponto de vista dos erros ortográficos, visto que diminui a probabilidade de se cometer e, portanto, evita a necessidade de os corrigir (Bowker, Fisher, 2010).

Uma funcionalidade que o Trados oferece é a de o corretor automático (*Spell check*). Este aspeto é muito útil dado que identifica erros ortográficos e de concordância no texto de chegada facilitando, desta forma o trabalho tradutório:

SDL Trados Studio includes verification tools that check translated text for errors and inconsistencies. Verification is automatically performed when you confirm the segment translation and errors are displayed. (SDL Translating and Reviewing Documents: SDL Trados Studio, 2019, p.34)

Para além disso, o Trados põe à disposição dos seus utilizadores o *Autosuggest*, uma funcionalidade que opera em sistema de escrita preditiva e, tal como as memórias de tradução e as bases de dados terminológicas, possibilita um uso mais eficiente do tempo e a aceleração da tradução manual:

AutoSuggest monitors what you are typing. After you have typed the first few characters of a word, AutoSuggest presents you with a list of suggested words and phrases from the translation memory in the target language that start with the same characters (SDL Translating and Reviewing Documents: SDL Trados Studio, 2019, p.16)

Todas estas funcionalidades e muitas outras auxiliam o tradutor em todo o processo tradutório, ajudam a rentabilizar e gerir o seu tempo, dado que vão fornecendo indicativos de tudo o que já está traduzido e do que ainda falta traduzir.

As ferramentas de tradução assistida por computador também facilitam a gestão de projetos e ajudam a organizá-los de forma eficaz, permitindo, por exemplo, a rápida contagem de palavras do documento, assim como as repetições existentes, o que é fundamental para realizar um orçamento de um trabalho de tradução. Além disso, também permitem, na sua generalidade, respeitar as formatações presentes no documento, para que possa ser entregue ao cliente no mesmo formato em que este o enviou.

É importante deixar claro que quando falamos de tradução assistida por computador, não pretendemos incluir tradução automática, visto que são dois processos tradutórios distintos e as ferramentas de tradução assistida por computador não substituem o tradutor,

apenas proporcionam condições que potencializam um processo mais célere, eficiente e preciso (Karpińska, 2017).

A tradução automática, por sua vez, é realizada sem intervenção humana no processo de tradução. Até há pouco tempo este tipo de intervenção resultaria num texto cru, traduzido palavra a palavra, sem ter em conta a conexão entre vocábulos ou estruturas sintáticas, conhecida por “tradução informativa” ou “tradução para a apreensão de sentido”, sendo sempre indispensável um trabalho de pós-edição, isto é, a intervenção de um tradutor/revisor é fundamental (Ping, 2009). Atualmente, os avanços tecnológicos na área da Inteligência Artificial contribuíram para mudar a realidade da tradução automática com o aparecimento da tradução automática neuronal, que se sustenta em programas que utilizam “neurónios artificiais (TI e electrónicos) ligados em rede com sistemas tecnológicos altamente evoluídos” (O que é imprescindível saber sobre a área da tradução neuronal, 2020). Este progresso é, em larga medida, responsável pela mudança de paradigma. Desta forma, num curto espaço de tempo, estes programas, baseando-se na micro e macroestrutura do texto, são capazes de interpretar discurso, narrativas, ideias e intenções, relacioná-las e, com bastante precisão, decifrar contextos, lexemas e outros elementos como a terminologia, apresentando textos com um elevado grau de fiabilidade, “O resultado final é fluido, preciso e autêntico, em suma, consistente, mesmo que o âmbito do texto a traduzir seja muito alargado.” (O que é imprescindível saber sobre a área da tradução neuronal, 2020). Não obstante, tal como anteriormente o texto necessita sempre de intervenção humana para garantir a qualidade do produto final.

No entanto, é importante referir que a tradução automática também pode ser associada a uma ferramenta de tradução assistida. A título de exemplo, o Google Tradutor tem uma API que pode ser associada ao Trados mediante um custo adicional que é calculado por palavra.

Em suma, a principal diferença entre a tradução assistida por computador e a tradução automática é a intervenção do tradutor. Os computadores, através do uso de algoritmos, são capazes de traduzir vocábulos e segmentos de texto, no entanto, e apesar dos significativos avanços registados, ainda não são capazes de compreender o contexto situacional do texto, as nuances da linguagem e casos de polissemia ou ambiguidade das palavras, para enumerar alguns dos problemas inerentes à tradução automática.

Assim, não subsistem dúvidas de que as ferramentas de tradução assistida são uma mais-valia para um tradutor, dado que possibilitam a redução das horas de trabalho, o aumento da produtividade e da qualidade do trabalho produzido. Estes elementos levaram à sua utilização generalizada pela maioria dos tradutores *freelancers* ou a trabalhar para terceiros. Não obstante, é preciso ponderar quais os requisitos do trabalho e avaliar os custos e benefícios da utilização destas ferramentas face às necessidades do momento. As memórias de tradução e bases de dados terminológicas dependem da sua capacidade de encontrar correspondências entre as unidades de texto armazenadas e as novas o que, como já estabelecido, é extremamente vantajoso para o tradutor. Neste sentido, estas ferramentas têm melhor desempenho quando os textos em causa são mais repetitivos ou semelhantes ao trabalho anterior, por exemplo textos técnicos ou atualizações de textos previamente traduzidos. Textos cuja previsibilidade é reduzida, tal como é o caso dos textos literários, diminui a sua utilidade (Lagoudaki, 2006 citado em Bowker, Fisher, 2010).

Outra questão relativamente à utilização de ferramentas de tradução assistida é a segmentação que estas fazem do texto fonte. A segmentação é feita existindo ou não memória de tradução e o processo divide o texto através do processamento de linguagem natural considerando aspetos como palavras, pontuação entre outros elementos “...text segmentation is based on (monolingual) lists of most frequent compound expressions (collocations, compound nouns, phrasal verbs, idioms, etc” (Tufis, 2009, p.5). Este parcelamento do texto, apesar de ser vantajoso, pode apresentar alguns problemas, visto que a visão segmento a segmento pode implicar, por vezes, a perda da noção de texto e do contexto da frase no todo e isso poderá refletir-se na tradução resultando num texto com um nível de legibilidade baixo (Bowker, Fisher, 2010).

Algumas das conclusões de Matthiew LeBlanc, no seu estudo realizado em 2013 e intitulado “Translators on translation memory (TM). Results of an ethnographic study in three translation services and agencies”, parecem reforçar este ponto, indicando que a segmentação do texto obriga os tradutores a usar uma abordagem de tradução palavra a palavra, trabalhando com as unidades de tradução descontextualizadas, em vez de trabalharem com o texto no seu todo. No seu estudo, LeBlanc propôs-se, entre outras coisas, a entrevistar tradutores e recolher as suas opiniões sobre memórias de tradução. Estes revelam que a segmentação ao dividir, juntar e reorganizar frases complica o processo tradutório e possivelmente torna-o mais demorado. Alguns tradutores

consideram esta abordagem problemática e afirmam que o processo mental é alterado transformando a tradução num mero sistema de substituição de frases. Defendem assim, que a segmentação não permite aos tradutores ter uma visão completa do texto fonte e que isto afeta a qualidade do produto final no que diz respeito a “*syntagmatic cohesion and idiomaticity*”.

Rob Voigt e Dan Jurafsky (2012) conduziram um estudo avaliando como a coesão referencial se manifesta em textos literários e não literários e como isto afeta a tradução, tendo concluído que o texto literário “uses more dense reference chains as a way of creating a higher level of cohesion” (p.3). Com efeito, o estilo literário tem em conta não só o que é dito, mas como as coisas são ditas, nas palavras do crítico literário Terry Eagleton “is the kind of writing in which content is inseparable from the language in which it is represented” (2014, p.3 citado em Youdale, 2020). Assim, o tradutor literário, ao ponderar as suas escolhas tradutórias, tem de considerar o estilo e o conteúdo do texto se pretender recriar não só o significado, mas também repetir no público-alvo o efeito que o original teve nos seus leitores. Roy Youdale (2020) teoriza que para o fazer, o tradutor deve procurar padrões linguísticos no original e tentar recriá-los na língua de chegada, um processo que o autor intitulou de “*creative reverse engineering*”. Estes padrões linguísticos podem ser decisões conscientes ou inconscientes do autor, alguns são muito fáceis de reconhecer como o uso de calão ou uso excessivo de vocabulário mais elaborado, todavia existem outros aspetos do estilo literário do autor que desempenham uma importante função na experiência da leitura sendo exemplos disso o tamanho das frases, pontuação, repetições, entre muitos outros elementos cuja importância não pode ser ignorada aquando da tradução.

É de salientar que existem ferramentas de inteligência artificial que permitem reconhecer estes padrões, softwares como *Sketch Engine* são capazes de analisar o texto e encontrar repetições e avaliar o tamanho das frases, a frequência de uso de palavras, entre outras funcionalidades. Apesar de não ser o foco deste trabalho, parece-nos interessante indicar que além do *software* acima mencionado, já foi tentada a tradução de textos literários através de tradução automática e não nos referimos ao muito conhecido e sempre presente Google Tradutor. Já existem traduções elaboradas através da previamente mencionada Tradução Automática Neuronal e, como referido, os resultados são bastantes satisfatórios. No entanto, no âmbito da tradução literária a situação diverge, dado que, apesar do produto final ser um texto legível, a inteligência artificial ainda não

é capaz de entender as complexidades das línguas humanas, de decifrar e compreender elementos como as expressões idiomáticas, as nuances e significados subtis que conferem às palavras a sua beleza sublime (Cullen, 2020).

Esta questão das nuances da língua, significados ocultos, ambiguidade, alegorias, frases feitas, expressões idiomáticas e outros elementos é muito importante na escrita de textos literários, porém estes elementos raramente produzem um texto repetitivo e como Youdale constata as ferramentas de tradução assistida oferecem mais vantagens neste tipo de textos “It has been shown that CAT tools work best on texts which are repetitive, linguistically regular and are written in fairly short sentences” (2020).

A maioria dos tradutores literários não recorre a ferramentas de tradução assistida, defendem que estas não funcionam no âmbito da tradução literária e que a segmentação do texto em frases isoladas, por vezes, dificulta o entendimento do contexto, algo vital nas narrativas deste género. Assim, o consenso geral é que textos literários não devem ser traduzidos utilizando ferramentas de tradução assistida “It results from the nature of literary translation, characterised by linguistic richness, metaphoricity, and strong cultural and social colouring. It is due to these traits that literary texts should not be translated with the use of CAT programs.” (Karpínska, 2017, p.140).

Youdale (2020) considera que, mesmo sendo verdade que no âmbito da tradução literária as memórias de tradução oferecem correspondências tradutórias diminutas, também é verdade que as ferramentas de tradução assistida oferecem outras vantagens, tais como:

- permitir uma melhor “navegação” na tradução, isto é, saber sempre em que ponto da tradução ficou depois de uma pausa;
- garantir que não ficam porções do texto por traduzir;
- encontrar facilmente a tradução de termos na memória;
- exportar documentos em vários formatos e manter a formatação do texto original,
- fazer a contagem rápida do número de palavras, assim como das repetições.

Desta forma, corroboramos da opinião de Youdale que considera que as ferramentas de tradução assistida por computador, como o Trados, reúnem num só programa um conjunto de recursos úteis e quase indispensáveis para o trabalho tradutório. As memórias de tradução são disso exemplo e oferecem, sem qualquer dúvida, muitos benefícios na

tradução de textos mais técnicos, todavia, como já mencionado, o texto literário raramente se enquadra nestas categorias.

Abordaremos agora a experiência de tradução de textos literários, fruto da elaboração deste projeto, discorrendo sobre os pontos mais vantajosos, assim como qualquer desvantagem sentida decorrente da utilização das ferramentas de tradução assistida.

Durante o trabalho de tradução das duas obras em análise neste trabalho, foi criada uma única memória de tradução que foi usada na tradução de ambos os livros, de forma a maximizar o custo-benefício do trabalho realizado e minimizar a duração do mesmo. Não foi criada ou utilizada qualquer base de dados terminológica pelo que não se justifica discorrer sobre as suas vantagens ou desvantagens neste âmbito. O que ficou patente na elaboração deste trabalho é o que os estudiosos da matéria já concluíram, ou seja, que no âmbito da tradução literária as memórias de tradução não oferecem grandes benefícios, tendo as sugestões ficado limitadas aos nomes das personagens principais e uma outra palavra que se foi repetindo ao longo dos dois textos.

No que respeita à segmentação, é verdade que em certos momentos da narrativa, o contexto das frases se perdeu obrigando à revisão da tradução, mas, talvez devido à brevidade de ambos os textos, não teve um impacto negativo no produto final e, tal como Youdale indica, facilitou o trabalho de tradução do ponto de vista do controlo, isto é, foi mais fácil monitorizar o progresso e garantir que não ficavam segmentos por traduzir. O Trados também possui outras funcionalidades que permitem estar a par do progresso, como a disponibilização da percentagem de texto traduzido durante a tradução. No entanto, na nossa opinião, é mais fácil verificar esta informação na forma visual de segmentos em branco.

A ferramenta de análise que permite a contagem de vocábulos foi também bastante proveitosa visto que, ao fazer a análise dos textos, foi possível saber o número de palavras e assim planear o trabalho de tradução, o número de horas de trabalho por dia, assim como o número de dias necessários para as concluir de acordo com as datas estabelecidas para a tradução. Os dois documentos estavam em formato PDF e apesar de não terem ilustrações, a não ser a imagem da capa, a sua formatação foi respeitada graças à ferramenta de tradução assistida, poupando assim tempo e trabalho.

Em suma, as ferramentas de tradução assistida, principalmente as memórias de tradução, não são muito eficazes ou de grande serventia na tradução literária, no entanto

não deixam de ser um bom recurso à disposição do tradutor. O atual e crescente desenvolvimento tecnológico significa que as ferramentas de tradução assistida são uma realidade inescapável e é provável que no futuro o trabalho de tradução seja ainda mais dependente dos recursos tecnológicos do que é hoje. Elas permitem trabalhar em qualquer lugar e em qualquer parte do mundo, possibilitando uma maior flexibilidade no que diz respeito às horas e ao local de trabalho. Além de permitirem reduzir as horas de trabalho, ajudam a minorar o esforço inerente a alguns aspectos de preparação da tradução como, por exemplo, no tempo e na necessidade de fazer pesquisa (memórias de tradução e bases de dados já preenchidas) e maximizar o custo-benefício de um trabalho.

De seguida, caracterizaremos o modelo de análise tradutória selecionado no âmbito deste projeto.

6.2 Modelo de Análise tradutória

O modelo de análise tradutória selecionado para a análise das traduções realizadas do “The Velveteen Rabbit” e do “The Skin Horse” foi o modelo descritivo de José Lambert e Hendrik Van Gorp. Antes da análise das duas obras procederemos à apresentação do modelo como postulado pelos seus autores.

Nos anos 70 e 80 alguns estudiosos da literatura comparativa defenderam que os estudos de tradução deveriam focar-se em dados empíricos e explicações, não em expectativas normativas, críticas e avaliações, contrariando assim a tendência da época de uma abordagem prescritiva e linguística, abrindo caminho para o paradigma descritivo da tradução cujo enfoque da análise seria mais prática. O modelo descritivo é marcado pela publicação do ensaio “The Name and Nature of Translation Studies” (1972) da autoria de James Holmes considerado atualmente como o ponto de partida da moderna disciplina dos estudos de tradução. Nele o autor relegou para segundo plano abordagens críticas e de estudos aplicados defendendo que os estudos teóricos e empíricos seriam mais aptos para dar a conhecer a natureza da tradução. A publicação de livros como “The Manipulation of Literature” (1985) da autoria de Theo Hermans, a coletânea de André Lefevere “Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame” (1992) e, por último, “Descriptive Translation Studies and Beyond” (1995) de Gideon Toury onde o autor desenvolveu o modelo que tinha previamente apresentado em 1980, foram basilares

para o modelo de análise descritiva da tradução, para estabelecer a metodologia e a viabilidade desta abordagem (Hermans, 2014).

José Lambert e Hendrik Van Gorp no artigo “On describing translations” (1985), partindo de uma abordagem comunicativa da tradução, propuseram o seu modelo de análise comparativa descritiva entre os textos fonte e alvo e os respectivos sistemas literários. Desenvolvendo o modelo que Lambert tinha concebido com Lefevere em 1978 e, baseando-se na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, os autores estabeleceram os parâmetros básicos dos fenómenos tradutórios e apresentaram o seguinte esquema (Lambert, Van Gorp, 2014):

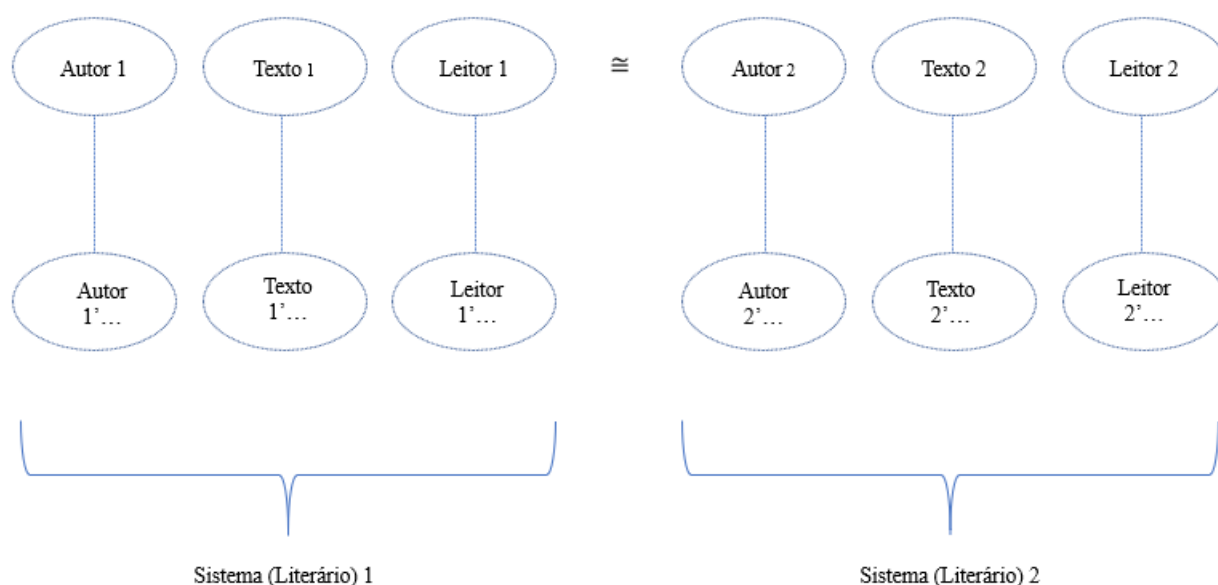


Figura 1: Esquema de Lambert e Van Gorp

Este modelo representa dois sistemas literários, o de partida (Sistema Literário 1) e o de chegada (Sistema Literário 2) e estabelece em cada um deles três entidades e como estas se relacionam entre si dentro e fora do seu próprio sistema literário.

Dentro do Sistema Literário 1 (partida), os autores identificam o Autor 1 como sendo o autor do texto de partida, o Texto 1 como sendo o texto de partida e o Leitor 1 como sendo o respetivo público-alvo. O Autor 1' são outros autores que se enquadram no sistema literário de partida entre os quais o autor deve ser enquadrado, por sua vez o Texto 1' e o Leitor 1' representam outros textos e diferentes leitores do sistema do texto de partida, que se relacionam entre si. No Sistema Literário 2 (chegada), o Autor 2 é o

tradutor, o Texto 2 representa o texto traduzido ou o texto de chegada e o Leitor 2 representa o público-alvo da tradução. O Autor 2' representa outros tradutores com os quais o Autor 2, o tradutor, deve ser comparado, desta forma o Texto 2' deve ser comparado com outras traduções e textos do sistema literário de chegada e o Leitor 2' deverá ser analisado do ponto de vista de outros leitores dentro do sistema de chegada (Lambert, Van Gorp, 2014).

Os círculos em tracejado significam que todos os elementos são complexos e dinâmicos e o símbolo \cong indica que a ligação entre a comunicação fonte e de chegada é imprevisível, representa uma relação aberta entre os dois sistemas cuja natureza dependerá das prioridades do tradutor que devem ser perspectivadas do ponto de vista da função das normas dominantes do sistema de chegada. É de salientar que os sistemas supramencionados são abertos, não se cingem apenas ao sistema literário de partida ou de chegada, o sistema de partida estabelece relações com outros sistemas que o rodeiam, sendo assim indissociável de outros sistemas como o social, religioso, cultural, entre outros, e o mesmo é válido para o sistema de chegada (Lambert, Van Gorp, 2014).

Os autores postulam que cada tradução é resultado de relações específicas entre os vários parâmetros, assim, quem realiza a análise deverá determinar quais as prioridades e identificar entre estas as conexões mais importantes. Não obstante, afirmam que um dos aspetos a analisar deverá ser a abordagem da tradução, por outras palavras, se esta está orientada para a o texto de partida (*acceptability*) ou para o de chegada (*adequacy*). Nesse sentido, destacam que mesmo entre traduções classificadas de acordo com os critérios de *acceptability* ou de *adequacy* podem ser observados diferentes características no que diz respeito às conexões entre parâmetros, ou seja, segundo os autores nenhuma tradução será inteiramente *acceptable* ou inteiramente *adequate*. Com efeito, em termos de equivalência, é necessário identificar os tipos de equivalência observáveis entre os dois sistemas comunicativos ou entre certos parâmetros dentro deles, independentemente da abordagem. Assim, este aspeto deverá ser perspectivado nos termos de normas dominantes, dado que uma tradução pode ser orientada para o sistema de chegada e, no entanto, retirar referências socioculturais do sistema de partida, “Since translation is essentially the result of selection strategies from and within communication systems, our main task will be to study” (Lambert, Van Gorp, 2014, p.46). Desta forma, o objetivo seria estudar as normas e modelos dominantes que determinam as ditas estratégias. No que diz respeito à equivalência dos aspetos linguísticos, os autores sugerem que o

tradicional confronto entre texto fonte e tradução, apesar de importante, apresenta-se redutor e ignora a intrincada natureza da equivalência. A tradução nunca é resultado de um único modelo e sofrerá, sem qualquer dúvida, interferências por parte dos sistemas de chegada (Lambert, Van Gorp, 2014).

O modelo apresentado pode avaliar se uma tradução é de facto uma tradução ou se será mais fidedigno classificá-la como adaptação ou imitação, analisar o vocabulário, estilo e outras convenções dentro do texto de origem e de chegada, entre outros aspetos. Segundo os autores, a principal vantagem da sua abordagem é a de contornar questões como o tradicional debate da fidelidade da tradução ou da qualidade da mesma, um aspeto que nos pareceu muito interessante quando foi selecionado o modelo de análise para a tradução. O esquema revela quais as relações que podem contribuir para a produção e formação de traduções enquadrando-as no seu contexto histórico. Assim sendo, a comparação entre os textos de chegada e de partida deverá sempre ser realizada, visto que as estratégias tradutórias empregues oferecem dados relevantes no que diz respeito à relação entre os dois sistemas literários e oferecem informações significativas sobre a posição do tradutor dentro do seu sistema.

Para analisar uma tradução de acordo com o sistema sintético descritivo, é necessário primeiro recolher informações sobre ambos os textos, como o autor, tradutor e leitores, para construir um esquema de acordo com quatro categorias. Os dados preliminares apresentam-se como a primeira categoria e dela consistem o título, a capa, saber se o nome do autor é apresentado, se o nome do tradutor é mencionado, se é indicado o género da narrativa, se a tradução é apresentada como tradução e se é parcial ou completa, se o tradutor acrescentou elementos paratextuais ou se o autor o fez (prefácio, notas de rodapé, etc.). Desta análise deverá ser possível fazer inferências e teorizar relativamente à macroestrutura e microestrutura (Lambert, Van Gorp, 2014).

Assim, Lambert e Van Gorp (2014) consideram que se deve avaliar a tradução a um nível macro e micro. No nível macro dever-se-á observar a divisão do texto (capítulos, atos, cenas, etc.), os nomes dos capítulos e como são apresentados, se existe diálogo, descrição, qual a relação entre diálogos e monólogos, entre outros. Deverá também avaliar-se a estrutura interna da narrativa e perceber se é contínua, episódica e se acaba de forma ambígua, deverá avaliar-se a intriga, o prólogo, a exposição, o clímax, a conclusão e epílogo da mesma. A nível da microestrutura deverão ser identificadas as alterações a nível semântico, estilístico, lexical e da sintaxe, assim como o discurso direto

ou indireto e o nível de língua. Por fim, o contexto sistémico também deverá ser avaliado, sendo analisado o confronto entre os níveis macro e micro e entre texto e teoria, assim como as relações com outras traduções (intertextuais) e relações intersistémicas.

Gostaríamos de mencionar que os próprios autores salientam que é impossível realizar uma análise exaustiva de todas as questões textuais, devendo ser escolhidos alguns fragmentos para análise que deverão depois figurar como a representação de toda a tradução. Desta forma, começaremos agora a nossa análise dos excertos selecionados das obras traduzidas, destacando os elementos de maior relevo e interesse tradutório.

7 Projetos de Tradução

Este tópico será dedicado à análise das traduções realizadas no âmbito deste projeto, tal foi suportado pelo modelo de análise descritiva desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp, em 1985, no seu artigo “On describing translations” que foi explanado no ponto anterior.

As razões que levaram à seleção do “The Velveteen Rabbit” e do “The Skin Horse” são várias. No sentido pessoal, resultam do interesse da tradutora na área da tradução infantil e de investigar a temática. A primeira obra a ser selecionada foi o “The Velveteen Rabbit”, dado que, durante a pesquisa, este título figurou de forma reiterada em várias listas sobre clássicos literários de língua inglesa para crianças. Além disso, uma posterior investigação revelou que esta obra é de domínio público e que não existe, pelo menos que conseguíssemos encontrar, uma tradução para português de Portugal, sendo a única versão encontrada uma tradução para a variante de português do Brasil, realizada também ela, no âmbito de um trabalho académico. Ao rever a obra demo-nos conta da pequena dimensão do livro e por isso procedemos à escolha de um segundo livro para traduzir, o “The Skin Horse”. Além de fazer parte do acervo literário de Margery Williams, a mesma autora do anterior, e apesar de não ser apresentado como tal, quase que figura como uma sequela do “The Velveteen Rabbit” dado que o *skin horse* é uma personagem nos dois livros e nele conhecemos o seu destino. Desta forma, poderemos conhecer uma parte da obra de uma autora muito acarinhada no âmbito da literatura infantil e aventurar-nos por um caminho ainda não trilhado, pelos menos por tradutores portugueses, uma vez que o “The Skin Horse”, tanto quanto foi possível apurar, também não foi traduzido e desta vez para nenhuma variante de português.

7.1 Tradução Comentada do “The Velveteen Rabbit” - Aspectos linguísticos e culturais

Neste subcapítulo, terá lugar a análise da tradução do livro “The Velveteen Rabbit” elaborada de acordo com o modelo de análise descritiva de Lambert e Van Gorp já abordado. Para tal, serão apresentados os excertos selecionados, tanto do original como da tradução, assim como as observações e reflexões que os acompanham.

Iniciaremos esta análise por reunir os dados preliminares relativamente aos dois textos, mas antes de o fazer gostaríamos de ressaltar que a tradução foi feita tendo em mente crianças a partir dos quatro anos, dado que é a idade mínima, em média, recomendada para este livro, mesmo que seja necessária a intervenção dos adultos no que diz respeito à leitura.

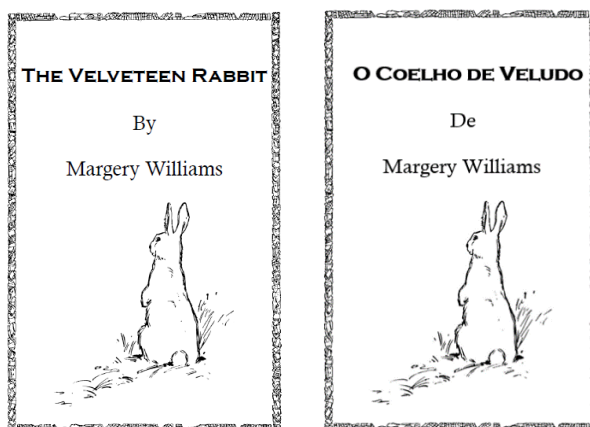


Figura 2: Frontispício do “The Velveteen Rabbit” e da sua tradução

O frontispício do livro, ilustrado pela imagem acima, é, previsivelmente, igual nos dois documentos, sendo a única diferença a língua. Ambos indicam o nome da autora e o título do livro, a tradução mantém a mesma fonte e formatação do original. O título aparece destacado a negrito e com letras maiúsculas, ao contrário do nome da autora, e ocupa a parte superior da página, ressaltando da mesma. Um aspeto a mencionar sobre o título é que, em outras edições desta obra, é por vezes incluído um subtítulo “Or How Toys Become Real”, a pesquisa realizada não provou ser muito esclarecedora, pois não parece haver um critério discernível sobre a sua utilização. “Or How Toys Become Real”, segundo as informações recolhidas, parece ser o subtítulo do primeiro capítulo do livro e, talvez seja essa a razão, de ser ter tornado quase indissociável do nome da obra.

A primeira imagem abaixo apresentada, é uma cópia do frontispício de uma edição original do livro de 1922, e, como podemos observar, não existe subtítulo, mas este aparece por baixo do nome do primeiro capítulo, como podemos observar na segunda imagem apresentada, também ela retirada de uma edição de 1922. Ambas as imagens foram retiradas do *website* Abebooks.com.

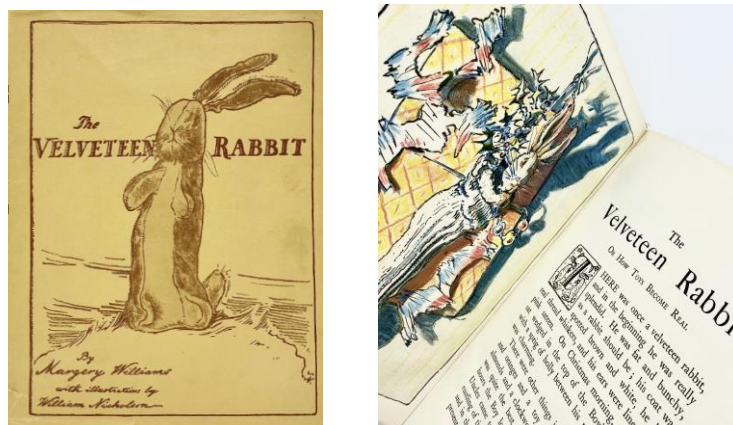


Figura 3: Frontispício da edição de 1922 do "The Velveteen Rabbit" e página do primeiro capítulo

O livro original era acompanhado por várias ilustrações e, nesta edição, podemos reparar que o nome da autora e do ilustrador William Nicholson figuram no frontispício. A edição que serviu de base à nossa tradução foi encontrada *online*, gratuitamente, devido ao facto de o livro não estar sujeito a direitos de autor. Desta forma, o documento encontrado não inclui qualquer tipo de ilustração com exceção da imagem da capa, uma *stock image*, retirada do *website* do *The Florida Center for Instructional Technology*, uma instituição que disponibiliza imagens, fotografias e outro conteúdo digital *online* gratuitamente e que não está sujeito a direitos de autor. A ilustração desta é singela, apresentando apenas um coelho, aparentemente rodeado por vegetação, e não existe cor ao contrário do que seria de esperar de um livro para crianças em que as cores são frequentemente usadas para tornar a história mais atrativa e o próprio livro mais interessante. O livro não especifica qual o género da narrativa, no entanto, e apesar de a capa ser a preto e branco, é a nossa opinião que o traço do desenho, a cercadura à volta das margens e o próprio título evocam o elemento infantil não deixando dúvidas sobre o género literário a que este pertence.

No que diz respeito ao nome do tradutor, dado que a tradução foi elaborada no âmbito do projeto de trabalho final de Mestrado, o nome da tradutora não aparece no

documento nem este demonstra que é uma tradução. Não obstante, apresenta-se como uma tradução completa do original.

O documento fonte não apresenta epigrafe, dedicatória, índice, prefácio, posfácio, glossário, bibliografia, notas de rodapé ou ilustrações, o elemento paratextual por excelência e também o mais antigo. Outros elementos paratextuais incluem a capa, contracapa, lombada, o título, entre outros, no entanto, dado que o documento está em formato digital, não existe lombada, a contracapa está também ausente não havendo informação sobre a data da publicação desta edição em particular nem quem será o editor e Editora responsáveis pela sua publicação e pelas escolhas relativas ao título, à capa e à sua simplicidade assim como à ausência de ilustrações. A capa e o título foram já analisados e, assim, não nos debruçaremos mais sobre o assunto a não ser no que diz respeito à tradução do mesmo.

Tabela 1: Título e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
The Velveteen Rabbit	O Coelho de Veludo

O título do livro “The Velveteen Rabbit” refere-se à personagem principal da história, o brinquedo que é oferecido ao menino no Natal. A tradução de “*rabbit*” não ofereceu qualquer tipo de dificuldade nem foi motivo de dúvidas, contudo a tradução do termo “*velveteen*” necessitou de maior reflexão. “*Velveteen*”, em conformidade com o dicionário *online* do *Miriam Webster*, é um tecido feito vulgarmente de algodão imitando o veludo. A tradução de “*velveteen*”, de acordo com o dicionário *online* da Porto Editora Infópédia, seria belbutina ou bélbute fino que, segundo o dicionário *online* da Porto Editora Priberam, são sinónimos. A pesquisa sobre o termo bélbute, no mesmo dicionário, remeteu para outro termo belbute, estes dois termos parecem ser semelhantes no que concerne à definição. Bélbute será uma espécie de veludilho de algodão ao passo que belbute seria um tecido feito de algodão, com a aparência do veludo. Pareceu-nos necessário investigar qual seria a definição de veludilho dado que era um termo desconhecido. O dicionário Priberam diz-nos que é um veludo de algodão, pouco encorpado.

Assim, os tipos de tecido que englobam os conceitos de veludo em português e inglês parecem diferir, conforme os já mencionados dicionários *online*. Em português,

veludo será um tecido feito de seda ou algodão raso dos dois lados, coberto de pelo macio, curto e sedoso. Em inglês, é um tecido de seda, seda artificial ou lã, caracterizado por um urdume curto, denso e macio, não havendo uma correspondência perfeita entre os dois termos.

Após a pesquisa realizada, *belbute* surge como sendo a tradução, aparentemente mais adequada para “*velveteen*”, contudo tendo em mente o público-alvo deste livro e o contexto cultural da língua de chegada, é um vocábulo que acabou por não ser selecionado, por ser demasiado técnico e, possivelmente, apenas familiar a leitores com conhecimentos da área da moda e da costura. Assim, e mesmo havendo uma dupla audiência (adultos e crianças), acaba por ser um termo pouco conhecido pelo público em geral, sendo que o veludo, termo mais corrente e conhecido, aporta as principais características que eram importantes neste coelho de peluche, ou seja, a sua suavidade. Assim, e por estas razões, o termo “veludo” foi o escolhido que, para além do já mencionado, evoca o título do original ao manter a mesma sonoridade.

O documento de chegada, à semelhança do original, não apresenta epígrafe, dedicatória, índice, prefácio, posfácio, glossário, bibliografia ou ilustrações, mas diverge no que diz respeito às notas de rodapé. Nem a autora, nem o responsável por esta edição acrescentaram qualquer tipo de nota de rodapé ou explicativa, no entanto, durante o processo tradutório, na opinião da tradutora, revelou-se necessário acrescentar duas notas de rodapé nas páginas número três e número dez da tradução. A primeira nota de rodapé diz respeito ao termo “guarda-fogo”, esta apresenta a definição do vocábulo de acordo com o dicionário em linha da Porto Editora Priberam: “Grade de ferro na parte anterior e inferior da chaminé de sala.” A razão que levou à adição deste elemento paratextual deveu-se à visão da tradutora sobre as crianças do século XXI e o seu potencial conhecimento sobre lareiras. As lareiras não são um aspeto fundamental das habitações modernas como o foram no início do século XX, pelo que nos pareceu necessário proceder à explicação do termo para facilitar a sua compreensão por parte dos leitores mais pequenos.

A segunda nota de rodapé é referente ao termo “escarlatina”. Como referido no capítulo anterior, a escarlatina foi uma doença muito comum no passado que visava principalmente as crianças, tendo havido frequentes vagas pandémicas nos finais do século XIX e inícios do século XX, sendo na época uma das principais causas da mortalidade infantil. Os avanços médicos e a melhoria das condições de vida e de higiene

diminuíram drasticamente os surtos desta doença e a diminuição foi de tal forma marcada que, atualmente, foi quase esquecida. As crianças em 1922 estariam muito familiarizadas com esta doença, as crianças de 2021 nem tanto, razão pela qual foi tomada a decisão de acrescentar uma breve nota explicativa sobre o termo.

Assim, e pelo acima disposto, parece ser possível tirar algumas ilações e postular sobre a macro e a microestrutura e a abordagem da tradutora relativamente à proximidade da cultura de partida ou de chegada. A tradução parece seguir o original na maioria dos aspetos em termos da estrutura do documento e formatação em geral, assim como no que diz respeito aos elementos paratextuais, o que parece indicar uma abordagem orientada mais para o texto de partida do que de chegada.

Voltaremos agora a nossa atenção para o nível macro de análise. Esta edição não está dividida em capítulos, não havendo por isso títulos dos mesmos, a narrativa é apresentada de forma contínua sem divisões visuais marcadas do desenrolar da ação a não ser através de parágrafos. O texto é uma mancha visual contínua interrompida pelos vários parágrafos, sempre que há diálogos ou quando se verifica uma mudança de tema na exposição narrativa. Nesse sentido, a tradução segue o mesmo exemplo.

Um elemento em que a tradução não copia o texto fonte é na questão do avanço da primeira linha do parágrafo. O texto fonte não tem qualquer tipo de avanço de primeira linha ao contrário da tradução. Esta escolha tradutória deveu-se ao facto de, na opinião da tradutora, o avanço na primeira linha do parágrafo tornar a leitura mais fácil e ser mais familiar para a audiência.

seams underneath, and most of the hairs in his tail had been pulled out to string bead necklaces. He was wise, for he had seen a long succession of mechanical toys arrive to boast and swagger, and by-and-by break their mainsprings and pass away, and he knew that they were only toys, and would never turn into anything else. For nursery magic is very strange and wonderful, and only those playthings that are old and wise and experienced like the Skin Horse understand all about it.

"What is REAL?" asked the Rabbit one day, when they were lying side by side near the nursery fender, before Nana came to tidy the room. "Does it mean having things that buzz inside you and a stick-out handle?"

"Real isn't how you are made," said the Skin Horse. "It's a thing that happens to you. When a child loves you for a long, long time, not just to play with, but REALLY loves you, then you become Real."

"Does it hurt?" asked the Rabbit.

"Sometimes," said the Skin Horse, for he was always truthful. "When you are Real you don't mind being hurt."

"Does it happen all at once, like being wound up," he asked, "or bit by bit?"

"It doesn't happen all at once," said the Skin Horse. "You become. It takes a long time. That's why it doesn't happen often to people who break easily, or have sharp edges, or who have to be carefully kept. Generally, by the time you are Real, most of your hair has been loved off, and your eyes drop out and you get loose in the joints and very shabby. But these things don't matter at all, because once you are Real you can't be ugly, except to people who don't understand."

insignificante e nada especial, a única pessoa que era simpática para ele era o Cavalo de Baloíço.

O Cavalo de Baloíço vivia há mais tempo no quarto do Menino do que qualquer um dos outros brinquedos. Era tão velho que tinha zonas sem pelo na sua pelugem castanha e viam-se as costuras, a maior parte dos seus pelos da cauda tinham sido arrancados para fazer colares de contas. Ele era sábio, tinha visto uma longa série de brinquedos mecânicos chegar e gabar-se e, logo, viu as suas molas partirem-se e os brinquedos morreram e sabia que eram apenas brinquedos e nunca se transformariam em outra coisa. A magia do quarto do menino é muita curiosa e maravilhosa e só os brinquedos que são velhos, sábios e experientes como o Cavalo de Baloíço entendem tudo sobre ela.

- O que é DE VERDADE? - perguntou o Coelho um dia, quando estavam lado a lado perto do guarda-fogo¹ do quarto do menino, antes da Ama vir arrumar o quarto. - Quer dizer que temos coisas dentro de nós que fazem barulho e uma pega saliente?

- De Verdade não é como és feito. - disse o Cavalo de Baloíço. - É uma coisa que te acontece. Quando uma criança te ama durante muito, muito tempo, não só para brincar, mas te ama VERDADEIRAMENTE, então tornas-te De Verdade.

- Dói? - perguntou o Coelho.

- Às vezes. - disse o Cavalo de Baloíço, porque ele dizia sempre a verdade. - Quando és De Verdade não te importas de seres magoado.

- Acontece de uma só vez, como quando nos dão corda, ou é aos poucos? - perguntou ele.

¹ Grade de ferro na parte anterior e inferior da chaminé de sala.

Figura 4: Divisão do texto fonte e da sua tradução

Tal como o modelo preconizado por Lambert e Van Gorp postula, abordaremos de forma mais aprofundada a estrutura interna da obra. O livro não apresenta, como supramencionado, um prólogo destacado, no entanto, na primeira exposição narrativa, é introduzida a personagem principal ao mesmo tempo que é estabelecido o cenário em que a maior parte da ação terá lugar. A narrativa vai-se desenvolvendo até chegarmos ao clímax da ação, o momento em que o *Velveteen Rabbit* está prestes a ser queimado e o leitor não sabe se isso vai mesmo ocorrer, a conclusão acontece quando descobrimos que o *Velveteen Rabbit* foi salvo, se tornou de verdade e se juntou aos restantes coelhos que vivem na floresta. A obra não incorpora um epílogo, não obstante os últimos três parágrafos assemelham-se a um, dado que o narrador permite vislumbrar as duas personagens principais após o clímax. Desta forma, temos uma conclusão concreta e definitiva da história. A tradução respeita a estrutura da narrativa, assim como, a sua organização discursiva.

A narrativa é composta, maioritariamente, pela exposição feita pelo narrador, por diálogos e monólogos. A história é contada do ponto de vista do *Velveteen Rabbit*, contudo ele não é o narrador, este não participa no enredo, não é uma personagem, parece ser apenas um observador que relata os acontecimentos sendo, por isso, um narrador *heterodiegético*, aspeto respeitado na tradução. O leitor acompanha o desenrolar da história através da sua exposição que serve, não só para indicar o desenrolar da intriga, mas também para oferecer informações sobre a personalidade das personagens. Os diálogos servem, em algumas ocasiões, para cimentar e confirmar aspetos sobre as

personagens como o caso do *skin horse*, que o narrador nos diz ser sábio, característica mais tarde confirmada pelos vários diálogos entre ele e o *Velveteen Rabbit*.

Aqui devemos mencionar a pontuação, o texto fonte sinaliza diálogos através do uso de aspas, na tradução, apesar de não haver uma convenção sobre o tema, foi tomada a opção de utilizar um travessão para indicar o começo da fala e outro para indicar o seu fim, dado que esta parece ser a pontuação mais comum nos textos portugueses para indicar o diálogo e, por isso, mais familiar para a audiência. Além do acima mencionado, o diálogo também é utilizado para fazer progredir a ação e impulsionar o enredo na direção pretendida.

Tabela 2: Diálogo – Pontuação original e tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
<p>""How about his old Bunny?" she asked. "That?" said the doctor.</p> <p>"Why, it's a mass of scarlet fever germs! –Burn it at once”</p> <p>(Williams, p.10).</p>	<p>- E este velho Coelhinho? - perguntou ela.</p> <p>- Isso? - disse o médico. - Está cheio de germes de escarlatina! Queimem-no imediatamente. (p.10)</p>

Os monólogos servem, invariavelmente, como uma janela para a alma das personagens que se desdobram em locutor e ouvinte ao mesmo tempo. Através deles o leitor pode vislumbrar as suas emoções e pensamentos entre outras possíveis informações.

Tabela 3: Monólogo *Velveteen Rabbit* e sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
<p>"Hurrah!" thought the little Rabbit.</p> <p>(Williams, p.10)</p>	<p>- Viva! - pensou o pequeno Coelho.</p> <p>(p.10)</p>

O excerto acima, retirado da obra, exemplifica um monólogo do *Velveteen Rabbit*, onde é revelada a alegria e entusiasmo do coelho ao ouvir uma boa notícia. Além do excerto apresentamos a respetiva tradução e salientamos a questão da interjeição “*Hurrah*” traduzida para “*Viva*”. Esta é uma interjeição exclamativa que exprime alegria, felicidade, excitação, aclamação, vitória, entre outras possíveis emoções nas duas línguas. Em português existe a interjeição “hurra” cuja grafia é muito parecida com a do original, no entanto, pareceu-nos mais adequado ao contexto e ao público-alvo “viva”.

Além do monólogo tradicional, o texto também emprega outro tipo de técnica narrativa, o monólogo interior, um dispositivo literário integrado na exposição narrativa em que o narrador parece ceder a sua posição à personagem (Alves, 2005). Com efeito, revela ao leitor a corrente de consciência da personagem no momento e, além disso, também poderá oferecer a caracterização indireta das várias personagens.

Sobre o estilo de escrita da autora, já foi previamente mencionado, que nas duas obras selecionadas para este projeto, a maioria das personagens não tem nome, o menino, dono do coelho, chama-se apenas menino e o mesmo acontece com a ama e os próprios brinquedos. Sempre que são mencionados na narrativa é utilizada a letra maiúscula para assinalar que são personagens, na tradução este aspeto manteve-se inalterado, sempre que no texto fonte aparece uma palavra em letra maiúscula o mesmo acontece na versão traduzida.

Outra questão que pensamos ser importante abordar no âmbito do nome das personagens, é a figura da “*Nana*”. Quando é primeiro mencionada, não é clara a sua identidade e o vocábulo “*nana*” é habitualmente usado para referir uma avó, no entanto rapidamente se verificou que esta não era a correta aceção da palavra no contexto do livro. Neste caso, o termo era referente a uma empregada da casa responsável pelo quarto do menino. Assim, era necessário perceber que tipo de empregada seria, se uma empregada doméstica ou alguém cuja responsabilidade fosse apenas cuidar do menino como era frequente existir, no início do século XX, em lares de famílias mais abastadas.

A pesquisa realizada sobre o termo revelou que no sudeste americano “*nana*” é um termo utilizado para pessoas do sexo feminino que tomavam conta de crianças, o passo seguinte foi perceber qual seria o seu equivalente em português, ama ou preceptora e, neste sentido, foi apurada a definição de ambos os termos assim como o tipo de tarefas que se esperaria de cada um. Além destes aspetos, foram visionados o filme “*The Velveteen Rabbit*” (2009), baseado na obra do mesmo nome, cuja personagem da “*nana*” foi interpretada como a avó do menino, e duas versões animadas da história uma de 1984 e outra de 1988 e, em ambos os casos, a “*nana*” é uma empregada pelo que não se revelou muito esclarecedor. De seguida, foi realizada uma pesquisa sobre o tipo de vestuário que na época seria apropriado para cada um dos cargos, mas também não se mostrou muito elucidativa.

Por fim, foi escolhido o termo “ama” como tradução pois, apesar de ambos os vocábulos representarem profissões cuja função é tomar conta de crianças, as precetoras eram contratadas com o objetivo de instruir e educar as crianças, assegurando uma espécie de ensino em casa, ao passo que as amas eram, normalmente, contratadas para tomar conta de crianças pequenas antes da idade escolar. É certo que o livro não menciona a idade do menino, mas dado que passa os dias a brincar e precisa do conforto de um brinquedo para dormir, pensamos ser possível concluir que o menino ainda não começou a sua instrução.

Tabela 4: Ama e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
There was a person called Nana who ruled the nursery. (Williams, p.4)	Havia uma pessoa chamada Ama que mandava no quarto do menino. (p.4)

Neste âmbito podemos constatar que a tradução mostra uma abordagem orientada para a língua e cultura de chegada mesmo que em termos de divisão do texto, da estrutura interna da narrativa e de outros aspetos explanados a tradução siga o original.

No que diz respeito à microestrutura do texto fonte, este foi escrito em 1922 e há muitos elementos que indicam o seu posicionamento temporal, podemos aqui referir, a título de exemplo, o tipo de prendas que o menino recebe no Natal “nuts” e “³oranges” e brinquedos que tem no seu quarto, “china dog”, “Timothy, the jointed wooden lion”, “skin horse”, entre outros. Neste âmbito podemos incluir a já referida escarlatina e a questão de ser uma doença muito típica do início do século XX. Outro aspeto que revela a sua “antiguidade” é a utilização de alguns vocábulos, hoje menos comuns, assim como a grafia de outros.

A autora emprega em muitas situações, como preposição e como conjunção, “for”, isto revela um estilo mais formal e talvez mais antiquado de escrita, por comparação ao que seria mais usual hoje em dia “The Rabbit could not claim to be a model of anything, for he didn't know that real rabbits existed” (Williams, p.2). A par disto, em termos lexicais a autora utiliza vocábulos que de certa maneira caíram em

³ Em Portugal até meados do século XX também era comum em algumas partes do país, as crianças receberem laranjas no Natal como prenda, no entanto tal já não é a norma.

desuso, principalmente na literatura infantil, como poderemos observar na seguinte tabela:

Tabela 5: Nível de língua e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
You mustn't say that. (Williams, p.5)	Não digas isso (p.6)
Fancy all that fuss for a toy! (Williams, p.5)	Imaginem tanta confusão por um brinquedo! (p.6)

A forma negativa do verbo “*must*” não é algo muito vulgar na literatura atualmente e foi, não raras vezes, substituída por outras construções mais simples, além disso imprime uma certa formalidade à estrutura frásica. Como é possível verificar a sua tradução não mantém o registo formal. Relativamente ao tratamento formal, não obstante o livro representar um lar e relações entre personagens típicas dos anos 20 e, nesse contexto, o menino dirigir-se-ia a adultos, mesmo no que toca a empregados da casa, usando a terceira pessoa do singular, na tradução foi escolhido outro caminho. Optou-se não só por simplificar o texto, mas também por atualizá-lo. Hoje em dia o tratamento formal é muito menos comum, com efeito, na literatura infantil é quase inexistente, pelo que, em conformidade com o acima exposto, foi tomada a decisão de utilizar a segunda pessoa do singular na tradução.

No segundo exemplo, o uso de “*fancy*” enquadra-se na situação anterior, atualmente é mais comum no inglês britânico do que no inglês americano e, como refere o dicionário *online* da Infopédia, é uma expressão antiquada que exprime espanto, incredulidade, julgamento, etc. Em virtude disto e, em concordância com uma abordagem menos formal e rígida, “*fancy*” foi traduzido por um vocábulo mais corrente. É também de salientar a alteração operada no que diz respeito à classe de palavras, o original emprega um substantivo, “*fancy*”, que em português foi transformado em verbo transitivo, “imaginem”, por nos parecer ser a melhor forma de expressar o significado do original.

Tabela 6: Grafia antiquada e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
The Boy was going to the seaside to-morrow (Williams, p.10)	O Menino ia à praia no dia seguinte. (p.10)

Outro aspeto que revela a idade do texto é a grafia da palavra “*to-morrow*”, esta ortografia foi utilizada até meados do século XX, mas atualmente caiu completamente em desuso. Tem origem no inglês médio, em que antes do substantivo *morrow* era utilizada a proposição *to*, que com o tempo deixou de ser hifenizada e converteu-se numa única palavra. Em termos da tradução esta grafia antiquada não foi sequer contemplada, tendo em termos lexicais, sido desdobrada em dois vocábulos um substantivo, “dia”, e um adjetivo, “seguinte”.

O facto de o livro ter sido escrito em 1922 dita, neste caso, que algumas das estruturas frásicas sejam, aos nossos olhos, demasiado formais e mais complexas do que atualmente seria utilizado para livros infantis e o mesmo pode ser dito do nível de língua. A tabela abaixo apresenta dois exemplos de estruturas frásicas que consideramos mais formais e as correspondentes traduções cujas estratégias tradutórias foram de atualização e facilitação.

Tabela 7: Estruturas frásicas e sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
Rabbit was quite the best of all. (Williams, p.2)	o Coelho era o melhor presente de todos (p.2)
At first he found it rather uncomfortable, for the Boy hugged him very tight, (Williams, p.4)	A princípio o Coelho não gostou muito, o Menino abraçava-o com muita força, (p.5)

Abordando agora o tema das estratégias tradutórias de facilitação do texto de chegada, apresentamos o exemplo “*rigging*”, que é um termo técnico náutico cuja tradução para português é “cordame” ou “massame”, de acordo com o dicionário *online* Infopédia. Inicialmente foi considerado utilizar um dos dois termos referidos, no entanto, dado a idade do público-alvo a que o texto se dirige e o facto de ser uma linguagem demasiado técnica para o texto em questão, esta opção foi abandonada. A solução

tradutória encontrada nesta situação foi “cabos”, um vocábulo mais acessível e genérico que, não obstante, transmite o mesmo significado do original.

Tabela 8: Tradução de termo técnico

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
of referring to his rigging in technical terms (Williams, p.2).	referir aos seus cabos em termos técnicos. (p.2)

Focando agora os aspetos lexicais, houve circunstâncias durante o processo tradutório em que, por questões de fluidez do discurso, certos vocábulos foram eliminados como podemos observar no primeiro exemplo apresentado na tabela número nove, “they”, e “for” foram omitidos. “They” foi suprimido na tradução pois em português há menos necessidade de repetir o sujeito do que em inglês, este torna-se implícito na frase, o mesmo aconteceu com “for”, a autora utiliza com muita frequência o mencionado vocábulo como preposição e como conjunção. Como o excerto selecionado confirma, em algumas situações a palavra foi omitida por razões de fluidez da frase e do discurso e para facilitar a leitura. Estes são apenas dois exemplos, porém esta situação repetiu-se várias vezes ao longo do texto em que sujeitos foram omitidos tal como pronomes possessivos e outras classes de palavras.

Tabela 9: Elementos omitidos na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
they were full of modern ideas, and pretended they were real. (Williams, p.2)	estavam cheios de ideias modernas e fingiam que eram verdadeiros. (p.2)
And then he wished he had not said it, for he thought the Skin Horse might be sensitive. But the Skin Horse only smiled. (Williams, p.4)	Coelho e depois desejou não ter dito nada, pensou que o Cavalo de Baloíço podia ficar magoado, mas o Cavalo de Baloíço sorriu. (p.4)

Por oposição à situação acima exposta, em que em vários momentos foram omitidas palavras na tradução, houve situações em que a tradutora sentiu necessidade de

adicionar vocábulos para clarificar a frase e facilitar o seu entendimento por parte dos leitores mais pequenos, como a tabela abaixo demonstra.

Tabela 10: Elementos adicionados na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
The Skin Horse had lived longer in the nursery than any of the others. (Williams, p.2)	O Cavalo de Baloíço vivia há mais tempo no quarto do Menino do que qualquer um dos outros brinquedos. (p.3)
seeing that the toy cupboard door stood open, she made a swoop. (Williams, p.4)	ao reparar que a porta do armário dos brinquedos estava aberta, apressou-se na sua direção. (pp.4-5)

Em termos sintáticos, as estruturas fráscas de frases afirmativas são muito similares nas duas línguas e, por isso mesmo, na maioria dos casos foi mantida a estrutura do texto fonte: sintagma nominal, sintagma verbal e sintagma preposicional, no entanto nem sempre foi esta a abordagem. Por razões de fluidez, coerência, coesão do texto e convenções linguísticas, foram operadas mudanças na tradução e certos elementos foram deslocados como no caso do primeiro excerto da tabela número onze. No segundo excerto, a fala do coelho foi condensada numa só exatamente pelas mesmas razões previamente assinaladas, fluidez, coerência e coesão do discurso, além do que facilita a sua leitura.

Tabela 11: Alterações da construção fráscas na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
When a child loves you for a long, long time, not just to play with, but REALLY loves you, then you become Real. (Williams, p.3)	Quando uma criança te ama durante muito, muito tempo, não só para brincar, mas te ama VERDADEIRAMENTE, então tornas-te De Verdade. (p.3)
"Does it happen all at once, like being wound up," he asked, "or bit by bit?" (Williams, p.3)	- Acontece de uma só vez, como quando nos dão corda, ou é aos poucos? - perguntou ele. (p.3)

O livro começa a sua narrativa no dia de Natal e apresenta-nos à sua personagem principal, o *Velveteen Rabbit* que é um presente para o menino. Na versão original, como a tabela abaixo demonstra, o coelho encontra-se dentro de uma meia de Natal (*stocking*) dado que nos Estados Unidos da América e em outros países de língua inglesa, as meias eram, e são até certo ponto, o lugar tradicional de deixar prendas no período natalício. Em Portugal o contexto cultural difere visto que, tradicionalmente, as prendas eram deixadas nos sapatinhos. Inicialmente foi considerada a opção de não traduzir literalmente o termo “*stocking*”, mas de o adaptar ao correspondente equivalente cultural português, no entanto esta tradição natalícia representa uma realidade um pouco removida da atual. Parece-nos que, presentemente, às crianças será mais familiar a ideia das prendas dentro da meia de Natal do que a do sapatinho dada a hegemonia de filmes, desenhos animados e livros infantis de língua e cultura inglesa. Em virtude disto, e numa abordagem orientada para o público de chegada, optamos por manter o contexto cultural do original e fazer uma tradução fiel.

Tabela 12: Questões culturais

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
when he sat wedged in the top of the Boy's stocking (Williams, p.2)	o coelho estava enfiado dentro da meia de Natal do Menino, mesmo em cima (p.2)

Um dos pontos basilares desta história é a questão do “Real”, em termos tradutórios foram consideradas várias possíveis hipóteses para a sua tradução passando agora a enumerá-los: real, verdadeiro, autêntico e de verdade. “*Real*”, no âmbito da história é a magia que permite aos brinquedos, depois de serem muito amados, de se tornarem em animais verdadeiros. Este tema é algo que o “*The Velveteen Rabbit*” tem em comum com uma outra história, um clássico da literatura infantil que faz parte do nosso património infantil, cultural e social, “*As aventuras de Pinóquio*” da autoria de Carlo Collodi. À semelhança do coelho, Pinóquio, também ele um brinquedo, deseja ser um menino de verdade, para se realizar, este desejo está também sujeito a um conjunto de condições e só no final do livro Pinóquio é merecedor dessa bênção sendo então transformado por uma fada, tal como o “*Velveteen Rabbit*”.

Neste contexto, o termo escolhido para a tradução foi “de verdade”, isto porque, aos olhos da tradutora, a história do Pinóquio e o seu desejo de se transformar num menino de verdade está estabelecida no mundo da literatura infantil portuguesa, assim como no imaginário comum, razão que levou à escolha do termo “de verdade” como podemos verificar na tabela abaixo.

Tabela 13: Maiúsculas no texto fonte e sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
What is REAL?	O que é DE VERDADE?

Respeitante ao uso de letras maiúsculas, ao longo do texto sempre que a autora se refere à magia que transforma os bonecos, o termo aparece em letra maiúscula, não nos foi possível descobrir o porquê desta escolha estilística e literária da autora, no entanto a tradução mantém a fórmula estabelecida no texto original e sempre que se fala desta magia o termo aparece em letra maiúscula.

Em várias instâncias do texto, a autora recorre ao itálico em certas palavras como a posterior tabela confirma. A pesquisa efetuada não se revelou muito profícua neste âmbito, sendo uma escolha estilística da autora que possivelmente será dirigida à leitura em voz alta, ou seja, marcas para a oralidade de forma a dar ao leitor indicações sobre a entoação e a tonalidade. Também aqui foi respeitada a formatação do original e a intenção da autora, motivo pelo qual foi mantido o itálico.

Tabela 14: Uso de itálico no texto fonte e sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
<i>I know I am Real!</i> (Williams, p.8)	Eu <i>sei</i> que sou De Verdade! (p.8)
<i>"That?"</i> said the doctor. (Williams, p.10)	- <i>Isso?</i> - disse o médico. (p.10)

Procedendo agora à última fase do modelo proposto por Lambert e Van Gorp, a análise do contexto sistémico, começaremos por confrontar as estruturas macro e micro do texto.

Relativamente à macroestrutura, a tradução respeita a estrutura interna da obra e a sua divisão do texto, não havendo grandes alterações neste âmbito. No que toca à

microestrutura a nível semântico, estilístico, lexical e da sintaxe sempre que foi possível foi mantido o original, no entanto e de acordo com as convenções da língua portuguesa foram realizados alterações e ajustes privilegiando sempre a língua e cultura de chegada, sobre o nível de língua a tradução não se manteve fiel ao original, o pendor formal foi substituído pelo informal, fazendo uso de estratégias tradutórias de simplificação e atualização e em questões culturais houve quase sempre adaptação para a realidade portuguesa.

Observando agora as relações intertextuais, tanto do texto fonte como da sua tradução, começaremos pela relação do texto fonte com outros textos do mesmo género dentro do seu sistema literário. Os livros infantis são invariavelmente livros bastantes coloridos e cheios de ilustrações desenhados para atrair a atenção dos mais pequenos e tornar a leitura mais leve e prazerosa, o nome do autor figura quase sempre no frontispício e amiúde também o nome do ilustrador e da editora responsável pela edição. O título aparece sempre destacado do resto do frontispício ocupando ou o meio deste ou a parte superior, como é o caso da nossa edição. Comumente a contracapa apresenta o ano da publicação, os direitos de autor, reitera o nome do autor, do ilustrador e da editora. Neste sentido, a nossa edição do “The Velveteen Rabbit” difere do modelo estabelecido de um livro infantil exceto no que concerne ao título e ao nome da autora, neste sentido, dado que nestes pontos o modelo português e inglês coincidem, a versão traduzida sofre dos mesmos vícios.

Atualmente e como já foi referido, as editoras têm feito um esforço para tornar o tradutor mais visível e, nas edições mais recentes, o nome do tradutor figura na contracapa do livro, mas dado que a versão traduzida foi realizada no âmbito do projeto de fim de Mestrado o nome da tradutora não é mencionado.

De seguida, será analisada, dentro dos mesmos parâmetros, a tradução do “The Skin Horse”.

7.2 Tradução Comentada do “The Skin Horse” - Aspetos linguísticos e culturais

Daremos agora início à análise da tradução do livro “The Skin Horse”, o segundo livro da autora selecionado. O modelo utilizado será o já previamente mencionado modelo de Lambert e de Van Gorp. Nesse sentido, e porque o livro “The Skin Horse” em vários

sentidos é semelhante ao “The Velveteen Rabbit”, a análise desta tradução coincidirá e será muito semelhante à anteriormente apresentada. De seguida, serão apresentados os excertos selecionados tanto do original como da tradução, assim como as observações e reflexões que os acompanham.

Tal como o modelo de Lambert e Van Gorp preconiza, começaremos por reunir os dados preliminares respeitantes ao texto fonte e à sua tradução. Tal como aconteceu na tradução do “The Velveteen Rabbit”, o “The Skin Horse” foi traduzido com vista aos leitores mais pequenos. A pesquisa realizada não nos permite afirmar com precisão a faixa etária a que o livro se dirige, todavia, dada a semelhança deste livro com o anterior, podemos supor que o intervalo de idades é o mesmo, pelo que foi traduzido com essa presunção em mente. É de ressaltar que a edição que serviu de suporte a esta tradução foi adquirida, em formato digital, através do *website* da Amazon, dado que esta obra não é de domínio público.



Figura 5: Frontispício “The Skin Horse” e da sua tradução

O frontispício da tradução, ilustrado pela imagem acima, é igual ao documento original, sendo a única diferença a língua. Ambos indicam o nome da autora e o título do livro, a tradução mantém a mesma fonte e formatação do original. O título ocupa a parte superior da página, aparece destacado, com letras brancas e numa fonte maior do que a utilizada para indicar o nome da autora. O nome da autora surge abaixo do título em itálico e num tamanho reduzido. A imagem usada no frontispício é da autoria de Jeanette Dietl retirada do *website* Fotolia.com, a ilustração, única imagem presente no documento, é simples e não apresenta muita cor, sendo o vermelho das bolas de Natal e dos acessórios do cavalo os únicos pontos de cor vibrante, tudo o resto varia entre tons de branco e cinzento. O cavalo na imagem evoca o título do livro, mostrando um cavalo branco de

brincar sobre um fundo de madeira cinzento, com duas bolas de Natal vermelhas e neve a cair. Estes elementos remetem para o enredo do próprio livro e assim, apesar de não ser especificado qual o género da narrativa, a imagem do cavalo de brinquedo é, na nossa opinião, indicador suficiente do público-alvo a que se dirige e de que ramo da literatura faz parte, mesmo que as cores e design da capa não sejam o que normalmente associamos aos livros para os mais pequenos.

O frontispício da edição original incluía o nome da ilustradora, que nesta obra em específico, foi a própria filha da autora Pamela Bianco. Na nossa edição, o nome da ilustradora aparece na folha de título, como a imagem a baixo pode confirmar, no entanto não existe referência à editora responsável pela edição nem à data da sua publicação.

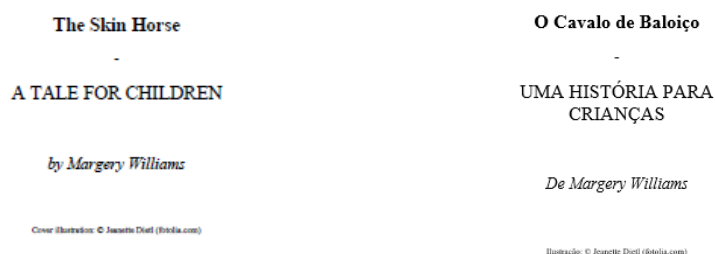


Figura 6: Folha de título e sua tradução

Na folha de título, o título aparece em lugar de destaque, a negrito, o subtítulo surge abaixo do mesmo em letras maiúsculas. O nome da autora figura mais abaixo numa fonte de tamanho mais pequeno e novamente em itálico, o nome da ilustradora é visível numa fonte ainda mais pequena do que a usada para o nome de Margery Williams. Todo o texto aparece centrado na página.

A nossa edição, como podemos observar, apresenta na página do título um subtítulo “A TALE FOR CHILDREN”, que foi traduzido mantendo a formatação do original das letras maiúsculas. Na versão de 1927, como a imagem abaixo demonstra, este subtítulo aparece na primeira página em que a história começa, mas ao contrário do “The

Velveteen Rabbit”, este subtítulo não surge tão intimamente relacionado com o nome do livro. A imagem foi retirada do *website* Abebooks.



Figura 7: Primeira página da edição de 1927 do "The Skin Horse"

No que diz respeito ao nome do tradutor, a situação previamente explanada subsiste pelo que o nome do tradutor não aparece em qualquer parte do documento que se apresenta como uma tradução completa do seu original.

O documento fonte não apresenta epigrafe, dedicatória, prefácio, posfácio, glossário, bibliografia, notas de rodapé ou ilustrações, pelo que o documento traduzido também não incorpora estes elementos, com a exceção da nota de rodapé. Durante o processo tradutório pareceu prudente e necessário acrescentar uma nota explicativa no rodapé da página nove, o texto fonte refere “they sang loud and sweetly, about good King Wenceslaus” (Williams, p.9), uma referência cultural que, na nossa opinião, é atualmente pouco conhecida pelo que foi adida uma breve explicação sobre o bom Rei Venceslau, a saber “O santo padroeiro da República Checa, há uma música de Natal sobre ele chamada “A Lenda do Bom Rei Venceslau” que costumava ser cantada pelos cantadores das janeiras” (p.9).

O texto original inclui o índice da obra, o qual foi traduzido para português mantendo a mesma forma e formatação da sua fonte com podemos observar na figura número oito.

Figura 8: Índice e sua tradução

Além da capa e do título, os elementos paratextuais também incluem a lombada e a contracapa, no entanto dado que o documento está em formato digital estas não existem. A capa, a folha de título e o título foram já analisados e, assim, não discorreremos mais sobre a questão a não ser no que diz respeito à tradução do mesmo.

“The Skin Horse” é o título do livro e o nome da sua personagem principal. Este era um tipo de brinquedo muito comum na Europa até aos anos 30 do século XX, os registos mais antigos encontrados sobre a sua existência, datam a sua origem dos finais do século XVI. Eram brinquedos originalmente cobertos de pelo de vaca verdadeiro, fabricados de forma a parecerem cavalos reais e permitiam simular a experiência de ter e estar em contacto com corcéis, mas garantindo que não haveria acidentes. Além do seu aspeto real, alguns modelos incluíam arreios, selas e rédeas amovíveis cujo intuito era instruir as crianças sobre como selar os animais devidamente, num ambiente seguro (Simpson, 2007).

Este tipo de brinquedo foi muito popular no seu tempo e o seu nome foi derivado do uso de pelo verdadeiro. Todavia a pesquisa realizada sobre o homónimo português revelou-se pouco profícua, tanto quanto foi possível apurar, este tipo de brinquedo não tem um nome específico em português. O passo seguinte foi a procura de imagens sobre estes brinquedos para perceber quais as suas características além do seu pelo, a pesquisa revelou que eram cavalos erguidos sobre duas tábuas com rodas e uma corda presa aos arreios para que pudesse ser puxado, a título de exemplo apresentamos de seguida uma imagem de um destes cavalos de brincar, retirado do *website* do Museu de Artes Aplicadas e Ciências de Sidney.



Figura 9: Imagem de um Skin Horse

Cavalos de brincar deste género, de puxar, não são muito comuns nos dias de hoje e a pesquisa realizada sobre terminologia de cavalos de brincar em Portugal não foi muito elucidativa. O termo escolhido como tradução para “*The Skin Horse*” foi “O Cavalo de Baloíço”, esta tradução deveu-se à decisão por parte da tradutora de atualizar o termo fonte e, ao mesmo tempo, utilizar um termo com que as crianças de hoje estivessem familiarizadas (domesticação) e que mantivesse a característica de movimento que o brinquedo original possuía.

Tabela 15: Título e sua tradução 2

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
The Skin Horse (Williams, p.1)	O Cavalo de Baloíço (p.1)

Apoiado pela informação acima exposta, poderá ser possível fazer algumas inferências a respeito da macro e microestrutura da tradução e da abordagem escolhida pela tradutora no que diz respeito à proximidade da cultura de partida ou de chegada. O texto traduzido parece ser fiel à sua fonte na globalidade dos aspetos em termos da estrutura do documento e formatação em geral e o mesmo é verdade no que diz respeito aos elementos paratextuais, estes fatores parecem indicar uma abordagem orientada mais para o texto de partida do que de chegada.

Passando agora ao segundo nível do modelo, a análise da macroestrutura. Esta edição não está dividida em capítulos, assim não existem títulos dos mesmos. A narrativa apresenta-se de forma ininterrupta e contínua, as únicas divisões visuais são os parágrafos que interrompem a mancha textual sempre que existem diálogos ou quando se verifica

alteração do tema na exposição narrativa. Com efeito, a tradução mantém-se leal ao original em todos os aspetos da formatação, porque nesta edição, ao contrário do livro anterior, o texto fonte apresenta avanço da primeira linha do parágrafo como podemos observar na imagem abaixo.

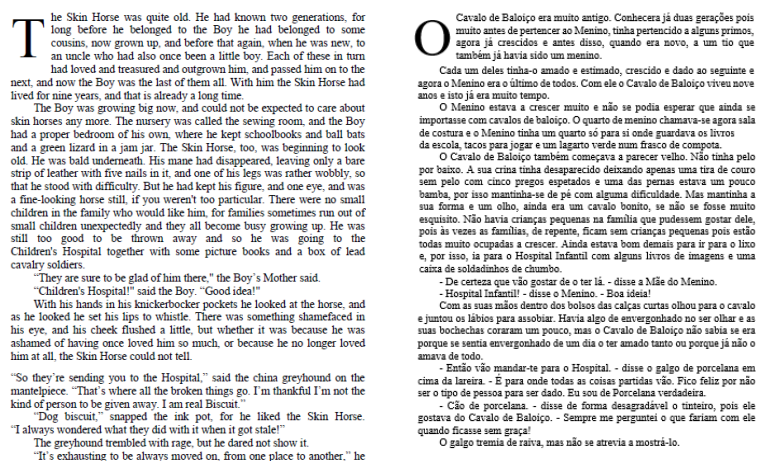


Figura 10: Divisão da estrutura do texto fonte e sua tradução

É de salientar que esta edição do livro não é paginada ou numerada, assim, a primeira página do livro, damos-lhe esta denominação pois é onde a história começa verdadeiramente, como podemos observar, o texto começa com a primeira letra destacada, em maiúscula, o que foi replicado na tradução.

O livro, como supramencionado, não inclui um prólogo, ainda assim, a primeira página estabelece imediatamente a personagem principal assim como o conflito inicial, a narrativa desenrola-se até alcançar o seu clímax, o momento em que o *Skin Horse* regressa triunfante, a conclusão da narrativa surge ao conhecermos o destino das duas personagens mais importantes. Mais uma vez a obra não incorpora um epílogo. A conclusão da narrativa é definitiva e concreta no âmbito do imaginário infantil. O texto traduzido respeita a estrutura da narrativa e a organização discursiva do original.

A narrativa é composta, maioritariamente, pela exposição na terceira pessoa feita pelo narrador, por diálogos entre as várias personagens e monólogos. O narrador não participa no enredo, não é uma personagem, é um mero observador que narra os acontecimentos sendo assim classificado como um narrador *heterodiegético*, aspeto que foi mantido na tradução. O leitor acompanha o desenrolar da ação através da exposição narrativa que oferece informação que o leitor não tem, além disto, serve também o propósito de dar a conhecer as personagens. Os diálogos servem para impulsionar e fazer

avançar a ação narrativa e também dar a conhecer aspetos da personalidade das personagens como o seguinte exemplo mostrará:

Tabela 16: Diálogo e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
<p>“It’s exhausting to be always moved on, from one place to another,” he said to the Skin Horse. “I can’t help feeling sorry for you. And now your surroundings will be most unpleasant. That’s the worst of belonging to the useful classes. The aristocracy are always provided for.” (Williams, pp. 1-2)</p>	<p>- É cansativo estar sempre a ser mudado de um lado para o outro. - disse ao Cavalo de Baloíço. - Não consigo deixar de ter pena de ti. E agora o teu ambiente vai ser muito desagradável. É a pior parte de pertencer às classes que trabalham, a aristocracia tem sempre dinheiro. (pp.1-2)</p>

Este excerto da obra inclui outra questão tradutória que exigiu bastante reflexão no que diz respeito à sua tradução, a expressão “*the useful classes*” que até à leitura deste livro era desconhecida. Foram realizadas várias pesquisas que não se revelaram muito profícuas relativamente à sua origem, em que contexto era utilizada e se existe uma tradução já estabelecida da mesma. A expressão refere-se à classe social que trabalha, daí a sua utilidade para a sociedade pelo que foi essa a tradução escolhida, “classes que trabalham”, dado que não foi encontrada uma tradução já instituída. Gostaríamos também de utilizar o denominado excerto para abordar outra questão a saber. “The aristocracy are always provided for” (Williams, p.2), a tradução desta frase ditou uma alteração da classe de palavras, “*provided for*” converteu-se em “sempre dinheiro”, o verbo composto foi substituído pelo advérbio “sempre” e pelo substantivo “dinheiro” de forma a manter o seu significado na língua de chegada.

Relativamente à pontuação, mantém-se a situação previamente exposta, o texto fonte sinaliza diálogos e monólogos através do uso de aspas, na tradução foi mantida a escolha anterior, utilizar um travessão para indicar o começo da fala e outro para mostrar o seu fim. Esta parece ser a forma de pontuação mais comum nos textos em português

para assinalar diálogos e monólogos e, assim, a mais familiar para a audiência, além do que, por questões de coerência, fez sentido manter a pontuação nos dois textos traduzidos.

Os monólogos são técnicas narrativas que permitem vislumbrar o íntimo das personagens, os seus pensamentos e emoções providenciam, não raras vezes, informações sobre o estado emocional das personagens. Esta obra também incorpora o monólogo interior, dispositivo literário já analisado, integrado na exposição narrativa proporcionando ao leitor a possibilidade de conhecer a corrente de consciência da personagem, além do que poderá oferecer a caracterização indireta das personagens.

Focando agora o estilo de escrita da autora, aspeto previamente debatido, a esmagadora maioria das personagens não tem nome, o menino, que no “The Skin Horse” se torna dono do brinquedo, chama-se Criança, e o mesmo é verdade para as outras personagens cujas denominações surgem da sua idade, profissão ou, no caso dos brinquedos, o que são determina como se chamam. Mais uma vez, sempre que aparecem na narrativa, o seu nome surge com a letra inicial maiúscula, assim e, como já aconteceu no “The Velveteen Rabbit”, a tradução respeita este aspeto do original.

Mais uma vez podemos constatar que a tradução em si, ou seja tradução de vocábulos e expressões, mostra uma abordagem orientada para a língua e cultura de chegada, mas que no que diz respeito à divisão do texto, à estrutura interna da narrativa e aos outros aspetos explanados, a tradução segue o original.

No que diz respeito à microestrutura do texto fonte, existem vários elementos que revelam a época em que foi escrito, 1927, o que influencia o nível de língua e o seu registo que se revela mais formal do que o que seria esperado num livro para crianças. Aqui podemos destacar aspetos como a roupa do Menino “*knickerbocker*”, uma espécie de calças curtas muito usadas pelas crianças do sexo masculino no início do século XX, o tipo de brinquedos mencionados no texto como o próprio “*skin horse*” e outros elementos mencionados como o “*ink pot*” e os “*street carts*”. As próprias estruturas fráscas, o uso de certas formas verbais e algumas expressões, na nossa opinião, revelam o seu posicionamento temporal dado a sua complexidade e formalidade, como podemos observar na tabela abaixo.

Tabela 17: Elementos formais no original e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
“They are sure to be glad of him there,” the Boy’s Mother said. (Williams, p. 1)	- De certeza que vão gostar de o ter lá. - disse a Mãe do Menino. (p.1)
“I am going to have a real horse, and I shall ride all over the world on his back. He will be pure white, with a long mane and tail, and I shall call him Captain. (Williams, p. 2)	- Vou ter um cavalo de verdade e cavalgarei pelo mundo inteiro com ele. Vai ser todo branco, com uma crina e cauda compridas e vou chamar-lhe Capitão. (p.2)
One could imagine oneself on a magic island, far from everywhere. (Williams, p. 4)	Quase que podia imaginar que estavam numa ilha mágica longe de tudo. (p. 4)

O primeiro excerto expõe uma das mencionadas estruturas frásicas antiquadas, na literatura infantil atual não seria de esperar encontrar uma ideia expressa desta forma nem de maneira tão formal. A tradução, como podemos verificar, não reflete o mesmo registo do original, mas mantém o mesmo sujeito indefinido no plural. O uso do verbo “*shall*”, exemplificado no segundo excerto, não é, atualmente, muito comum na literatura, principalmente na literatura infantil, foi substituída por outras construções verbais mais simples. A sua utilização remete para um registo mais formal na língua de partida que não foi replicado na tradução.

O último excerto é talvez a construção frásica mais formal do livro, o uso do pronome “*one*” como sujeito e a forma reflexiva do dito pronome, “*oneself*”, não é algo que hoje em dia seja muito utilizado. São dois vocábulos frequentemente associados a um registo de inglês muito elevado e formal, comum apenas entre a elite britânica da atualidade. Na tradução optou-se por simplificar o texto, dado o público-alvo, mas também porque a língua portuguesa não possui correspondente que lhe seja adequado. O pronome reflexivo foi completamente eliminado na tradução e substituído pela forma verbal “estavam” por ser este o sentido com que “*oneself*” é utilizado. “*One*”, de acordo com o dicionário *online* da Cambridge, é um pronome pessoal que pode utilizar-se no singular ou para referir-se a pessoas no geral, a forma verbal acompanhante aparece na

terceira pessoa do singular. Na tradução foi empregue tanto a terceira pessoa do singular como a terceira pessoa do plural, entendemos que o narrador aqui refere-se aos pensamentos do menino que imagina para si mesmo que ele e o seu coelho quase poderiam estar num lugar diferente.

Relativamente às estratégias tradutórias empregues na tradução, falaremos agora da facilitação do texto de chegada e, para o ilustrar, apresentamos o termo “*Children's Hospital*”, cuja tradução para português, escolhida no âmbito desta obra, foi “Hospital Infantil”. Inicialmente tínhamos considerado o termo “Hospital Pediátrico”, no entanto, dado o público-alvo deste livro e, porque a tradução foi realizada com os mais pequenos em mente, a tradutora optou por um termo que facilitasse a compreensão e que, ao mesmo tempo, mantivesse a ideia do original. O segundo excerto apresenta também uma abordagem de facilitação da língua, o dicionário *online* da Infópedia, apresenta como tradução para “*small voice*” “voz débil”, pelas razões já elencadas, optou-se por utilizar um sinónimo de débil, mas com o qual as crianças estão mais familiarizadas “fraca”. Não obstante este facto, o desejo de cumprir um dos propósitos da literatura, instruir, manifestou-se na tradução do adjetivo que se segue “*thin*”. Este não foi traduzido por um vocábulo homólogo mais acessível, foi tomada a decisão de usar “ténue”, que nos pareceu um termo mais adequado ao contexto do que a palavra “fina”, pois no nosso entender, em português, esta não designa a voz de uma pessoa fraca e doente, refere-se sim ao nível do som da mesma.

Tabela 18: Estratégias de facilitação

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
“Children's Hospital!” said the Boy. “Good idea!” (Williams, p. 1)	- Hospital Infantil! - disse o Menino. - Boa ideia! (p.1)
His voice, too, was small and thin like a bird's (Williams, p. 2)	A voz dele também era fraca e ténue, como a de um pássaro, (p.2)

Outro exemplo em que a tradução não foi alvo de facilitação é o exposto na tabela dezanove. No excerto original, o pardal profere estas palavras, “*distresses me t-oo unutterably!*”, mais tarde na narrativa é dito que o pássaro tinha ouvido uma senhora

sofisticada da classe alta a dizê-lo e, por isso mesmo, repetia-o sempre que podia. Nesse sentido, percebemos que o uso de vocábulos mais complexos nesta situação foi deliberado e intencional por parte da autora, além do que revela alguns aspetos da personalidade do pardal. Em virtude disto, foi tomada a decisão de não simplificar a tradução e manter o registo e nível de língua do original. Outro aspeto que consideramos ser merecedor de atenção diz respeito à grafia de “t-oo”. O vocábulo é escrito desta forma propositadamente, pois reforça alguns aspetos da personalidade do pardal como a sua tolice e a imagem que tem de si mesmo, um animal importante e inteligente. Para reproduzir na tradução o efeito do original, foi decidido acrescentar dois “ós” à palavra “demasiado” para refletir o pretensiosismo e presunção do original.

Tabela 19: Estratégias tradutórias

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
“I wish I could come oftener, but it distresses me t-oo unutterably!” (Williams, p. 3)	- Gostava de poder vir mais vezes, mas é demasiadooo intolerável! (p.3)

Continuando no tópico das estratégias tradutórias, abordaremos agora alguns aspetos culturais assim como a sua tradução. O excerto da tabela abaixo menciona os preparativos para o Natal e que, como resultado disso, o ar fica perfumado com aromas natalícios. O texto fonte refere o cheiro a pinheiro (“*pine*”) e a “*evergreens*”, a pesquisa realizada em dicionários *online* revelou que este termo é aplicado em geral a plantas de folha persistente, a procura por imagens também não clarificou a questão. De seguida foi tentado encontrar um equivalente cultural português e assim surgiu-nos musgo como possível tradução, uma vez que é uma planta que às vezes é incluída nos presépios como decoração. Todavia, o original menciona o cheiro que as “*evergreens*” deixam no ar e, ao musgo, não parecem associar-se qualidades odorosas e, por isso, este termo foi abandonado. O termo escolhido acabou por ser “folhagens” devido ao seu carácter genérico que evoca a definição do original e porque não determinar especificamente a planta, permite ao leitor imaginar o aroma que lhe é mais familiar de acordo com as suas próprias experiências natalícias.

Tabela 20: Aspectos culturais e a sua tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
the air smelt of pine and evergreens (Williams, p. 8)	o ar cheirava a pinho e folhagens (p.7)

A tabela vinte e um apresenta uma situação que criou alguma confusão aquando da sua tradução. É previamente mencionado no texto que o brinquedo que está a ser repreendido neste excerto é um galgo de porcelana, “*Biscuit*”, com letra maiúscula, é o termo usado para descrever o material de que o animal é feito. Neste excerto “*biscuit*” aparece em letra minúscula e a seguir, é usada a expressão “*got stale*”, este aspeto levamos a concluir que aqui “*biscuit*”, talvez fosse usado como um jogo de palavras entre as duas conceções do vocábulo em inglês: “porcelana” e “biscoito”, de forma a embaraçar o brinquedo. Esta nossa suposição é reforçada pelo uso do substantivo “*dog*”, até aqui, o brinquedo tinha sido referido como “*greyhound*”, tratá-lo por “*dog*” é uma espécie de despromoção desenhada para, de alguma forma, o repreender. Consideramos que, em português, este jogo de palavras não poderia ser reproduzido através da tradução palavra a palavra, pois tal resultaria numa frase algo confusa e estranha. Assim foi tomada a decisão de traduzir “*biscuit*” como “porcelana” e não como “biscoito” e, “*got stale*”, por “ficasse sem graça” que, na nossa opinião, conserva o significado e efeito do original, mesmo que não seja uma tradução literal, e, de certa forma, transmite a mensagem vexadora do jogo de palavras original.

Tabela 21: Estratégias tradutórias 2

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
“Dog biscuit,” snapped the ink pot, for he liked the Skin Horse. “I always wondered what they did with it when it got stale!” (Williams, p. 1)	- Cão de porcelana. - disse de forma desagradável o tinteiro, pois ele gostava do Cavalo de Baloíço. - Sempre me perguntei o que fariam com ele quando ficasse sem graça! (p.1)

Salientando agora os aspetos lexicais, durante o processo de tradução, alguns vocábulos foram eliminados da tradução por questões de fluidez do discurso como é

possível verificar no primeiro excerto da tabela número vinte e dois. A conjunção “*for*” foi omitida na tradução pois aparece repetida na frase e não nos pareceu necessário mantê-la na tradução. No segundo exemplo, tanto o sujeito “*he*” como o pronome reflexivo “*himself*” foram suprimidos na tradução dado que na língua portuguesa existe uma menor necessidade de repetir o sujeito do que em inglês, este encontra-se implícito na frase. Neste caso em específico, o mesmo pode ser afirmado relativamente ao pronome reflexivo, também se encontra implícito na frase traduzida não sendo essencial a sua inclusão na tradução. Estes são apenas exemplos de situações em que foi sentida a necessidade de omitir vocábulos por razões de fluidez da frase e do discurso, de facilidade da leitura e em virtude das convenções linguísticas da língua portuguesa.

Tabela 22: Elementos omitidos na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
“There were no small children in the family who would like him, for families sometimes run out of small children unexpectedly and they all become busy growing up. (Williams, p. 1)	Não havia crianças pequenas na família que pudessem gostar dele, às vezes as famílias, de repente, ficam sem crianças pequenas pois estão todas muito ocupadas a crescer. (p.1)
He felt a little sorry that he was not pure white himself, (Williams, p. 2)	Tinha alguma pena de não ser completamente branco (p.2)

Existem situações que requerem a omissão de vocábulos, todavia, o contrário também é verdade, em certas circunstâncias foi sentida a necessidade de acrescentar à tradução com o intuito de clarificar a frase e ajudar o seu entendimento. A tabela abaixo ilustra uma situação em que tal se verificou.

Tabela 23: Elementos adicionados na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
Of all the children in the ward there was one the Skin Horse loved best. (Williams, p. 2)	De todas as crianças na enfermaria, havia uma que o Cavalo de Baloio amava mais do que todas. (p.2)

No excerto apresentado pela tabela número vinte e três, a tradutora achou importante desdobrar o superlativo do adjetivo *good*, “*the best*”, e acrescentar “mais do que todas.”, de forma a tornar mais clara a ideia e facilitar a leitura.

Em termos sintáticos, as estruturas frásicas de frases afirmativas são semelhantes nas duas línguas e, por isso mesmo, de forma geral foi preservada a estrutura frásica do texto original. Não obstante, por razões de fluidez, coerência e coesão textual foram realizadas alterações, certos elementos nas frases foram mudados de posição, tal como a tabela vinte e quatro confirma, com o objetivo de facilitar a leitura.

No primeiro excerto, a posição do advérbio “*still*” foi alterada, neste caso, na tradução para português, o advérbio não poderia surgir na frase na mesma posição da frase em inglês. No segundo exemplo apresentado, a alteração operada abrangeu o tipo de frase, a frase negativa foi transformada numa frase afirmativa para que o sentido do original fosse mantido na tradução.

Tabela 24: Alterações das estruturas frásicas na tradução

Versão Original: inglês	Versão Traduzida: português
But he had kept his figure, and one eye, and was a fine-looking horse still, if you weren't too particular. (Williams, p. 1)	Mas mantinha a sua forma e um olho, ainda era um cavalo bonito, se não se fosse muito esquisito. (p.1)
and his own tail not so skimpy (Williams, p. 2)	e da sua cauda estar algo estragada (pp.2-3)

Passando agora à análise do contexto sistémico, a última etapa do modelo de Lambert e Van Gorp, começaremos por comparar as macro e micro estruturas do texto.

No que concerne à macroestrutura, a tradução mantém a estrutura interna e a divisão do texto fonte, não tendo sido operadas alterações significativas neste âmbito. No que diz respeito à microestrutura, a nível da semântica, estilística, léxico e da sintaxe, a tradução seguiu o original sempre que as convenções e os modelos da língua portuguesa o permitiam e a tradutora assim o entendeu, foram realizadas alterações e adaptações, sempre partindo de uma abordagem de aproximação à língua e cultura de chegada.

O nível de língua do texto fonte não foi reproduzido na tradução, os seus traços de formalidade foram omitidos tendo sido dada primazia à linguagem e à construção frásica informal, aplicando estratégias tradutórias de simplificação e de atualização do original, em questões culturais, tal como já foi referido, partiu-se de uma abordagem de aproximação à língua e cultura de chegada, ou seja, à realidade portuguesa.

Discorrendo agora sobre as relações intertextuais do texto original e da sua tradução, abordaremos a relação do texto original com outros textos análogos dentro do seu sistema literário. Os livros infantis, como já discutido, estão normalmente repletos de cor, frequentemente cores vivas, e inúmeras ilustrações criadas para atrair e manter a atenção dos pequenos leitores e, ao mesmo tempo, tornar a leitura uma atividade divertida, algo que o texto fonte e, por conseguinte, a tradução não possuem.

O nome do autor surge invariavelmente no frontispício da edição assim como o nome do ilustrador, além destes elementos o nome da editora responsável pela publicação também costuma estar presente. O título, de alguma forma, aparece sempre destacado do resto do frontispício situando-se no meio da folha ou na parte superior da mesma, sendo assim que o título surge na edição que nos serviu de suporte e, por conseguinte, na tradução. A contracapa é costume indicar o ano da publicação, assim como os direitos de autor, referencia novamente o autor, o ilustrador e a editora.

A edição que nos serviu de suporte para a tradução do “The Skin Horse” não inclui contracapa e, por isso, estas informações estão em falta, um claro desvio do modelo estabelecido para a literatura tanto em português como em inglês. Uma vez que neste aspeto os modelos português e inglês coincidem, a tradução sofre da mesma falta de informação. Todavia esta edição incorpora um índice, que não inclui números página dado que, como referido, a obra não os apresenta e, por isso mesmo, a tradução também não, desta forma difere mais uma vez dos modelos estabelecidos nos dois sistemas literários. Além do índice, a obra inclui uma folha de título onde o título é repetido, assim como o nome da autora, mas onde é acrescentada nova informação, o nome da ilustradora e um subtítulo da obra, neste sentido a edição escolhida não parece ser muito díspar dos seus congéneres. No que diz respeito ao nome do tradutor, dado que é um trabalho realizado no âmbito académico e que não se trata de um trabalho publicado, o nome da tradutora não é mencionado, apesar de presentemente ser já uma prática corrente por parte das editoras.

Com este projeto ambicionávamos explorar a literatura infantil e diversas questões inerentes à sua tradução. Como demonstrado, a literatura infantil é ainda recente se comparada com outros ramos da literatura, ainda assim conquistou seguramente o seu lugar. A razão que levou à elaboração do presente trabalho foi a tradução das duas obras supramencionadas e a sua subsequente análise.

O processo tradutivo apresentou, como seria de esperar, desafios. As duas obras foram escritas nos anos 20 do século XX, tendo estruturas frásicas e algum vocabulário mais complexos e formais do que o habitual. Isso levou a que, por vezes, surgissem casos mais complicados de traduzir, não porque o seu significado fosse de difícil compreensão, mas devido ao facto de desejarmos apresentar uma tradução acessível para as crianças do século XXI, menos formal com estruturas frásicas mais simples e vocabulário mais corrente, o que talvez tenha sido o aspeto mais intrincado da tradução.

Com efeito, referimo-nos ao equilíbrio que se tenta encontrar entre a simplificação do texto fonte e a infantilização da tradução. Não era nosso objetivo simplificar demasiado a tradução, pois concordamos com Teresa Mergulhão (2008) quando refere que deve ser dada às crianças a oportunidade de aprender com a literatura e de aumentar o seu conhecimento e vocabulário. Nesse sentido, foram tomadas decisões tradutórias e empregues estratégias na tradução que nos pareceram servir melhor este propósito: simplificar, mas não demasiado. Apesar de reconhecermos a dupla audiência implícita nestas narrativas, um aspeto quase inevitável da literatura infantil, a tradução foi desenhada para os pequenos leitores como público-alvo, mesmo tendo em mente que a intervenção dos adultos, como leitores, possa ser necessária.

Outra questão pertinente foi a da atualização que, na maioria dos casos, foi a estratégia de eleição, no que diz respeito ao vocabulário e à sintaxe. Porém, no que diz respeito a alguma terminologia identificativa da época em que o livro foi escrito, como por exemplo o tipo de veículos existentes, foi mantida, pois não era do nosso interesse apagar elementos que localizassem a obra no tempo e a descaracterizassem por completo.

No que concerne às questões culturais, estas foram alvo de adaptação para o panorama e cultura de chegada pois, na nossa opinião, apesar de compreendermos as posições de Venuti e Van Coillie, considerámos importante adaptá-los para a realidade lusitana e para os contextos mais familiares para as crianças portuguesas.

Como podemos verificar, os textos foram alvo de alguma manipulação, tendo esta partido da visão da tradutora sobre a criança atual e do que será mais adequado no âmbito da literatura infantil, não da vontade de omitir ou censurar conteúdos.

A análise das traduções foi suportada pelo modelo de análise descritiva de Lambert e Van Gorp, tendo os textos fonte e as respectivas traduções sido examinadas seguindo as quatro categorias de análise postuladas pelos autores, a saber: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistémico.

Este modelo de análise tradutória não nos era familiar, a sua utilização constituiu uma nova experiência e revelou ser um método interessante para abordar a tradução partindo de uma perspetiva diferente da habitual. Alguns dos elementos que este modelo foca não são aspetos aos quais normalmente prestasse atenção e, nesse sentido, foi uma experiência enriquecedora que possibilitou uma visão diferente dos elementos constitutivos de uma tradução, explorar elementos como o frontispício dos livros e a estrutura dos mesmos permitiu alargar os horizontes do que para nós era tradução.

Com este modelo, foi possível contornar o debate sobre a fidelidade da tradução ou da qualidade da mesma, dado que a análise das traduções partiu de elementos concretos e permitiu, assim, discernir a abordagem da tradutora às mesmas. Este aspeto foi um dos principais motivos que levou à escolha deste modelo, além do que, era também do nosso interesse experimentar e explorar um novo modelo de estudo da tradução.

Relativamente à macroestrutura, o pendor das traduções inclina-se para o texto fonte, pois segue na maioria dos casos o exemplo do original. A microestrutura, por outro lado, revela, em termos de sintaxe, léxico, nível de língua, aspetos culturais e alguma terminologia, uma forte tendência para a aceitabilidade (lealdade à língua e cultura de chegada), apesar de em outros aspetos, respeitar o molde do original. Assim, observamos o mesmo que Gideon Toury, José Lambert e Hendrik Van Gorp preconizaram, nenhuma tradução é completamente adequada ou completamente aceitável.

Em suma, este projeto teve um duplo propósito, servir como trabalho final de conclusão do mestrado e permitir explorar um interesse pessoal. Julgamos que a experiência foi muito enriquecedora do ponto de vista da investigação e da prática da tradução.

Alphatrad Portugal. (2020, junho 22). O que é imprescindível saber sobre a área da tradução neuronal. *Alphatrad Portugal*. <https://www.alphatrad.pt/noticias/traducao-automatica-neuronal>.

Alves, M. D. S. (2005). Uma abelha na chuva da mudança ou a intersecção dos paradigmas. *Biblios*, 197-205.

Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. Em Doorslaer, L Gambier, Y. (Eds.), *Handbook of translation studies* (vol.1, pp. 22-27). John Benjamins Publishing Company.

Amini, M., Tahir, R., & Yaqubi, M. (2018). Translation of Onomatopoeia: Somewhere between Equivalence and Function. *Studies in Linguistics and Literature*, 2(3), 205-222.

Apidianaki, M., Cubaud, P., Pillias, C., Yvon, F., & Xu, Y. (2016, junho). Transread: Designing a bilingual reading experience with machine translation technologies. Em *Proceedings of the 2016 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Demonstrations* (pp. 27-31). <https://www.aclweb.org/anthology/N16-3006/>.

Banjo, T. (2004). Margery Williams Bianco. *Pennsylvania Center for the Book*. https://pabook.libraries.psu.edu/literary-cultural-heritage-map/pa/bios/Bianco_Margery_Williams.

Bankoff, G. (2011). Big Men, Small Horses: Ridership, Social Standing and Environmental Adaptation in the Early Modern Philippines. Em Edwards, P., Enenkel, K. & Graham, E. (Eds.), *The Horse as Cultural Icon* (pp. 99–120). Brill.

Barbosa, A. (2009). *Análise das Representações de género e seus valores na Literatura Infanto-Juvenil e na Formação da Criança*. (Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal). <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10997/1/tese.pdf>.

Barreto, A. (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Campo das Letras.

Bastin, G. (2009). Adaptation. Em Baker, M., Saldanha, G. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed., pp. 3–6). Routledge.

- Bastos, G. (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Universidade Aberta.
- Bettelheim, B. (2002). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. (16ª ed.). Paz e Terra.
- Bowker, L., & Fisher, D. (2010). Computer-aided translation. Em V. L. Doorslaer e Y. Gambier (Eds.), *Handbook of Translation Studies*: (Vol. 1, pp. 60-65). John Benjamins Publishing Company.
- Burke, C., Copenhaver, J. (2004, janeiro). Animals as People in Children's Literature. *Language arts*, 81(3), pp. 205-213. <https://www.semanticscholar.org/paper/Animals-as-People-in-Children's-Literature.-Bruke-Copenhaver/8cfdfec89ebb7b7ac478ef0f365ba0fb1aa5b40b#references>.
- Cabral, M. (2013). O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. *Máthesis*, 22, 159-177. <https://revistas.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/5262>.
- Camargo, D., Finck, S., Nascimento, M. (2009). A criança, o brincar e o corpo: possibilidades a partir da teoria de Friedrich Froebel. *Publicatio UEPG: Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes*, 17(1), 101–106. <https://doi.org/10.5212/publicatiohum.v.17i1.101106>.
- Carter, L. (2020, dezembro 15). *What Do Rabbits Symbolize? Rabbit Symbolism Meaning*. Rabbit Care Tips. <https://www.rabbitcaretips.com/what-do-rabbits-symbolize/#What-Do-Rabbits-Symbolize-in-Literature-And-Movies>.
- Cascallana, B. (2014). Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature. Em J. Van Coillie, J., Verschueren, W. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies* (pp. 97–110). Routledge.
- Ceia, C. (2009, dezembro 30). Arbitrariedade (do signo). Em *E-Dicionário de Termos Literários.pt*, <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arbitrariedade-do-signo/>.
- Cervera, J. (1992). *Teoria de la Literatura Infantil*. (2ª ed.). Ediciones Mensajero.
- Chevalier, S. (2017). Popular Horse Stories and the Invention of the Contemporary Human-Horse Relationship through an Alter Ego Paradigm. *Journal of Sports Science*, 5(2), 119–137. <https://doi.org/10.17265/2332-7839/2017.02.007>.
- Cirlot, J. Eduardo. (1982). *A Dictionary of Symbols*. (2ª ed.). Philosophical Library.

- Clifford, G. C. (2021, Janeiro 11). *Horse Symbolism & Meaning (+Totem, Spirit & Omens)*. World Birds. <https://www.worldbirds.org/horse-symbolism/>.
- Clifford, G. C. (2021b, maio 12). *Rabbit Symbolism & Meaning (+Totem, Spirit & Omens)*. World Birds. <https://www.worldbirds.org/rabbit-symbolism/>.
- Cowie, M., Shuttleworth, M. (2014). *Dictionary of Translation Studies* (1^a ed.). Routledge.
- Cullen, A. (2020, setembro). *How Artificial Intelligence “Works” in Literary Translation*. Goethe-Institut. <https://www.goethe.de/ins/gb/en/kul/lue/ail/21967556.html>.
- Davis, S., DeMello, M. (2003). *Stories Rabbits Tell*. Lantern Books.
- Delisle, Jean. (1986) Dans les coulisses de l’adaptation théâtrale, *Circuit*, 12, 3–8.
- Derby, J. (1970, fevereiro). Anthropomorphism in Children's Literature or "Mom, My Doll's Talking Again. *Elementary English*, 47(2), 190-192. <http://www.jstor.org/stable/41386644>.
- Dunn, E. (maio, 2011). *Talking Animals: A Literature Review of Anthropomorphism in Children's Books*. (Dissertação de Mestrado, Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, Estados Unidos da América). <https://doi.org/10.17615/kzs4-bf31>.
- Dybiec-Gajer, J., & Oittinen, R. (2020). Introduction: Travelling Beyond Translation—Transcreating for Young Audiences. Em J. Dybiec-Gajer & R. Oittinen (Eds.), *Negotiating Translation and Transcreation of Children’s Literature From Alice to the Moomins* (pp. 1–11). Springer.
- Eagleton, T. (2014) *How to Read Literature*. Yale University Press.
- Edwards, P., Enenkel, K. & Graham, E. (2011, outubro 14). *The Horse as Cultural Icon: The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*. (Vol. 18). Brill.
- Falk, J. S. (1978). *Linguistics and Language a Survey of Basic Concepts and Implications*. John Wiley and Sons Publications.
- Farmer, L. (1976). Rabbits in Children’s Books. *Language Arts*, 53(5), 527-530.
- Ferreira, N. (2014). *A fábula esópica e a tradição fabular grega: Estudo*. (1^a ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-721-052-5>.

- Fontes, O. (2009). Literatura Infantil: Raízes e Definições. *Saber & Educar*, (14), 1-7. <http://revista.esepf.pt/index.php/sabereducar/article/view/134>.
- Frimmelova, K. (2010). *Translating Children's Literature: Typical Problems and Suggested Strategies*. Lambert Academic Publishing.
- Garavini, M., Ketola, A., & Oittinen, R. (2018). *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience: Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies*. (1^a ed.). Routledge.
- Ghesquiere, R. (2006). Why does Children's Literature need Translations? Em Van Collie, J., Verschueren, W. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies* (pp. 19–33). Routledge.
- Gicala, A. (2020). How Can One Word Change a World? Black Humour and Nonsense in Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and its Polish Translations from the Cognitive-Ethnolinguistic Perspective. Em Dybiec-Gajer, J., Kodura, M., Oittinen, R. (Eds.), *Negotiating Translation and Transcreation of Children's Literature From Alice to the Moomins* (1^a ed., pp. 125–138). Springer.
- Gomes, A. (1979). *A Literatura para a Infância*. Torres & Abreu.
- Gomes, José António (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância*. ASA Editores.
- Grenby, M. O. (2014). The origins of children's literature. *The British Library*. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-childrens-literature>.
- Guerreiro, C. (2013). Contos da Infância e do Lar: da Tradição Oral à Literatura para a Infância. *Álabe*, (8), 1–12. <https://doi.org/10.15645/alabe.2013.8.3>.
- Hatim, B., Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Routledge.
- Hermans, T. (2014). Introduction Translation Studies and a New Paradigm. Em Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature (Routledge Revivals): Studies in Literary Translation* (pp. 7–15). Routledge.
- Hollindale, P. (1997) *Signs of Childness in Children's Books*. Thimble Press.
- Horses in literature and art. (2016, setembro 23). *Neo Equus*. <http://www.neoequus.net/horses-in-literature-and-art/>.

- House, J., Kaniklidou, T. (2017). Discourse and ideology in translated children's literature: a comparative study. *Perspectives*, 26(2), 232–245. <https://doi.org/10.1080/0907676x.2017.1359324>.
- Hunt, P. (1990). *Children's Literature: The Development of Criticism*. Routledge.
- Hunt, P. (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford University Press.
- In praise of horses in literature*. (2011, dezembro 6). The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/dec/05/in-praise-of-horses-literature>.
- Jaques, Z. (2015). Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg. *Forum for Modern Language Studies*, 51(3), 353. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqv037>.
- Jaques, Z. (2015b, setembro 30). *Bunnies in children's books: from Alice in Wonderland to Peter Rabbit*. University of Cambridge. <https://www.cam.ac.uk/research/features/bunnies-in-childrens-books-from-alice-in-wonderland-to-peter-rabbit>.
- Jurafsky, D, Voigt, R. (2012, junho). Towards a literary machine translation: The role of referential cohesion. Em *Proceedings of the NAACL-HLT 2012 Workshop on Computational Linguistics for Literature* (pp. 18-25). <https://www.aclweb.org/anthology/W12-2503/>.
- Karpińska, P. (2017). Computer Aided Translation – possibilities, limitations and changes in the field of professional translation. *Journal of Education Culture and Society*, 8(2), 133–142. <https://doi.org/10.15503/jecs20172.133.142>.
- Kellehear, A. (1993). Death and renewal in The Velveteen Rabbit: A sociological reading. *Journal of Near-Death Studies*, 12(1), 35–51. <https://doi.org/10.17514/jnds-1993-12-1-p35-51>.
- Kérchy, A., Sundmark, B. (2020). Introduction. Em Kérchy, A., Sundmark, B. (Eds.), *Translating and Transmediating Children's Literature (Critical Approaches to Children's Literature)*. Palgrave Macmillan.
- Klingberg, G. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. CWK Gleerup.

- Knowles, M., Malmkjaer, K. (1996). *Language and Control in Children's Literature*. Routledge.
- Koi, S. (n.d.). *Rabbit as Symbol: The Significance of Rabbits in Dreams and Art*. House Rabbit Society. <https://rabbit.org/journal/4-11/symbol.html>.
- Kruger, H. (2012) The Translation of Children's Literature: A Reader. *Translation Studies*, 5(1), pp 114-120. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700.2012.628821>.
- Lagoudaki, E. (2006, novembro). Translation memories survey 2006: Users' perceptions around TM use. Em *Proceedings of the ASLIB International Conference Translating & the Computer* 28(1), pp. 1-29. https://www.researchgate.net/publication/228742235_Translation_memories_survey_2006_Users'_perceptions_around_tm_use.
- Laing, C. (2019). A role for onomatopoeia in early language: evidence from phonological development. *Language and Cognition*, 11(2), 173-187. <http://orca.cf.ac.uk/117190/>.
- Laing, C. E. (2017). A perceptual advantage for onomatopoeia in early word learning: Evidence from eye-tracking. *Journal of Experimental Child Psychology*, 161, 32-45.
- Lambert, J., & Van Gorp, H. (2014). On Describing Translations. Em Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature (Routledge Revivals): Studies in Literary Translation* (pp. 43–53). Routledge.
- LaRubia-Prado, F. (2017). *The Horse in Literature and Film: Uncovering a Transcultural Paradigm (Ecocritical Theory and Practice)*. Lexington Books.
- Lathey, G. (2011). Children's literature. Em Baker, M., Saldanha, G. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2^a ed., pp. 31–33). Routledge.
- Lathey, G. (2020). "Only English books": The mediation of translated children's literature in a resistant economy. Em Van Collie, J. & McMartin, J. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts*. (pp. 41–54). Leuven University Press.
- Lathey, G. (2020a). Children's literature. Em Baker, M., Saldanha, G. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3^a ed., pp. 60–64). Routledge.

- Lathey, G. (Ed.). (2006). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Multilingual Matters Ltd.
- Lathey, Gillian. 2010. *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. Routledge.
- LeBlanc, M. (2013). Translators on translation memory (TM). Results of an ethnographic study in three translation services and agencies. *Translation and Interpreting*, 5(2), 1–13. <http://www.trans-int.org/index.php/transint/article/view/228>.
- Lefevere, A. (1977). *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Van Gorcum.
- Leonardi, V. (2020). *Ideological Manipulation of Children's Literature Through Translation and Rewriting: Travelling Across Times and Places* (1ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Lerer, S. (2008). *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. University of Chicago Press.
- MaGee, W. H. (1969). The Animal Story: A Challenge in Technique. *Dalhousie Review*, 44(2), 156–164. <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/58929>.
- Margery Williams Biography. (n.d.). PoemHunter.com. <https://www.poemhunter.com/margery-williams/biography/>.
- Marinheiro, C. (2009, fevereiro 19). *A definição da palavra iconicidade*. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-definicao-da-palavra-iconicidade/25828>.
- Markowsky, J. (1975, abril). Why Anthropomorphism in Children's Literature? *Elementary English*. 52(4), 460-466. <http://www.jstor.org/stable/41592646>.
- Mergulhão, T. (2008). *Vozes e silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal*. (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal) <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/582>.
- Merriam-Webster. (n.d.). Velvet. Em *Merriam-Webster.com* dictionary. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/velvet>.

Merriam-Webster. (n.d.). Velveteen. Em *Merriam-Webster.com* dictionary. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/velveteen>.

Milton, J. (2010). Adaptation. Em Doorslaer, V. L. & Gambier, Y. (Eds.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, pp. 3–6). John Benjamins Publishing Company.

Morgan, B. (n.d.) Bianco, Margery Williams (1881–1944). Em *Encyclopedia.com* <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bianco-margery-williams-1881-1944>.

Multicorpora R&D Inc. (2002). *MultiCorpora White Paper sobre The Full-Text Multilingual Corpus: Breaking the Translation Memory Bottleneck*. [White Paper]. Quebec.

Newmark, P. (1984). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.

Nodelman, P., Reimer, M. (2003). *The pleasures of children's literature* (3^a ed.). Allyn & Bacon.

Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained (Translation Theories Explored)* (2^a ed.). Routledge.

Nunn, G. (2014, novembro 18). Why do pigs oink in English, boo boo in Japanese, and nöff-nöff in Swedish? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/education/2014/nov/17/animal-noises-in-different-languages>.

Oittinen, R. (2002). *Translating for children*. Garland Publishing, Inc.

O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. Routledge.

Pegasus. (2017, fevereiro 7). Greek Gods & Goddesses. <https://greekgodsandgoddesses.net/myths/pegasus/>.

Ping, K. (2009). Machine Translation. Em M. Baker, & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (p.162-164). Routledge.

Poetry Foundation. (n.d.). *Walter de La Mare*. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poets/walter-de-la-mare>.

- Poppi, C. (2013). Século XVII na França: *Les Belles Infidèles*, Racine e o modelo dos clássicos antigos. *Non Plus*, 2(3), (pp. 29-43). <https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v2i3p29-43>.
- Porto Editora. (n.d.). Antropomorfismo (literatura). Em *infopedia.pt/dicionarios*. Consultado em 3 de março de 2021, [https://www.infopedia.pt/\\$antropomorfismo-\(literatura\)](https://www.infopedia.pt/$antropomorfismo-(literatura)).
- Porto Editora. (n.d.). Belbute. Em Dicionário *priberam.org*. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://dicionario.priberam.org/belbute>.
- Porto Editora. (n.d.). Bélbute. Em Dicionário *priberam.org*. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://dicionario.priberam.org/B%C3%A9lbute>.
- Porto Editora. (n.d.). Belbutina. Em Dicionário *priberam.org*. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://dicionario.priberam.org/belbutina>.
- Porto Editora. (n.d.). Rigging. Em *infopedia.pt/dicionarios*. Consultado em 4 de março de 2021, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/rigging>.
- Porto Editora. (n.d.). Veludilho. Em Dicionário *priberam.org*. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/velveteen>.
- Porto Editora. (n.d.). Veludilho. Em *infopedia.pt/dicionarios*. Consultado em 4 de maio de 2021, <https://dicionario.priberam.org/veludilho>.
- Porto Editora. (n.d.). Walter De La Mare. Em *infopedia.pt/dicionarios*. Consultado em 4 de abril de 2021, [https://www.infopedia.pt/\\$walter-de-la-mare](https://www.infopedia.pt/$walter-de-la-mare).
- Priberam. (n.d.). Evergreen. Em *Cambridge.org dictionary*. Consultado em 4 de junho de 2021, <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/evergreen>.
- Pugl, S. (2015). *Anthropomorphism in Children's Literature: Rabbits*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Viena, Viena, Áustria) http://othes.univie.ac.at/36603/1/2015-03-10_0905759.pdf.
- Puurtinen, T. (1995). *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. University of Joensuu.

rabbit symbolism in literature. (2020). Rabbit Symbolism in Literature. <https://inainternetgroup.com/lists/69mvhdxu/37jphr.php?935095=rabbit-symbolism-in-literature#>.

Reynolds, K. (2014, maio 15). *Perceptions of childhood*. The British Library. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/perceptions-of-childhood#>.

Ribeiro, A. (1983). *Andam faunos pelos bosques*. Livraria Bertrand.

Rocha, N. (1984). *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Rodrigues, C. (2007, junho-julho). Literatura para a infância em Portugal: conceptualização e contextualização histórica. *Visão Global*, 10(2), 161–184. <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1855/1/tese%20novembro%20final%20imprimir.pdf>.

Sanders, Julie. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.

Santoyo, J. (1989) Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología. *Cuadernos de Teatro Clasico* (4), 95-112. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6151550>.

Shavit, Z. (2009). *Poetics of Children's Literature*. University of Georgia Press.

Simpson, M. (2007, junho 6). Pull along toy horse. *MAAS Collection*. <https://collection.maas.museum/object/169139>.

Souza, C. (2015). *Concepção de Infância em Philippe Ariès*. (Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil). <http://www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos/2015%20CAMILA%20ANABELA%20DE%20BRITO%20SOUZA.pdf>.

Stein, K. (2016). *The Velveteen Rabbit Margery Williams • 1922*. Epidemics in Children's Literature: The Role & Prominence of Epidemics in 19th and 20th Century Children's Literature. <https://epidemicsinliterature.wordpress.com>.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2021, maio 17). Pegasus Greek mythology. Em *Encyclopaedia Britannica*. Consultado em 5 de maio de 2021, <https://www.britannica.com/topic/Pegasus-Greek-mythology>.

- The Velveteen Rabbit: An Analysis*. (2015, junho 8). Writing Children's Books? <https://childrensbooksemilyandjanessa.wordpress.com/2015/06/08/style-analysis/>.
- Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies—and beyond: Revised Edition* (2^a. ed.). John Benjamins Publishing.
- Townsend, J. (1977). *Written for Children*. Penguin.
- Trados Studio. (2019, julho). *SDL Translating and Reviewing Documents: SDL Trados Studio 2019*. <https://docs.sdl.com/binary/783545/866378/sdl-trados-studio/sdl-trados-studio-translating-and-reviewing-documents>.
- Tufis, D. (2009). Algorithms and Data Design Issues for Basic NLP Tools. *Language Engineering for Lesser-studied Languages*, 21, 3-50. <https://pdfs.semanticscholar.org/c63d/2d323682070bbdec8208425b76046d795c22.pdf>.
- Van Coillie, J. (2020). Diversity can change the world: Children's literature, translation and images of childhood. Em Van Coillie J., McMartin J. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts* (pp. 141-156). Leuven University Press.
- Van Coillie, J., McMartin J. (2020). Studying texts and contexts in translated children's literature. Em Van Coillie J. & McMartin J. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts* (pp. 11-34). Leuven University Press.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. (2^a ed.). Routledge.
- Vogl, S. (1982). Animals and Anthropomorphism in Children's Literature. *Transactions Of The Wisconsin Academy Of Sciences, Arts and Letters*, 70, 68-72. <https://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/WI/WI-idx?type=article&did=WI.WT1982.SVogl&id=WI.WT1982&isize=text>.
- Wadensjö, C. (2009). Computer-aided translation (CAT). Em M. Baker, & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (p.48). Routledge.
- Wason-Ellam, L. (2010). Children's literature as a springboard to place-based embodied learning. *Environmental Education Research*, 16(3-4), 279-294. <https://doi.org/10.1080/13504620903549771>.

Williams, M. (1922). *The Velveteen Rabbit*. AbeBooks. Consultado em 6 de junho de 2021, https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30748160191&searchurl=f%3Don%26pics%3Don%26sortby%3D1%26tn%3DVelveteen%2BRabbit&cm_sp=snipet- -srp1- -image1.

Williams, M. (1978). *The Skin Horse*. AbeBooks. Consultado em 6 de junho de 2021, <https://www.abebooks.com/first-edition/Skin-Horse-Bianco-Margery-Williams-Green/16579150894/bd>.

Williams, M. (2015). *The Skin Horse*. Miasto Książek.

Youdale, R. (2020, setembro). *Can Artificial Intelligence Help Literary Translators?* Goethe-Institut. <https://www.goethe.de/ins/gb/en/kul/lue/ail/21967545.html>.

Youdale, R. (2020a). *Using Computers in the Translation of Literary Style: Challenges and Opportunities (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies)* (1st ed.). Routledge.

Zohar, S. (2020). Cultural translation and the recruitment of translated texts to induce social change: The case of the Haskalah. Em Van Collie, J., McMartin, J. (Eds.), *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts* (pp. 73–92). Leuven University Press.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alla, A. (2015, maio-agosto). Challenges in Children's Literature Translation: a Theoretical Overview". *European Journal of Language and Literature Studies*, 1(2), 15–18. <https://doi.org/10.26417/ejls.v2i1.p15-18>.
- Ascione, F. (2005). *Children And Animals*. Purdue University Press.
- Bredin, H. (1996). Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle. *New Literary History*, 27(3), 555-569. <http://www.jstor.org/stable/20057371>.
- Brown, I. (1967). Philippe Aries on Education and Society in Seventeenth- and Eighteenth-Century France. *History of Education Quarterly*, 7(3), 357–368. <https://doi.org/10.2307/367178>.
- Cabral, M. (2013). O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. *Máthesis*, 22, 159-177. <https://revistas.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/5262>.
- Chen, S., Moruzi, K., Venzo, P. (2021). Public Health, Polio, and Pandemics: Fear and Anxiety about Health in Children's Literature. *Children's Literature in Education*, 1–15. <https://doi.org/10.1007/s10583-021-09439-8>.
- Dofs, E. (2008). *Onomatopoeia and iconicity: A comparative study of English and Swedish animal sound*. (Tese de Licenciatura, Universidade de Karlstad, Karlstad, Suécia). <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A5727&dswid=-1248>.
- Donta, A., Swedlund, A. (2009). Scarlet fever epidemics of the nineteenth century: A case of evolved pathogenic virulence? Em D. Herring, A. Swedlund (Eds.), *Human Biologists in the Archives: Demography, Health, Nutrition and Genetics in Historical Populations*, pp. 159-177. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/human-biologists-in-the-archives/scarlet-fever-epidemics-of-the-nineteenth-century-a-case-of-evolved-pathogenic-virulence/95E398D48F4290C1A1FE8423881B85E8>.
- Duncan, C. J., Duncan, S. R., & Scott, S. (1996). The dynamics of scarlet fever epidemics in England and Wales in the 19th century. *Epidemiology and Infection*, 117(3), 493–499. <https://doi.org/10.1017/s0950268800059161>.

- Frantz, M., (2011). *A literatura nas séries iniciais*. Vozes.
- Friedman, U. (2015, novembro 27). The Mystery of Onomatopoeia Around the World. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/onomatopoeia-world-languages/415824/>.
- Guerreiro, C. (2008). Do sentimento mágico da escrita: Um olhar sobre o Conto Contemporâneo para crianças, em Portugal. *EduSer*, pp. 237-246. <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/4207>.
- Hillman, J. (1995). *Discovering Children Literature*. Englewood Cliffs.
- Jones, L. (n.d.). *How humans shaped the evolution of the world's most common bird* | *BBC Earth*. BBC Earth. <https://www.bbcearth.com/news/how-humans-shaped-the-evolution-of-the-worlds-most-common-bird>.
- McGowan, J. (2015, maio 19). *House Sparrow Sounds*. The Cornell Lab of Ornithology. https://www.allaboutbirds.org/guide/House_Sparrow/sounds.
- Miranda, F. (2020, junho). *Traduzir Literatura Infantil: reflexão crítica e proposta de tradução de Horton Hears a Who!, de Dr. Seuss*. (Trabalho de Projecto de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal) <https://run.unl.pt/handle/10362/112192>.
- Morrow, C. (2003, janeiro). Oittinen, Riita. Translating for Children. *Cadernos de Tradução*, 2(12), 139-141. https://www.researchgate.net/publication/307662973_Oittinen_Riita_Translating_for_Children.
- Pires, M. (2014). *Vestuário infantil Blablabla 2015*. (Trabalho de Conclusão de Mestrado, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, Portugal). <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/8493>.
- Pym, A. (2011). What technology does to translating? *The International Journal for Translation & Interpreting Research*, 3(1), 1–10. <http://www.transint.org/index.php/transint%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20/article/view/File/121/81>.
- Ramos, A., (2005). As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea. *Forma Breve*, (3), 169-194. <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7593>.

Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos (Portuguese Edition)*. Edições Almedina.

Rua, M. (2013, julho). *Prática de Ensino Supervisionada em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico*. (Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, Portugal). <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/5615>.

Silva, C. (2016). A leitura dos contos de fada e sua influência na formação e educação da criança pré-escolar nos centros municipais de educação infantil no município do Recife-PE. *Ciencias Sociales ACADEMO Revista de Investigación y Humanidades*, 3(1), 1-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762980>.

Thorsby, R. (n.d.). *1744 - A Little Pretty Pocket-Book*. The Development of British Children's Literature in the 18th-Century. <https://18thbritishchildrensliterature.weebly.com/1744---a-little-pretty-pocket-book.html>.

Van Achter, E. (2016). A arte da apologia: Podem antologias definir o conto literário moderno? *Forma Breve*, (14), 15–27. <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/160>.

8 Tradução para português europeu do “The Velveteen Rabbit”

O COELHO DE VELUDO

De

Margery Williams



Era uma vez um Coelho de Veludo e, no início, ele era mesmo maravilhoso. Era gordo e redondinho, tal como um coelho deve ser, o seu pelo tinha manchas castanhas e brancas, os seus bigodes eram feitos de fio verdadeiro e as suas orelhas estavam forradas com cetim cor-de-rosa. Na manhã de Natal, o coelho estava enfiado dentro da meia de Natal do Menino, mesmo em cima, e com um ramo de azevinho entre as patas, o efeito era encantador.

Havia outras coisas dentro da meia de Natal, nozes, laranjas, um comboio de brincar, amêndoas de chocolate e um rato de corda, mas o Coelho era o melhor presente de todos. Durante pelo menos duas horas o Menino brincou com ele, mas depois os Tios e as Tias chegaram para jantar e fez-se muito barulho com o papel de embrulho e o desembulhar de prendas e, no meio da excitação de olhar para todos os presentes novos, o Coelho de Veludo foi esquecido.

Durante muito tempo viveu no armário dos brinquedos ou no chão do quarto do menino e ninguém pensou muito nele. Ele era tímido por natureza e porque era feito só de veludo, alguns dos brinquedos mais caros não lhe prestavam atenção. Os brinquedos mecânicos sentiam-se muito superiores e achavam-se melhores que todos os outros, estavam cheios de ideias modernas e fingiam que eram verdadeiros. O barco, que era uma maquete, já tinha dois anos e perdera muita da sua tinta, seguia-lhes o exemplo e nunca perdia uma oportunidade de se referir aos seus cabos em termos técnicos. O Coelho não podia dizer que era maquete de coisa nenhuma, pois não sabia que existiam coelhos verdadeiros, pensava que eram todos como ele, cheios de serradura, e percebeu que a serradura já não estava na moda e nunca deveria ser mencionada nos círculos modernos. Até Timóteo, o leão de madeira articulado, feito por soldados com incapacidades, e que deveria ter uma mente mais aberta, fazia-se de importante e fingia ter conhecimentos no Governo. Entre todos, fizeram o pobre pequeno Coelho sentir-se muito insignificante e nada especial, a única pessoa que era simpática para

ele era o Cavalo de Baloíço.

O Cavalo de Baloíço vivia no quarto do menino há mais tempo do que qualquer um dos outros brinquedos. Era tão velho que tinha zonas sem pelo na sua pelugem castanha e viam-se as costuras, a maior parte dos pelos da sua cauda tinham sido arrancados para fazer colares de contas. Ele era sábio, pois tinha visto uma longa série de brinquedos mecânicos chegar e gabar-se e, passado algum tempo, viu as suas molas partirem-se e os brinquedos morrerem e sabia que eram apenas brinquedos e nunca se transformariam em outra coisa. Pois a magia do quarto do menino é muito estranha e maravilhosa e só os brinquedos que são velhos, sábios e experientes como o Cavalo de Baloíço entendem tudo sobre ela.

- O que é DE VERDADE? - perguntou o Coelho um dia, quando estavam deitados, lado a lado, perto do guarda-fogo¹ do quarto do menino, antes da Ama ter vindo arrumar o quarto. - Quer dizer que temos coisas dentro de nós que fazem barulho e uma pega saliente?

- De Verdade não é como és feito. - disse o Cavalo de Baloíço. - É algo que te acontece. Quando uma criança te ama durante muito, muito tempo, não só para brincar, mas te ama VERDADEIRAMENTE, então tornas-te De Verdade.

- Dói? - perguntou o Coelho.

- Às vezes. - disse o Cavalo de Baloíço, porque ele dizia sempre a verdade. - Quando és De Verdade não te importas de seres magoado.

- Acontece de uma só vez, como quando nos dão corda, ou é aos poucos? - perguntou ele.

- Não acontece tudo de uma vez. - disse o Cavalo de Baloíço. - Transformas-te. Demora muito tempo. Por isso é que não acontece

¹ Grade de ferro na parte anterior e inferior da chaminé de sala.

muitas vezes a pessoas que se partem com facilidade, ou que têm arestas afiadas ou que precisam de ser tratadas com muito cuidado. Normalmente, quando te tornas De Verdade, foste tão amado que a maior parte do teu pelo caiu, os teus olhos saltaram, as tuas articulações ficaram soltas e tu muito gasto. Mas essas coisas não interessam, porque quando és De Verdade não podes ser feio, a não ser para as pessoas que não percebem.”

- Suponho que *tu* és De Verdade? - disse o Coelho e depois desejou não ter dito nada, pensou que o Cavalo de Baloço poderia ficar magoado, mas o Cavalo de Baloço apenas sorriu.

- O Tio do Menino fez com que eu me tornasse De Verdade. - disse ele. - Há muitos, muitos anos, mas quando te tornas De Verdade nunca mais podes voltar atrás. Dura para sempre.

O Coelho suspirou. Pensou que demoraria muito tempo até que essa magia chamada De Verdade lhe acontecesse. Ele queria muito ser De Verdade, saber como era, mas a ideia de ficar gasto e perder os seus olhos e bigodes era muito triste. Desejava poder tornar-se De Verdade sem que estas coisas desconfortáveis lhe acontecessem.

Havia uma pessoa chamada Ama que mandava no quarto do menino. Por vezes não reparava nos brinquedos espalhados e outras, sem razão nenhuma, tão repentina como uma rajada de vento, empurrava-os a todos para dentro dos armários. Ela chamava a isto “arrumar” e todos os brinquedos detestavam, especialmente os de lata. O Coelho não se importava muito, porque para onde quer que fosse atirado caía gentilmente.

Uma noite, quando o Menino se ia deitar, não conseguia encontrar o cão de porcelana que dormia sempre com ele. A Ama estava com pressa e dava muito trabalho procurar por cães de porcelana à hora de dormir, por isso olhou à volta e, ao reparar que a porta do armário dos brinquedos estava aberta, apressou-se na sua direção.

- Aqui. - disse ela. - Toma o teu velho Coelhinho! Podes dormir com ele! – E arrastou o Coelho do armário por uma orelha e pô-lo nos braços do Menino.

Nessa noite, e nas muitas noites que se seguiram, o Coelho de Veludo dormiu na cama do Menino. A princípio o Coelho não gostou muito, o Menino abraçava-o com muita força, às vezes rebojava para cima dele e outras empurrava-o tanto para debaixo da almofada que o Coelho mal conseguia respirar. Também tinha saudades daquelas longas horas iluminadas pelo luar no quarto do menino, quando toda a casa estava silenciosa e das suas conversas com o Cavalo de Baloço. Mas rapidamente começou a gostar de dormir com o Menino, porque o Menino falava com ele, construía-lhe bons túneis debaixo dos lençóis e dizia-lhe que eram como as tocas em que os coelhos verdadeiros viviam. E faziam maravilhosas brincadeiras juntos, em voz baixa, quando a Ama ia jantar e deixava a luz de presença acesa em cima da lareira. E quando o Menino adormecia, o Coelho aninhava-se debaixo do seu queixo pequeno e quente e sonhava a noite toda no abraço apertado do Menino.

E o tempo passou e o pequeno Coelho era muito feliz, tão feliz que nunca reparou como o seu bonito pelo de veludo estava a ficar cada vez mais gasto, como a sua cauda se estava a descoser e como todo o cor-de-rosa do seu nariz desaparecera onde o Menino o beijava.

A Primavera chegou e passavam longos dias no jardim, onde o Menino fosse o Coelho ia também. Era levado a passear no carrinho de mão, fazia piqueniques na relva e, o Menino, construía-lhe lindas cabanas de fadas debaixo das framboesiras atrás da orla de flores. E uma vez, quando o Menino foi chamado de repente para ir lanchar fora, o Coelho ficou no relvado muito depois do anoitecer e a Ama teve de vir à procura dele com uma vela porque o Menino não conseguia dormir a não ser que o Coelho lá estivesse. Estava todo molhado com o orvalho e muito sujo de ter sido atirado para as tocas

feitas para ele pelo Menino, no canteiro das flores e a Ama resmungou enquanto o limpava com uma das pontas do avental.

- Tem de ter o seu velho Coelhoinho! - disse ela. - Imaginem tanta confusão por um brinquedo!

O Menino sentou-se na cama e estendeu as mãos.

- Dá-me o meu Coelhoinho! - disse ele. - Não digas isso, ele não é um brinquedo. Ele é DE VERDADE!

Quando o pequeno Coelho ouviu isto ficou feliz, pois sabia que o que o Cavalo de Baloço tinha dito era finalmente verdade. A magia do quarto do menino tinha-lhe tocado e já não era um brinquedo. Ele era De Verdade, o Menino dissera-o.

Nessa noite estava quase demasiado feliz para dormir e nasceu tanto amor no seu pequeno coração de serradura que quase explodia. E nos seus olhos de botão, que há muito tempo tinham perdido o seu brilho, surgiu um olhar de sabedoria e beleza que até a Ama reparou na manhã seguinte quando lhe pegou e disse: - E não é que este velho Coelhoinho tem uma expressão bastante viva!

Esse foi um Verão maravilhoso!

Perto da casa onde viviam havia um bosque e, nas longas tardes de junho, o Menino gostava de ir para lá brincar depois do lanche. Levava o Coelho de Veludo com ele e antes de ir apanhar flores, ou brincar aos polícias e ladrões por entre as árvores, fazia sempre um pequeno ninho para o Coelho, algures no meio dos fetos, onde ele ficaria muito aconchegado. O Menino tinha um coração muito bom e gostava que o Coelhoinho estivesse confortável. Uma tarde, enquanto o Coelho estava lá deitado sozinho, a observar as formigas que corriam de um lado para o outro na relva, entre as suas patas de veludo, viu duas estranhas criaturas esgueirarem-se de dentro dos fetos altos perto dele.

Eram coelhos como ele, mas muito peludos e novos em folha. Deviam ter sido muito bem feitos, não se viam as costuras, e, quando se mexiam, mudavam de forma de uma maneira estranha, num momento eram compridos e magros, no outro eram gordos e redondinhos, em vez de ficarem sempre da mesma forma como ele. As suas patas não faziam barulho no chão e aproximaram-se muito do Coelho, a mexer os narizes, enquanto o Coelho olhava para eles com atenção para ver de que lado estava o mecanismo de corda, pois ele sabia que as pessoas que saltam, normalmente têm algo que lhes dê corda. Mas não conseguia vê-lo. Eram, com certeza, um novo tipo de coelho.

Eles olharam para ele e o pequeno Coelho olhou para eles também. E durante todo o tempo os seus narizes mexeram-se.

- Porque não te levantes e brincas connosco? – perguntou um deles.

- Não me apetece. - disse o Coelho, não queria explicar que não tinha corda.

- Oh! - disse o coelho peludo. - É muito fácil. - E deu um grande salto para o lado e levantou-se nas patas traseiras.

- Não acredito que consigas! - disse ele.

- Consigo! - disse o pequeno Coelho. Consigo saltar mais alto do que qualquer coisa! - Estava a falar de quando o Menino o atirava, mas claro que não queria dizer isso.

- Consegues saltar nas tuas patas traseiras? - perguntou o coelho peludo.

Era uma pergunta terrível pois o Coelho de Veludo não tinha patas traseiras! As costas dele eram inteiras, como uma almofada de alfinetes. Ficou quieto, sentado nos fetos e esperou que os outros

coelhos não reparassem.

- Não quero! - disse outra vez.

Mas os coelhos selvagens têm uma visão muito boa, e este esticou o pescoço e viu.

- Ele não tem patas traseiras! - gritou. - Imaginem um coelho sem patas traseiras! - E começou a rir-se.

- Tenho! - disse o pequeno Coelho. - Tenho patas traseiras! Estou sentado em cima delas!

- Então estica-as e mostra-mas, assim! - disse o coelho selvagem. E começou a rodar e a dançar até o pequeno Coelho ficar bastante tonto.

- Não gosto de dançar. - disse ele. - Prefiro estar quieto!

Mas durante o tempo todo queria muito dançar, uma estranha, nova e excitante sensação percorreu-o e sentiu que daria qualquer coisa para poder saltar tal como estes coelhos.

O coelho estranho parou de dançar e aproximou-se. Desta vez aproximou-se tanto, que os seus bigodes compridos roçaram a orelha do Coelho de Veludo, então, de repente, torceu o nariz, achatou as orelhas e saltou para trás.

- Tem um cheiro estranho! - exclamou. - Ele não é um coelho! Ele não é um coelho de verdade!”

- Eu *sou* De Verdade! - disse o pequeno Coelho. - Eu sou De Verdade! O Menino disse que sim! - E quase começou a chorar.

Então ouviram-se passos, o Menino passou por eles a correr e numa debandada de patas e num rápido movimento de caudas brancas, os dois estranhos coelhos desapareceram.

- Voltem e brinquem comigo! - pediu o pequeno Coelho. - Oh, voltem! Eu *sei* que sou De Verdade!

Mas não houve resposta, só havia as formigas que corriam de um lado para o outro e os fetos que se mexiam suavemente onde os dois estranhos tinham passado. O Coelho de Veludo estava sozinho.

- Ó Meu Deus! - pensou. - Porque é que fugiram daquela maneira? Porque é que não podiam parar e falar comigo?

Durante muito tempo ficou muito quieto, a observar os fetos, à espera de que eles voltassem. Mas eles não voltaram, naquele momento o sol estava a desaparecer e as pequenas traças brancas esvoaçavam por ali e o Menino veio e levou-o para casa.

Passaram-se semanas e o pequeno Coelho ficou muito velho e coçado, mas o Menino amava-o da mesma maneira. Amava-o tanto, tanto que os bigodes do Coelho caíram, o forro cor-de-rosa das suas orelhas ficou cinzento e as suas manchas castanhas desbotaram. Até começou a perder as suas formas e já quase não se parecia com um coelho, a não ser para o Menino. Para ele o Coelho era sempre bonito e só isso é que importava ao pequeno Coelho. Não lhe importava como as outras pessoas o viam, porque a magia do quarto do menino tinha-o tornado De Verdade e quando se é De Verdade estar coçado não interessa.

Então, um dia, o Menino ficou doente.

O seu rosto ficou muito corado e falava durante o sono, o seu pequeno corpo estava tão quente que queimava o Coelho quando o abraçava. Entraram e saíram pessoas estranhas do quarto do menino, uma luz esteve acesa toda a noite e durante tudo isto o pequeno Coelho de Veludo ficou ali, deitado, escondido debaixo dos lençóis e nunca se mexeu, tinha medo de que se o encontrassem alguém o pudesse levar embora e ele sabia que o Menino precisava dele.

Foi um período longo e preocupante, porque o Menino estava demasiado doente para brincar e o pequeno Coelho achou muito chato passar o dia todo sem ter nada para fazer. Mas ele aninhou-se com paciência, esperava pelo momento em que o Menino ficasse bom outra vez e eles pudessem ir para o jardim para entre as flores e as borboletas e fazer brincadeiras maravilhosas no matagal de framboesiras como faziam antes. Planeou toda a espécie de coisas maravilhosas e enquanto o Menino estava deitado, meio a dormir, aproximou-se da almofada e sussurrou-lhas ao ouvido. Logo depois, a febre baixou e o Menino ficou melhor. Conseguia sentar-se na cama e ver livros de imagens, enquanto o pequeno Coelho se aconchegava ao seu lado. E um dia deixaram-no levantar-se e vestir-se.

Era uma manhã luminosa e solarenga e as janelas estavam todas abertas. Levaram o Menino para a varanda, embrulhado num xaile, e o pequeno Coelho ficou enrolado nos lençóis a pensar.

O Menino ia à praia no dia seguinte. Estava tudo preparado, agora só era preciso cumprir as ordens do médico. Falaram sobre tudo, enquanto o pequeno Coelho estava deitado debaixo dos lençóis a ouvir, só com a cabeça de fora. O quarto tinha de ser desinfetado e todos os livros e brinquedos com os quais o Menino tinha brincado tinham de ser queimados.

- Viva! - pensou o pequeno Coelho. - Amanhã vamos à praia! - O Menino tinha falado muitas vezes da praia e ele queria muito ver as grandes ondas a rebentar, os pequenos caranguejos e os castelos de areia.

Foi quando a Ama o viu:

- E o seu velho Coelhoinho? - perguntou ela.

- *Isso?* - disse o médico. - Está cheio de germes de escarlatina²!

² Uma doença febril, aguda, infecciosa e muito contagiosa, que pode caracterizar-se por manchas vermelhas na pele que afetava maioritariamente as crianças e foi muito comum nos finais do século XIX e início do século XX.

Queimem-no imediatamente. O quê? Disparate! Dêem-lhe um novo. Não pode brincar mais com este!”

Então o pequeno Coelho foi posto num saco com os velhos livros de imagens e com muito lixo e levado para o fundo do jardim, atrás da capoeira. Era um bom sítio para fazer uma fogueira, mas o jardineiro estava muito ocupado para tratar disso imediatamente. Tinha batatas para cavar e ervilhas para apanhar, mas prometeu que na manhã seguinte viria bem cedo e queimaria tudo.

Nessa noite, o Menino dormiu num quarto diferente e tinha um novo coelhinho para dormir com ele. Era um coelhinho magnífico, de peluche todo branco e com olhos de vidro verdadeiro, mas o Menino estava demasiado excitado para se importar muito com isso. Porque no dia seguinte ia para a praia e isso era uma coisa tão maravilhosa que não conseguia pensar em mais nada.

E enquanto o Menino dormia a sonhar com a praia, o pequeno Coelho estava entre os livros de imagens no canto, atrás da capoeira, e sentia-se muito sozinho. O saco estava aberto e, ao contorcer-se um pouco, conseguiu enfiar a cabeça pela abertura e olhar lá para fora. Ele tremia um pouco, pois estava habituado a dormir numa cama em condições e, por esta altura, o seu pelo estava tão gasto e coçado dos abraços que já não o protegia. Ali perto, conseguia ver o matagal de framboeseiras a crescer altas e emaranhadas como uma selva tropical, em cuja sombra tinha brincado com o Menino em manhãs passadas. Pensou nessas longas e solarengas horas passadas no jardim, em como eram felizes e uma grande tristeza tomou conta dele. Parecia que conseguia vê-los a todos, cada momento mais bonito do que o outro, as cabanas das fadas no canteiro das flores, as tardes tranquilas no bosque quando se deitava nos fetos e as pequenas formigas corriam sobre as suas patas, o dia maravilhoso em que soube pela primeira vez que era De Verdade. Pensou no Cavalo de Baloço, tão sábio e amável e em tudo o que ele lhe tinha dito. De que valia ser amado, perder toda a beleza e tornar-se De Verdade se tudo acabava assim? E uma lágrima, uma lágrima verdadeira, escorreu pelo seu

pequeno e coçado nariz de veludo e caiu no chão.

E então uma coisa estranha aconteceu. Onde a lágrima tinha caído nasceu uma flor, uma flor misteriosa, nada parecida com as outras que cresciam no jardim. Tinha folhas elegantes da cor das esmeraldas e no centro das folhas havia uma flor, como um cálice dourado. Era tão bonita que o pequeno Coelho se esqueceu de chorar e ficou ali, a olhar para ela. Nesse momento, a flor abriu e lá de dentro saiu uma fada.

Ela era a fada mais encantadora do mundo inteiro. O seu vestido era feito de pérolas e gotas de orvalho, tinha flores no cabelo e à volta do pescoço e o seu rosto era como a flor mais perfeita de todas. A Fada aproximou-se do pequeno Coelho, pegou nele e deu-lhe um beijo no nariz de veludo molhado pelas lágrimas.

- Pequeno Coelho não sabes quem eu sou? - disse ela.

O Coelho olhou para ela e pareceu-lhe que já tinha visto o seu rosto antes, mas não sabia onde.

- Eu sou a Fada da magia do quarto do menino. - disse ela. - Tomo conta de todos os brinquedos que as crianças amaram. Quando estão velhos e gastos e as crianças já não precisam deles, então eu venho, levo-os comigo e torno-os De Verdade.

- Eu não era De Verdade antes? - perguntou o pequeno Coelho.

- Eras De Verdade para o Menino porque ele te amava. - disse a Fada. - Agora vais ser De Verdade para todos.

Abraçou o pequeno Coelho e voou com ele nos braços para o bosque.

Estava claro agora, a lua tinha aparecido. Toda a floresta estava bonita, as folhas dos fetos brilhavam como que cobertas de prata. Na clareira aberta entre os troncos de árvores, os coelhos selvagens

dançavam com as suas sombras na relva aveludada, mas quando viram a Fada pararam todos de dançar e ficaram parados em círculo a olhar para ela.

- Trouxe-vos um novo companheiro de brincadeiras - disse a Fada. - Devem ser muito simpáticos e ensinar-lhe tudo o que ele precisa de saber na Terra dos Coelhos, pois ele vai viver convosco para sempre!

E beijou o pequeno Coelho mais uma vez e pousou-o na relva.

- Corre e brinca pequeno Coelho! - disse ela.

Mas, por um momento, o pequeno Coelho ficou sentado muito quietinho, sem se mexer. Pois quando viu todos os coelhos selvagens a dançar à sua volta, lembrou-se de repente das suas patas traseiras e não queria que vissem que não as tinha. Ele não sabia que quando a Fada o beijou da última vez o tinha transformado para sempre. E talvez ficasse ali sentado muito tempo, demasiado tímido para se mexer, se naquele momento, uma coisa não lhe tivesse feito comichão no nariz e, antes de pensar no que estava a fazer, levantou o dedo traseiro para se coçar,

E descobriu que realmente tinha pernas traseiras! Em vez de veludo sem cor tinha pelo castanho, macio e brilhante, as suas orelhas mexiam-se sozinhas e os bigodes eram tão compridos que roçavam a relva. Deu um grande salto e a alegria de usar as patas traseiras era tanta que foi saltando na relva, de um lado para o outro, a rodar como os outros e ficou tão excitado, que quando finalmente parou para olhar para a Fada, esta tinha desaparecido.

Ele era finalmente um Coelho De Verdade, em casa com os outros coelhos.

O Outono tornou-se Inverno e depois veio a Primavera e quando os dias ficaram mais quentes e soalheiros, o Menino foi brincar para o

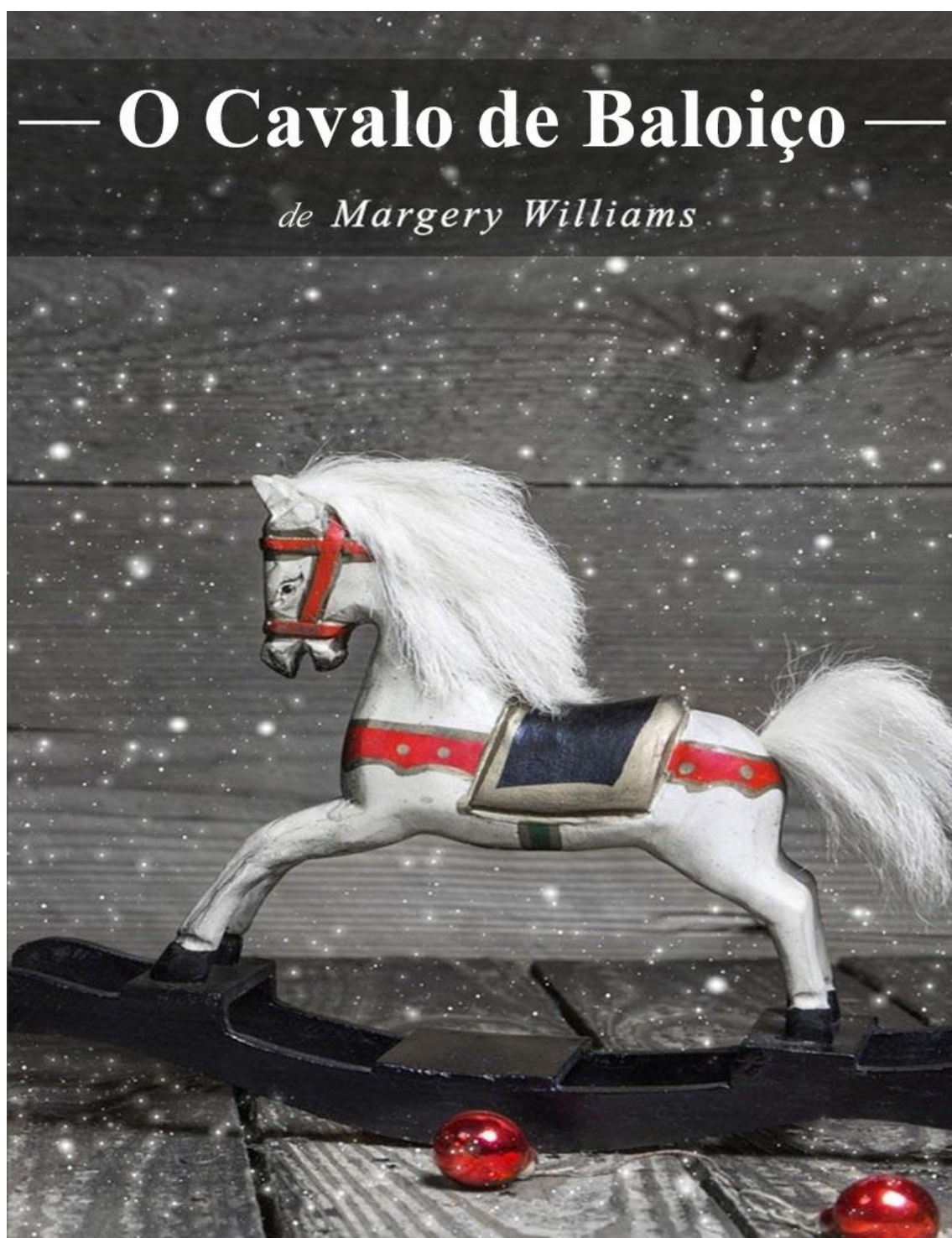
bosque atrás da casa. E enquanto brincava, dois coelhos esgueiraram-se por entre os fetos e espreitaram o Menino. Um deles era todo castanho, mas o outro tinha umas marcas estranhas debaixo do pelo, como se há muito tempo tivesse tido manchas que ainda eram visíveis. E havia algo tão familiar no seu nariz pequeno e macio e nos seus olhos redondos e pretos que o Menino pensou para si próprio:

- Parece-se mesmo com o meu velho Coelhoinho que se perdeu quando tive escarlatina!

Mas ele nunca soube que era mesmo o seu Coelhoinho que tinha voltado para ver o menino que o tinha ajudado a tornar-se De Verdade.

Fim

9 Tradução para português europeu do “The Skin Horse”



O Cavalo de Baloço

-

UMA HISTÓRIA PARA CRIANÇAS

De Margery Williams

Ilustração: © Jeanette Dietl (fotolia.com)

Índice

[O CAVALO DE BALOIÇO](#)

O Cavalinho de Baloço era muito antigo. Conheceu já duas gerações, pois muito antes de pertencer ao Menino, pertencera a alguns primos, agora já crescidos e antes disso, quando era novo, a um tio que também já havia sido um menino. Cada um deles tinha-o amado e estimado, crescido e dado ao seguinte e agora o Menino era o último de todos.

Com ele, o Cavalinho de Baloço viveu nove anos e isto já era muito tempo.

O Menino estava a crescer muito e não se podia esperar que ainda se importasse com cavalinhos de baloço. O quarto de menino chamava-se agora sala de costura e o Menino tinha um quarto só para si onde guardava os livros da escola, tacos para jogar e um lagarto verde num frasco de compota. O Cavalinho de Baloço também começava a parecer velho. Não tinha pelo por baixo. A sua crina desaparecera deixando apenas uma tira de couro sem pelo com cinco pregos espetados e uma das suas pernas estava um pouco bamba, por isso mantinha-se de pé com alguma dificuldade. Mas mantinha a sua forma e um olho, ainda era um cavalo bonito, se não se fosse muito esquisito. Não havia crianças pequenas na família que pudessem gostar dele, às vezes, as famílias de repente ficam sem crianças pequenas pois estão todas muito ocupadas a crescer. Ainda estava bom demais para ir para o lixo e, por isso, ia para o Hospital Infantil com alguns livros de imagens e uma caixa de soldadinhos de chumbo a cavalo.

- De certeza que vão gostar de o ter lá. - disse a Mãe do Menino.

- Hospital Infantil! - disse o Menino. - Boa ideia!

Com as suas mãos dentro dos bolsos das calças curtas, olhou para o cavalo e juntou os lábios para assobiar. Havia algo de envergonhado no seu olhar e as suas bochechas coraram um pouco, mas o Cavalinho de Baloço não sabia se era porque se sentia envergonhado de um dia o ter amado tanto ou porque já não o amava de todo.

- Então vão mandar-te para o Hospital. - disse o galgo de porcelana em cima da lareira. - É para onde todas as coisas partidas vão. Fico feliz por não ser o tipo de pessoa de ser dado. Eu sou de Porcelana verdadeira.

- Cão de porcelana. - disse de forma desagradável o tinteiro, pois ele gostava do Cavalinho de Baloço. - Sempre me perguntei o que fariam com ele quando ficasse sem graça!

O galgo tremia de raiva, mas não se atrevia a mostrá-lo.

- É cansativo estar sempre a ser mudado de um lado para o outro. - disse ao Cavalinho de Baloço. - Não consigo deixar de ter pena de ti. E agora o teu ambiente vai ser muito desagradável. É a pior parte de pertencer às classes que trabalham,

a aristocracia tem sempre dinheiro.

- Disparate! - disse o tinteiro.

Mas o galgo tinha razão, pois na manhã seguinte, a empregada bateu-lhe e ele caiu da lareira, foi imediatamente varrido e posto com cuidado no balde do lixo. Mas O Cavalo de Baloio foi para o Hospital Infantil.

Havia muitos brinquedos no Hospital e o cavalo rapidamente fez amigos. Como ele, alguns tinham chegado já coçados e cheios de memórias, outros eram novos, vindos da loja dos brinquedos, e estes eram os menos simpáticos.

- Trabalhar no Hospital está na moda. - diziam. - Por isso é que estamos aqui. - Mas eles não queriam ser arrogantes, simplesmente não conheciam a vida.

Ainda assim, por mais brinquedos que existissem no Hospital, raramente havia suficientes para todos e, por isso, o Cavalo de Baloio estava muito contente de ter vindo. Havia mãos esticadas na sua direção e foi passado de cama em cama. O seu único olho era tão amigável e sábio que as crianças não notavam na sua crina sem pelos ou na sua pelagem gasta e a sua perna bamba não importava pois raramente precisava de se levantar. Além disso, um cavalo é sempre um cavalo. Eles não sabiam o seu nome verdadeiro, por isso, a Enfermeira chamou-lhe Pégaso.

- Aqui está o velho Pégaso que te veio ver. - disse ela. - Vê como ele sorri!

Pois o Cavalo de Baloio tinha a boca ligeiramente aberta, o que lhe dava uma expressão agradável.

De todas as crianças na enfermaria, havia uma que o Cavalo de Baloio amava mais do que todas. Ele era mais pequeno do que os outros, tão pequeno e magro que mal se viam as suas pernas debaixo da colcha branca esticada. Algumas das crianças conseguiam sentar-se, mas ele ficava deitado o dia todo. A voz dele também era fraca e ténue, como a de um pássaro, e sempre que a Enfermeira passava pela sua cama sorria-lhe. Ele não falava muito com as outras crianças, mas com o Cavalo de Baloio falava muito.

- Quando for grande. - disse-lhe. - Vou ter um cavalo de verdade e cavalgarei pelo mundo inteiro montado nele. Vai ser todo branco, com uma crina e cauda compridas e vou chamar-lhe Capitão.

- Isso vai ser maravilhoso! - disse o Cavalo de Baloio.

Tinha alguma pena de não ser completamente branco e da sua cauda estar algo estragada, pois talvez assim a Criança gostasse mais dele. Lembrou-se que a sua perna estava bamba e que podia ser difícil viajar pelo mundo todo com uma perna bamba. Mas pensou:

- Um cavalo muito grande ia ocupar muito espaço na enfermaria e podia deitar coisas ao chão. Talvez seja melhor que eu seja pequeno, assim posso deitar-me na cama dele e falar com ele.

E tinha razão, o que faria um cavalo grande dentro de quatro paredes? São feitos para espaços maiores e para o ar livre. Mas o Cavalo de Baloioço tinha o tamanho ideal para a cama e por isso pôde ficar lá. Falaram sobre muitas coisas e a Criança começou a amá-lo mais a cada dia. Muito em breve amava-o tanto como se ele fosse totalmente branco e pudesse galopar à volta do mundo e voltar.

Havia uma grande varanda lá fora e, nos dias quentes, algumas das crianças eram levadas para lá para apanharem ar fresco e luz do sol, o Cavalo de Baloioço gostava disto. Estava há tanto tempo na enfermaria que quase se esquecera de como era o céu azul. Da rua abaixo chegavam os sons do tráfego, mas pareciam-se com o barulho das ondas. Abaixo do Hospital havia um jardim, da varanda só se conseguiam ver as copas das árvores a tornar-se em folhas, era como olhar para um mar verde.

No jardim viviam Pardais. Estavam ocupados a fazer ninhos, mas um deles, que era um grande coscuvilheiro, costumava vir e empoleirar-se no corrimão de ferro da varanda.

- Piu-piu! – disse ele. - Está um belo dia! Estar aqui deitado é quase tão bom como estar sentado no ramo de uma árvore!

Como vivia tão perto, pensava que fazia parte dos funcionários do Hospital e ao confundir o Cavalo de Baloioço com uma visita, começou imediatamente a dar-lhe informações. Contou-lhe tudo o que se passava nas cozinhas e sobre a árvore de Natal que tinham tido o ano passado.

- Tive o meu lugar privado no parapeito da janela. - disse o pardal. - Foi maravilhoso, especialmente as velas. Mas na minha opinião, uma árvore é uma árvore. Não fica melhor ao pôr-lhe grinaldas e bolas coloridas. É de mau gosto e só atrai curiosidade vulgar, especialmente se se está a fazer o ninho.

Isso lembrou-lhe do que tinha de fazer. Os pássaros só podem ter uma ideia de cada vez nas suas cabeças. Quando veem uma coisa esquecem-se da outra, por isso é que estão sempre a mexer-se.

- Piu-piu! - disse. - Gostava de poder vir mais vezes, mas é demasiado intolerável!

Tinha ouvido uma senhora que usava peles dizê-lo enquanto descia as escadas do Hospital em direção à sua carruagem e pareceu-lhe inteligente. Dizia-o sempre que se lembrava. Mas a seguir estava de volta.

- Alegra-te. - disse ele. - É o que te vim dizer. Não aguento emoções! E se vires alguma lâ cinzenta por aí lembra-te que é minha!

A Criança estava deitada na varanda, embrulhada em mantas, com o Cavalo de Baloioço ao lado dele. Não conseguia ver a copa das árvores, pois estava deitado, mas podia ver o céu azul acima e as nuvens pequeninas que navegavam como barcos. Lá em baixo na rua, passavam charretes, outras crianças brincavam

e homens e mulheres iam e vinham a tratar dos seus assuntos, mas lá em cima era muito tranquilo. Quase que podia imaginar que estavam numa ilha mágica, longe de tudo.

A Criança e o Cavalo de Baloíço com a sua perna bamba, deitados, observavam o céu e falavam do dia em que iriam juntos conhecer a vastidão do mundo, pois há muito tempo tinham decidido que nunca se separariam e seriam companheiros para sempre. Mas era difícil saber como fazê-lo e o Cavalo de Baloíço pensou muito sobre o assunto enquanto estava deitado nas dobras do cobertor e olhava, com o seu único olho, para as pequenas nuvens que flutuavam. Havia entre elas, uma nuvem muito pequenina, que se parecia com uma asa branca e o Cavalo de Baloíço pensou:

- Se pelo menos tivesse asas, então poderia pô-lo no meu dorso e poderíamos voar juntos daqui.

Pois ele amava muito a Criança e queria que ela fosse feliz, só que nunca ninguém tinha pensado dar asas ao Cavalo de Baloíço. Mas ele era um cavalo sábio e sabia que se quisermos muito uma coisa e se for para alguém que amamos, um dia vai tornar-se realidade, mas é preciso ter paciência e continuar a pedir durante muito tempo.

- Um dia iremos. - disse ele.

- Prometes? - perguntou a Criança.

- Prometo. - disse o Cavalo de Baloíço e quando o disse, soube que de alguma maneira, ia acontecer só não sabia dizer como.

- Ouve. - disse ele. - Vou contar-te um segredo. Algures na minha cauda tenho um Pelo dos Desejos. Sei que ainda lá está porque é um pelo branco e saberia se alguém o tivesse arrancado apesar de terem arrancado quase todos os outros para fazer colares de contas.

- Todos os cavalos têm um Pelo dos Desejos? - perguntou a Criança.

- Todos os cavalos têm um. - disse o Cavalo de Baloíço. - Mas é muito difícil encontrá-lo. Às vezes nunca é encontrado. Mas está lá, tal como todas as crianças têm uma Pestana dos Desejos. Quando uma pestana cai e a pões na tua mão e depois fechas os olhos e sopras e, enquanto sopras, tens de pedir um desejo, mas, a não ser que seja uma Pestana dos Desejos, o desejo não se torna realidade e é por isso que as pessoas ficam muitas vezes desiludidas.

- Acho que nunca encontrei a certa. - disse a Criança.

- Procura o pelo branco na minha cauda. - disse o Cavalo de Baloíço. - Arranca-o e depois veremos.

A Criança procurou e, por fim, encontrou o pelo branco. Era muito pequeno e estava um pouco sujo, mas não havia como enganar, era um pelo branco, por isso o Cavalo de Baloíço devia ter razão e sentiu-se muito entusiasmado.

- Está aqui! - gritou. - Pelo menos uma parte está. Devo puxar?

- Puxa. - disse o Cavalo de Baloíço. - E não te preocupes com magoar-me.

Então a Criança puxou e ficou com o pelo branco na mão, a brilhar à luz do sol como um fio de prata. Doeu, pois os Pelos dos Desejos estão sempre agarrados com mais força do que os normais, mas o Cavalo de Baloíço estava preparado. A Criança pôs o pelo branco nas costas da sua mão e fechou os olhos com força.

- Sopra três vezes. - disse o Cavalo de Baloíço. - E enquanto sopras podes pedir um desejo, mas tens de te lembrar de pedir com muita força!

A Criança soprou três vezes e quando abriu os olhos outra vez, o pelo tinha realmente desaparecido. Não sabia dizer para onde tinha ido, nem o Cavalo de Baloíço sabia, calhou de o seu único olho estar a olhar para o outro lado. Mas o pardal viu e apanhou-o com o seu bico.

Enquanto voava disse para si próprio:

- A isto é que eu chamo um disparate! Não gosto de o levar quando ele já tem tão poucos, mas é perfeito para o meu ninho!

- Desapareceu. - disse a Criança. - Agora o desejo vai tornar-se realidade?

- Um dia vai tornar-se realidade. - disse o Cavalo de Baloíço. - Mas não te sei dizer quando.

O Pelo dos Desejos trouxe certamente muita sorte ao ninho do pardal pois a sua nova ninhada cresceu maravilhosamente.

- Estou muito contente com eles. - disse o pardal um dia quando estava empoleirado na varanda. - A minha filha vai-se manter como funcionária do Hospital e os dois mais velhos já têm emprego fixo no departamento de limpeza de ruas. Tem sido um ano muito satisfatório.

- E quando vão na vossa viagem? - perguntou.

- Um dia. - disse o Cavalo de Baloíço.

A Criança não respondeu, mas as suas mãos apertaram-se à volta do pescoço do Cavalo de Baloíço. Abraçando o seu amigo, ficou ali deitado sem fazer barulho debaixo dos cobertores, feliz por sentir o calor do sol nas suas pálpebras semicerradas. Sentia-se muito cansado nesse dia, as costas doíam-lhe mais do que nunca e parecia-lhe que ainda faltava muito para que o desejo se tornasse realidade e eles pudessem começar a sua viagem à volta do mundo. Mas ainda assim o Cavalo de Baloíço devia saber melhor e o Cavalo de Baloíço tinha prometido. Por isso tentou não pensar mais no assunto e, em vez disso, prestar atenção às histórias que o seu amigo lhe contava, dos seus dias de juventude e do jardim maravilhoso no qual em tempos brincara e dos meninos que o tinham amado, falou-lhe de todos, até ao último, agora crescidos demais para brincar com ele e como tinha primeiro chegado ao Hospital.

- Fico feliz que o último menino tenha crescido. - disse a Criança. - Porque

se ele tivesse ficado pequeno para sempre podias nunca ter vindo para aqui.

- Todas as crianças crescem. - disse o Cavalo de Baloço. - Mas há sempre outra criança em algum lugar, do tamanho certo, para tomar o seu lugar.

- Mas se realmente os amaste a todos. - perguntou a Criança. - De quem és de verdade?

- Sou da Criança que precisa mais de mim. - disse o Cavalo de Baloço e sorriu com a sua boca aberta.

- Deves ser meu. - disse a Criança. - Pois ninguém te pode amar mais do que eu! - Agarrou o Cavalo de Baloço e deu-lhe um beijo na testa nua. - Estou contente que estejas velho e gasto. - Sussurrou ele. - Porque agora vais ser sempre o meu cavalo e ninguém te vai querer levar de mim.

Passaram-se meses e o Cavalo de Baloço estava no Hospital há já um ano. Estava mais gasto do que nunca e, muitas vezes, quando a Enfermeira olhava para ele pensava para si mesma:

- Temos mesmo de deitar aquela coisa velha e partida para o lixo. - Mas via que a Criança ainda gostava dele e pensava:

- Mais vale deixá-lo ficar mais um tempo. - Por isso deixaram o Cavalo de Baloço ficar, pelo menos até ao Natal, quando chegassem os novos brinquedos e o Cavalo de Baloço já não fosse preciso.

E então, um dia, vieram e levaram a Criança.

Os médicos iam fazer qualquer coisa para ajudar a melhorar as suas costas e tirar-lhe as dores.

- Em breve vamos ter-te a correr pela casa toda. - disse a Enfermeira quando o levantou da cama.

O Cavalo de Baloço ficou muito contente quando ouviu isso. Pensou:

- O menino vai ficar forte agora. Quando voltar poderemos realmente viajar e tudo vai ficar bem. - A ideia fê-lo sentir-se muito novo e alegre, esticou a sua perna partida para ver se ainda se conseguia apoiar nela, pois queria estar preparado quando o Menino voltasse, ia ser tudo muito divertido. Na sua excitação esticou-a com tanta força que caiu de cima dos cobertores para o chão.

- Isto não é assim tão mau- disse para si mesmo.

Mas quando a empregada de limpeza da enfermaria veio para arrumar a cama, não o viu caído no chão e pisou-o. Alguma coisa partiu debaixo do pé dela e quando olhou, lá estava o Cavalo de Baloço com a sua perna bamba por fim completamente partida e, pior do que tudo, com uma grande e profunda rachadela no meio, mesmo onde o seu coração devia estar. Já não se parecia com um cavalo.

- Bem, é o fim disto. - disse ela. - Está na altura de esta coisa velha ir para o caixote do lixo. Ainda bem que não era nada que verdadeiramente importasse.

Pegou no cavalo partido e atirou-o para o caixote do lixo e na manhã seguinte o homem do lixo veio e levou-o embora.

Quando a Criança voltou para a enfermaria, a primeira coisa que fez foi perguntar pelo Cavalo de Baloioço.

Mas o Cavalo de Baloioço não estava com os outros brinquedos e ninguém parecia saber para onde tinha ido. Procuraram por ele por todo o lado, mas não o encontraram.

- O teu velho cavalo parece que desapareceu. - disse a Enfermeira. - Não penses mais nisso! Ele deve ter ficado farto de esperar por ti e galopou para algum lado sozinho. - Ela pensou que era uma piada.

A Criança disse:

- Por favor, podes procurar outra vez no armário, talvez ele tenha estado sempre lá só que não o viste?

Mas o Cavalo de Baloioço não estava no armário e só a empregada de limpeza da enfermaria sabia onde ele estava realmente. Era uma rapariga com um bom coração e agora tinha pena de ter deitado fora o cavalo, por isso foi à loja de brinquedos nessa tarde e comprou um cavalo novo com o seu próprio dinheiro e levou-o para a Criança que estava à espera. Não era um cavalo muito grande, mas era o melhor que ela podia comprar e parecia muito bonito quando ela o desembalou.

- Olha se não é um cavalo magnífico para ti! - disse ela. - Vê como é bonito, com a sua bela cauda e a roseta dourada no peito!

- És muito simpática. - disse a Criança enquanto pegava no seu novo cavalo.
- É um belo cavalo!

Mas quando a empregada de limpeza da enfermaria se foi embora, ele pousou-o na cama e ficou ali, deitado, com o rosto virado para o outro lado.

- Ele está com sono. - disse a Enfermeira.

Mas na verdade a Criança não estava com sono. Estava apenas a pensar que, talvez, se pedisse outra vez à Enfermeira para dar mais uma olhadela ao armário, o seu velho Cavalo de Baloioço pudesse ser encontrado. Mas tinham sido todos tão simpáticos que ele não queria incomodá-los outra vez.

O novo cavalo esteve de pé na sua mesinha de cabeceira ao lado da cama durante muitos dias, novo, bonito com a sua sela e rédeas vermelhas e uma pata levantada como se fosse saltar. No entanto, a Criança não olhava para ele muitas vezes. Os médicos tinham dito que ia melhorar, ele pensava que afinal não se importava muito com ficar bom se o Cavalo de Baloioço não estivesse ali.

Era Véspera de Natal e estavam a ser feitos grandes preparativos. Grinaldas de azevinho foram espalhadas, o ar cheirava a pinho e a folhagens e, ao fundo do

corredor, a grande Árvore de Natal já estava no lugar. Nela foram pendurados velas, bolas brilhantes douradas e prateadas e todos os brinquedos que as pessoas generosas tinham enviado para as crianças pequenas. E nessa noite, bastante tarde, o Anjo de Natal veio às enfermarias, com muito cuidado, para ver se todas as crianças estavam a dormir como deviam e para contar outra vez e garantir que havia o número certo de brinquedos para todos.

Todos estavam a dormir, só quando chegou à última cama é que viu que a Criança que lá estava deitada não estava a dormir. Então o Anjo do Natal parou, muito surpreso.

- Porque não estás a dormir? - perguntou ele. - As crianças pequenas devem sempre ir dormir cedo na Véspera de Natal ou talvez não tenham brinquedos de manhã.

- Não consigo dormir. - disse a Criança. - E acho que não quero nenhum brinquedo, obrigado.

- Não queres nenhum brinquedo? - disse o Anjo de Natal. - Então o que queres mais do que tudo, talvez ainda haja tempo de tratar disso?

- Quero o meu Cavalo de Baloíço. - disse a Criança.

O Anjo apontou.

- Mas tens um belo cavalo ao lado da tua cama. - disse ele. - Não sabias?

A Criança virou a cabeça na almofada. Tinha lágrimas nos olhos e o Anjo de Natal não suportava ver lágrimas.

- Eu sei. - disse a Criança. - E é um belo cavalo, mas não é o meu cavalo que eu amo.

- Ah! - disse o Anjo, e pensou durante muito tempo.

- E porque é que o teu Cavalo de Baloíço te deixou? - perguntou ele.

- Não sei. - disse a Criança. - Ele sempre disse que íamos juntos. - E contou ao Anjo tudo sobre o Cavalo de Baloíço e quanto o amava, sobre o Pelo dos Desejos e como tinham planeado ir embora juntos e ver o mundo quando ele estivesse bem.

O Anjo ouviu, depois aproximou-se da Criança e beijou-o.

- Se é um Pelo dos Desejos verdadeiro. - disse ele. - Então penso que está tudo bem. Mas deves ir dormir agora, pois amanhã é dia de Natal e tens de acordar bem e de bom-humor. E agora tenho de ir, tenho muitos lares para visitar pelo mundo inteiro e brinquedos para abençoar para a manhã de Natal.

Então foi embora. Mas muito depois de ele ter ido embora, a Criança manteve-se acordada na cama, a sentir-se muito sozinha, pois queria o Cavalo de Baloíço mais do que nunca.

Era como se estivesse sozinho na enfermaria, pois todos estavam a dormir. O candeeiro estava aceso ao fundo do quarto e criava grandes sombras nas

paredes. As bagas de azevinho brilhavam na pouca luz e o cheiro das folhagens verdes era forte, como o cheiro de uma floresta de verdade.

Naquele momento, lá fora nas ruas onde tudo estava silencioso, vozes começaram a cantar. Eram os cantores das janelas e cantavam alto e melodiosamente sobre o bom Rei Venceslau¹ e sobre os pastores que viram a Estrela. A música era bonita e, antes da Criança dar conta, começou também a sentir-se sonolenta. As vozes cantaram sem parar e mesmo durante o sono ainda as ouvia. Mas, naquele momento, o som mudou e no seu sonho já não eram vozes que ele ouvia. Era um som estranho como o bater de asas e o barulho de grandes cascos e quando olhou para cima, de repente apareceu um grande Cavalo ao lado da sua cama.

Era um cavalo alto, branco e claro como o luar e quando a Criança o viu ali, a pairar tão estranhamente sobre ele, ficou com medo. Mas o Cavalo falou:

- Sobe para o meu dorso, Rapazinho. - disse ele. - Muitos têm medo de mim, mas não deves ter medo, pois eu sou teu amigo.

Esticou o seu grande pescoço e a Criança já não tinha medo, viu que os olhos do Cavalo eram amáveis e gentis e o seu focinho, quando olhou bem para ele, era o focinho do seu velho Cavalo de Baloço que ele amava há tanto tempo.

- Sobe para o meu dorso. - disse o Cavalo. - Porque agora vamos começar as nossas viagens.

- Mas não consigo subir. - disse a Criança.

- Consegues. - disse o Cavalo. - Estás bom outra vez. Não sabias?

E foi como o Cavalo disse. De qualquer maneira toda a dor tinha desaparecido, a cabeça já não lhe doía, sentia-se bem e bastante forte. Saiu da cama e subiu para o dorso do Cavalo com facilidade e encostou-se às suas grandes asas, que eram tão macias e quentes que o seu pequeno corpo parecia afundar-se nelas e pôs os braços à volta do pescoço do Cavalo.

- Agarra-te bem. - disse o Cavalo. - Porque agora é que vamos mesmo.

A Criança agarrou-se bem e o Cavalo esticou as suas asas e saltou pela janela para o ar livre. Voaram até conseguirem ver a cidade por baixo deles, a brilhar com pequenas luzes. Brilhavam como joias pequenas e incontáveis e por cada joia que brilhava, uma criança estava deitada na sua cama a sonhar com o Natal.

Voaram ainda mais alto e agora o mar de safiras estava por baixo deles até que também ele desapareceu deixando por perto apenas as grandes estrelas penduradas no céu.

- Tens frio? - perguntou o Cavalo. - Aproxima-te das minhas asas que eu aqueço-te.

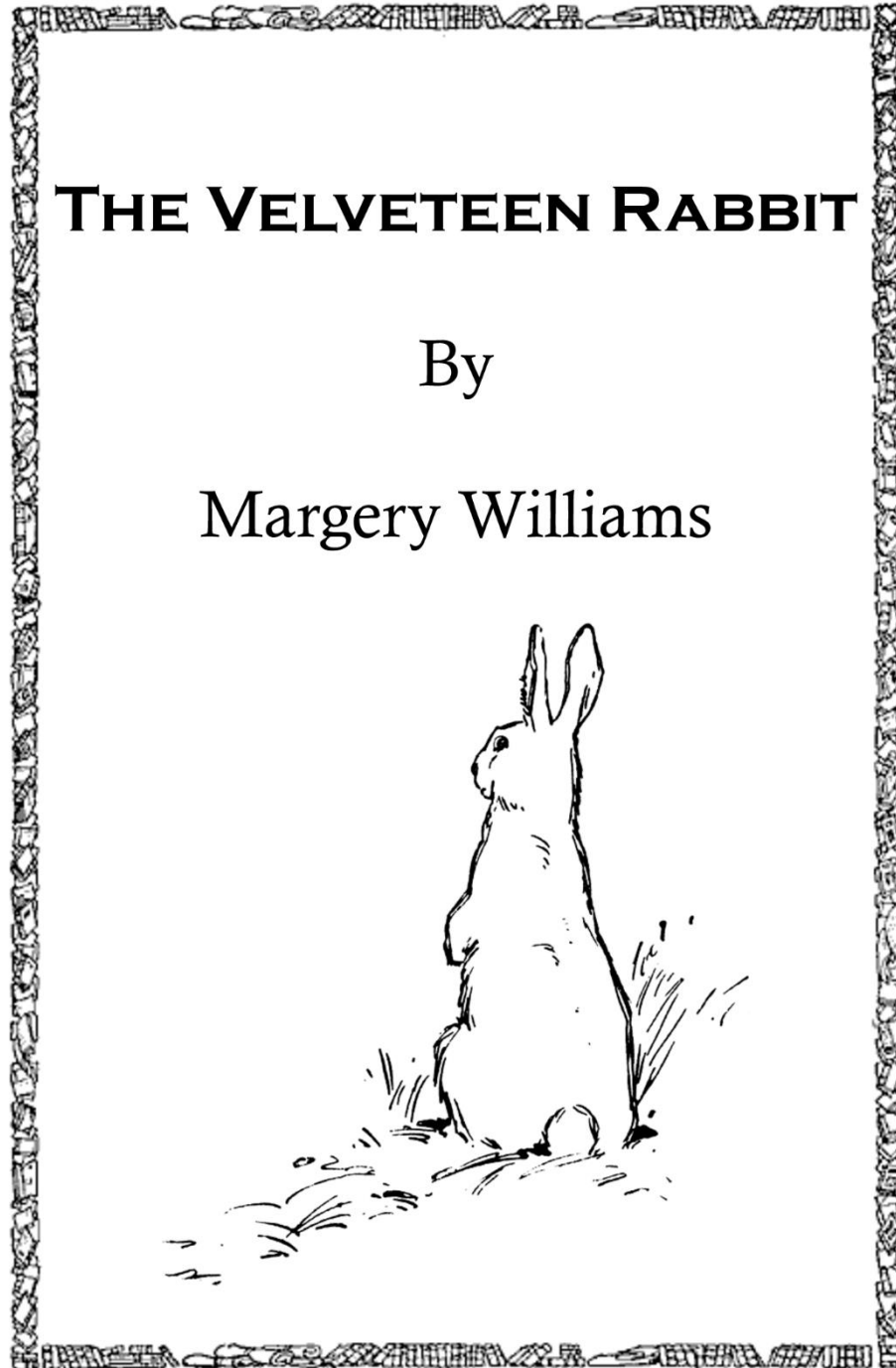
¹ O santo padroeiro da República Checa, há uma música de Natal sobre ele chamada "A Lenda do Bom Rei Venceslau" que costumava ser cantada pelos cantadores das janelas.

Mas a Criança não sentia nem frio nem calor. Sentia apenas a felicidade da vida e a alegria do movimento até que por fim, encostado a essas grandes asas que o embalavam, os seus braços ainda à volta do pescoço do Cavalo, adormeceu sabendo que para onde quer que o seu amigo o levasse seria bom.

De manhã, o pardal saltou para o parapeito da janela e olhou para dentro do quarto. Saudaram-no rostos felizes, pois em cada almofada o Anjo de Natal tinha deixado a sua bênção e uma prenda. Apenas a cama do canto estava vazia e cuidadosamente feita e, apesar do pardal procurar pelos seus amigos, a Criança e o Cavalo de Baloço já não estavam lá.

- Então foram mesmo embora. - disse o pardal inclinando a cabeça. – Bem, já andavam há muito tempo a planeá-lo, mas podiam ter dito adeus. Hoje em dia não há boas maneiras. E agora é melhor arranjar um lugar para ver a árvore de Natal!

Anexo I – “The Velveteen Rabbit”



There was once a velveteen rabbit, and in the beginning he was really splendid. He was fat and bunchy, as a rabbit should be; his coat was spotted brown and white, he had real thread whiskers, and his ears were lined with pink sateen. On Christmas morning, when he sat wedged in the top of the Boy's stocking, with a sprig of holly between his paws, the effect was charming.

There were other things in the stocking, nuts and oranges and a toy engine, and chocolate almonds and a clockwork mouse, but the Rabbit was quite the best of all. For at least two hours the Boy loved him, and then Aunts and Uncles came to dinner, and there was a great rustling of tissue paper and unwrapping of parcels, and in the excitement of looking at all the new presents the Velveteen Rabbit was forgotten.

For a long time he lived in the toy cupboard or on the nursery floor, and no one thought very much about him. He was naturally shy, and being only made of velveteen, some of the more expensive toys quite snubbed him. The mechanical toys were very superior, and looked down upon every one else; they were full of modern ideas, and pretended they were real. The model boat, who had lived through two seasons and lost most of his paint, caught the tone from them and never missed an opportunity of referring to his rigging in technical terms. The Rabbit could not claim to be a model of anything, for he didn't know that real rabbits existed; he thought they were all stuffed with sawdust like himself, and he understood that sawdust was quite out-of-date and should never be mentioned in modern circles. Even Timothy, the jointed wooden lion, who was made by the disabled soldiers, and should have had broader views, put on airs and pretended he was connected with Government. Between them all the poor little Rabbit was made to feel himself very insignificant and commonplace, and the only person who was kind to him at all was the Skin Horse.

The Skin Horse had lived longer in the nursery than any of the others. He was so old that his brown coat was bald in patches and showed the

seams underneath, and most of the hairs in his tail had been pulled out to string bead necklaces. He was wise, for he had seen a long succession of mechanical toys arrive to boast and swagger, and by-and-by break their mainsprings and pass away, and he knew that they were only toys, and would never turn into anything else. For nursery magic is very strange and wonderful, and only those playthings that are old and wise and experienced like the Skin Horse understand all about it.

"What is REAL?" asked the Rabbit one day, when they were lying side by side near the nursery fender, before Nana came to tidy the room.

"Does it mean having things that buzz inside you and a stick-out handle?"

"Real isn't how you are made," said the Skin Horse. "It's a thing that happens to you. When a child loves you for a long, long time, not just to play with, but REALLY loves you, then you become Real."

"Does it hurt?" asked the Rabbit.

"Sometimes," said the Skin Horse, for he was always truthful. "When you are Real you don't mind being hurt."

"Does it happen all at once, like being wound up," he asked, "or bit by bit?"

"It doesn't happen all at once," said the Skin Horse. "You become. It takes a long time. That's why it doesn't happen often to people who break easily, or have sharp edges, or who have to be carefully kept. Generally, by the time you are Real, most of your hair has been loved off, and your eyes drop out and you get loose in the joints and very shabby. But these things don't matter at all, because once you are Real you can't be ugly, except to people who don't understand."

"I suppose *you* are real?" said the Rabbit. And then he wished he had not said it, for he thought the Skin Horse might be sensitive. But the Skin Horse only smiled.

"The Boy's Uncle made me Real," he said. "That was a great many years ago; but once you are Real you can't become unreal again. It lasts for always."

The Rabbit sighed. He thought it would be a long time before this magic called Real happened to him. He longed to become Real, to know what it felt like; and yet the idea of growing shabby and losing his eyes and whiskers was rather sad. He wished that he could become it without these uncomfortable things happening to him.

There was a person called Nana who ruled the nursery. Sometimes she took no notice of the playthings lying about, and sometimes, for no reason whatever, she went swooping about like a great wind and hustled them away in cupboards. She called this "tidying up," and the playthings all hated it, especially the tin ones. The Rabbit didn't mind it so much, for wherever he was thrown he came down soft.

One evening, when the Boy was going to bed, he couldn't find the china dog that always slept with him. Nana was in a hurry, and it was too much trouble to hunt for china dogs at bedtime, so she simply looked about her, and seeing that the toy cupboard door stood open, she made a swoop.

"Here," she said, "take your old Bunny! He'll do to sleep with you!" And she dragged the Rabbit out by one ear, and put him into the Boy's arms.

That night, and for many nights after, the Velveteen Rabbit slept in the Boy's bed. At first he found it rather uncomfortable, for the Boy hugged him very tight, and sometimes he rolled over on him, and sometimes he pushed him so far under the pillow that the Rabbit could scarcely breathe. And he missed, too, those long moonlight hours in the nursery,

when all the house was silent, and his talks with the Skin Horse. But very soon he grew to like it, for the Boy used to talk to him, and made nice tunnels for him under the bedclothes that he said were like the burrows the real rabbits lived in. And they had splendid games together, in whispers, when Nana had gone away to her supper and left the night-light burning on the mantelpiece. And when the Boy dropped off to sleep, the Rabbit would snuggle down close under his little warm chin and dream, with the Boy's hands clasped close round him all night long.

And so time went on, and the little Rabbit was very happy—so happy that he never noticed how his beautiful velveteen fur was getting shabbier and shabbier, and his tail becoming unsewn, and all the pink rubbed off his nose where the Boy had kissed him.

Spring came, and they had long days in the garden, for wherever the Boy went the Rabbit went too. He had rides in the wheelbarrow, and picnics on the grass, and lovely fairy huts built for him under the raspberry canes behind the flower border. And once, when the Boy was called away suddenly to go out to tea, the Rabbit was left out on the lawn until long after dusk, and Nana had to come and look for him with the candle because the Boy couldn't go to sleep unless he was there. He was wet through with the dew and quite earthy from diving into the burrows the Boy had made for him in the flower bed, and Nana grumbled as she rubbed him off with a corner of her apron.

"You must have your old Bunny!" she said. "Fancy all that fuss for a toy!"

The Boy sat up in bed and stretched out his hands.

"Give me my Bunny!" he said. "You mustn't say that. He isn't a toy. He's REAL!"

When the little Rabbit heard that he was happy, for he knew that what the Skin Horse had said was true at last. The nursery magic had

happened to him, and he was a toy no longer. He was Real. The Boy himself had said it.

That night he was almost too happy to sleep, and so much love stirred in his little sawdust heart that it almost burst. And into his boot-button eyes, that had long ago lost their polish, there came a look of wisdom and beauty, so that even Nana noticed it next morning when she picked him up, and said, "I declare if that old Bunny hasn't got quite a knowing expression!"

That was a wonderful Summer!

Near the house where they lived there was a wood, and in the long June evenings the Boy liked to go there after tea to play. He took the Velveteen Rabbit with him, and before he wandered off to pick flowers, or play at brigands among the trees, he always made the Rabbit a little nest somewhere among the bracken, where he would be quite cosy, for he was a kind-hearted little boy and he liked Bunny to be comfortable. One evening, while the Rabbit was lying there alone, watching the ants that ran to and fro between his velvet paws in the grass, he saw two strange beings creep out of the tall bracken near him.

They were rabbits like himself, but quite furry and brand-new. They must have been very well made, for their seams didn't show at all, and they changed shape in a queer way when they moved; one minute they were long and thin and the next minute fat and bunchy, instead of always staying the same like he did. Their feet padded softly on the ground, and they crept quite close to him, twitching their noses, while the Rabbit stared hard to see which side the clockwork stuck out, for he knew that people who jump generally have something to wind them up. But he couldn't see it. They were evidently a new kind of rabbit altogether.

They stared at him, and the little Rabbit stared back. And all the time their noses twitched.

"Why don't you get up and play with us?" one of them asked.

"I don't feel like it," said the Rabbit, for he didn't want to explain that he had no clockwork.

"Ho!" said the furry rabbit. "It's as easy as anything," And he gave a big hop sideways and stood on his hind legs.

"I don't believe you can!" he said.

"I can!" said the little Rabbit. "I can jump higher than anything!" He meant when the Boy threw him, but of course he didn't want to say so.

"Can you hop on your hind legs?" asked the furry rabbit.

That was a dreadful question, for the Velveteen Rabbit had no hind legs at all! The back of him was made all in one piece, like a pincushion. He sat still in the bracken, and hoped that the other rabbits wouldn't notice.

"I don't want to!" he said again.

But the wild rabbits have very sharp eyes. And this one stretched out his neck and looked.

"He hasn't got any hind legs!" he called out. "Fancy a rabbit without any hind legs!" And he began to laugh.

"I have!" cried the little Rabbit. "I have got hind legs! I am sitting on them!"

"Then stretch them out and show me, like this!" said the wild rabbit. And he began to whirl round and dance, till the little Rabbit got quite dizzy.

"I don't like dancing," he said. "I'd rather sit still!"

But all the while he was longing to dance, for a funny new tickly feeling ran through him, and he felt he would give anything in the world to be able to jump about like these rabbits did.

The strange rabbit stopped dancing, and came quite close. He came so close this time that his long whiskers brushed the Velveteen Rabbit's ear, and then he wrinkled his nose suddenly and flattened his ears and jumped backwards.

"He doesn't smell right!" he exclaimed. "He isn't a rabbit at all! He isn't real!"

"I *am* Real!" said the little Rabbit. "I am Real! The Boy said so!" And he nearly began to cry.

Just then there was a sound of footsteps, and the Boy ran past near them, and with a stamp of feet and a flash of white tails the two strange rabbits disappeared.

"Come back and play with me!" called the little Rabbit. "Oh, do come back! I *know* I am Real!"

But there was no answer, only the little ants ran to and fro, and the bracken swayed gently where the two strangers had passed. The Velveteen Rabbit was all alone.

"Oh, dear!" he thought. "Why did they run away like that? Why couldn't they stop and talk to me?"

For a long time he lay very still, watching the bracken, and hoping that they would come back. But they never returned, and presently the sun sank lower and the little white moths fluttered out, and the Boy came and carried him home.

Weeks passed, and the little Rabbit grew very old and shabby, but the Boy loved him just as much. He loved him so hard that he loved all his whiskers off, and the pink lining to his ears turned grey, and his brown spots faded. He even began to lose his shape, and he scarcely looked like a rabbit any more, except to the Boy. To him he was always beautiful, and that was all that the little Rabbit cared about. He didn't mind how he looked to other people, because the nursery magic had made him Real, and when you are Real shabbiness doesn't matter.

And then, one day, the Boy was ill.

His face grew very flushed, and he talked in his sleep, and his little body was so hot that it burned the Rabbit when he held him close. Strange people came and went in the nursery, and a light burned all night and through it all the little Velveteen Rabbit lay there, hidden from sight under the bedclothes, and he never stirred, for he was afraid that if they found him some one might take him away, and he knew that the Boy needed him.

It was a long weary time, for the Boy was too ill to play, and the little Rabbit found it rather dull with nothing to do all day long. But he snuggled down patiently, and looked forward to the time when the Boy should be well again, and they would go out in the garden amongst the flowers and the butterflies and play splendid games in the raspberry thicket like they used to. All sorts of delightful things he planned, and while the Boy lay half asleep he crept up close to the pillow and whispered them in his ear. And presently the fever turned, and the Boy got better. He was able to sit up in bed and look at picture-books, while the little Rabbit cuddled close at his side. And one day, they let him get up and dress.

It was a bright, sunny morning, and the windows stood wide open. They had carried the Boy out on to the balcony, wrapped in a shawl, and the little Rabbit lay tangled up among the bedclothes, thinking.

The Boy was going to the seaside to-morrow. Everything was arranged, and now it only remained to carry out the doctor's orders. They talked about it all, while the little Rabbit lay under the bedclothes, with just his head peeping out, and listened. The room was to be disinfected, and all the books and toys that the Boy had played with in bed must be burnt.

"Hurrah!" thought the little Rabbit. "To-morrow we shall go to the seaside!" For the boy had often talked of the seaside, and he wanted very much to see the big waves coming in, and the tiny crabs, and the sand castles.

Just then Nana caught sight of him.

"How about his old Bunny?" she asked.

"*That?*" said the doctor. "Why, it's a mass of scarlet fever germs!—Burn it at once. What? Nonsense! Get him a new one. He mustn't have that any more!"

And so the little Rabbit was put into a sack with the old picture-books and a lot of rubbish, and carried out to the end of the garden behind the fowl-house. That was a fine place to make a bonfire, only the gardener was too busy just then to attend to it. He had the potatoes to dig and the green peas to gather, but next morning he promised to come quite early and burn the whole lot.

That night the Boy slept in a different bedroom, and he had a new bunny to sleep with him. It was a splendid bunny, all white plush with real glass eyes, but the Boy was too excited to care very much about it. For to-morrow he was going to the seaside, and that in itself was such a wonderful thing that he could think of nothing else.

And while the Boy was asleep, dreaming of the seaside, the little Rabbit lay among the old picture-books in the corner behind the fowl-house, and he felt very lonely. The sack had been left untied, and so by

wriggling a bit he was able to get his head through the opening and look out. He was shivering a little, for he had always been used to sleeping in a proper bed, and by this time his coat had worn so thin and threadbare from hugging that it was no longer any protection to him. Near by he could see the thicket of raspberry canes, growing tall and close like a tropical jungle, in whose shadow he had played with the Boy on bygone mornings. He thought of those long sunlit hours in the garden—how happy they were—and a great sadness came over him. He seemed to see them all pass before him, each more beautiful than the other, the fairy huts in the flower-bed, the quiet evenings in the wood when he lay in the bracken and the little ants ran over his paws; the wonderful day when he first knew that he was Real. He thought of the Skin Horse, so wise and gentle, and all that he had told him. Of what use was it to be loved and lose one's beauty and become Real if it all ended like this? And a tear, a real tear, trickled down his little shabby velvet nose and fell to the ground.

And then a strange thing happened. For where the tear had fallen a flower grew out of the ground, a mysterious flower, not at all like any that grew in the garden. It had slender green leaves the colour of emeralds, and in the centre of the leaves a blossom like a golden cup. It was so beautiful that the little Rabbit forgot to cry, and just lay there watching it. And presently the blossom opened, and out of it there stepped a fairy.

She was quite the loveliest fairy in the whole world. Her dress was of pearl and dew-drops, and there were flowers round her neck and in her hair, and her face was like the most perfect flower of all. And she came close to the little Rabbit and gathered him up in her arms and kissed him on his velveteen nose that was all damp from crying.

"Little Rabbit," she said, "don't you know who I am?"

The Rabbit looked up at her, and it seemed to him that he had seen her face before, but he couldn't think where.

"I am the nursery magic Fairy," she said. "I take care of all the playthings that the children have loved. When they are old and worn out and the children don't need them any more, then I come and take them away with me and turn them into Real."

"Wasn't I Real before?" asked the little Rabbit.

"You were Real to the Boy," the Fairy said, "because he loved you. Now you shall be Real to every one."

And she held the little Rabbit close in her arms and flew with him into the wood.

It was light now, for the moon had risen. All the forest was beautiful, and the fronds of the bracken shone like frosted silver. In the open glade between the tree-trunks the wild rabbits danced with their shadows on the velvet grass, but when they saw the Fairy they all stopped dancing and stood round in a ring to stare at her.

"I've brought you a new playfellow," the Fairy said. "You must be very kind to him and teach him all he needs to know in Rabbit-land, for he is going to live with you for ever and ever!"

And she kissed the little Rabbit again and put him down on the grass.

"Run and play, little Rabbit!" she said.

But the little Rabbit sat quite still for a moment and never moved. For when he saw all the wild rabbits dancing around him he suddenly remembered about his hind legs, and he didn't want them to see that he was made all in one piece. He did not know that when the Fairy kissed him that last time she had changed him altogether. And he might have

sat there a long time, too shy to move, if just then something hadn't tickled his nose, and before he thought what he was doing he lifted his hind toe to scratch it.

And he found that he actually had hind legs! Instead of dingy velveteen he had brown fur, soft and shiny, his ears twitched by themselves, and his whiskers were so long that they brushed the grass. He gave one leap and the joy of using those hind legs was so great that he went springing about the turf on them, jumping sideways and whirling round as the others did, and he grew so excited that when at last he did stop to look for the Fairy she had gone.

He was a Real Rabbit at last, at home with the other rabbits.

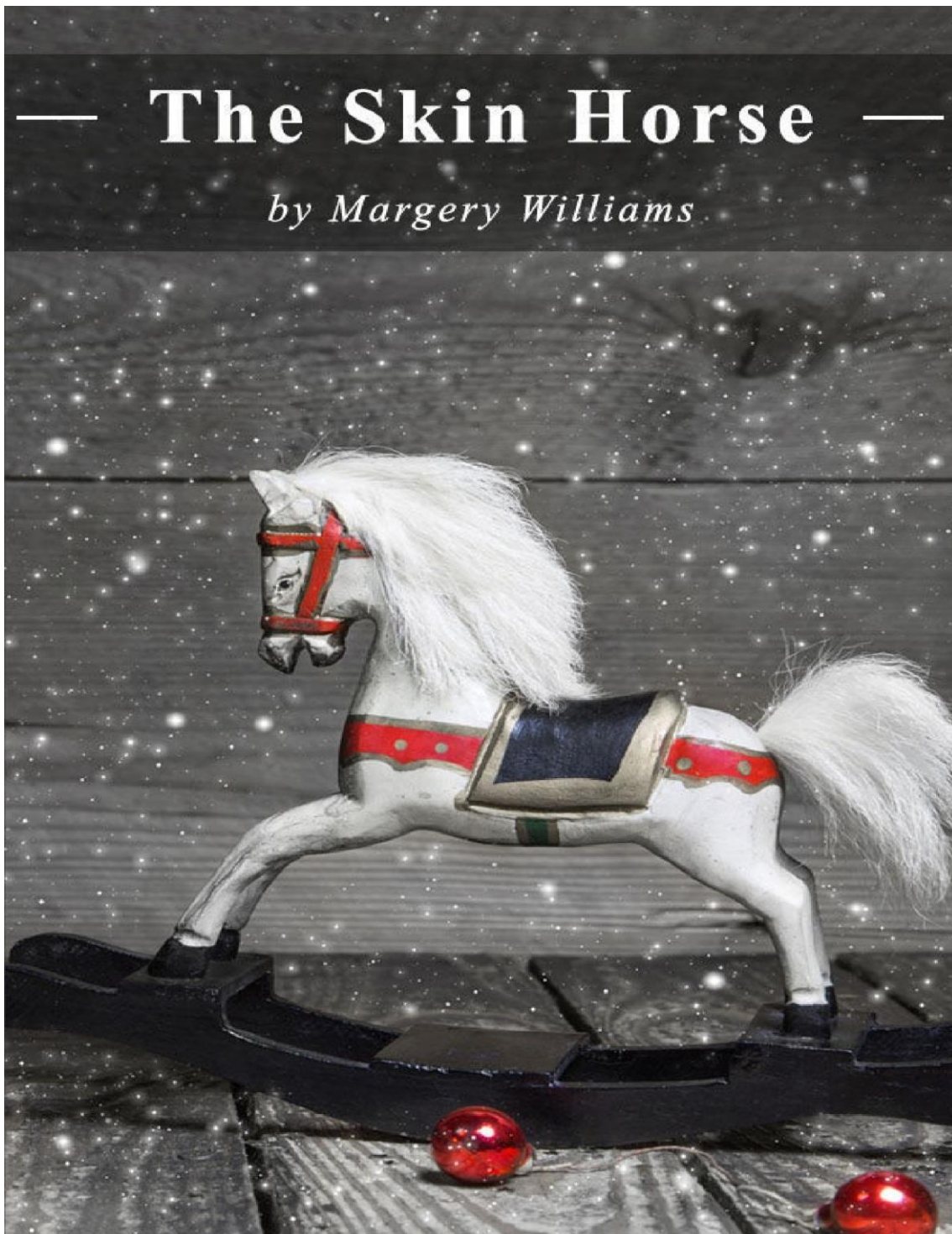
Autumn passed and Winter, and in the Spring, when the days grew warm and sunny, the Boy went out to play in the wood behind the house. And while he was playing, two rabbits crept out from the bracken and peeped at him. One of them was brown all over, but the other had strange markings under his fur, as though long ago he had been spotted, and the spots still showed through. And about his little soft nose and his round black eyes there was something familiar, so that the Boy thought to himself:

"Why, he looks just like my old Bunny that was lost when I had scarlet fever!"

But he never knew that it really was his own Bunny, come back to look at the child who had first helped him to be Real.

THE END

Anexo II – “The Skin Horse”



The Skin Horse

-

A TALE FOR CHILDREN

by Margery Williams

Cover illustration: © Jeanette Dietl (fotolia.com)

Contents

[THE SKIN HORSE](#)

The Skin Horse was quite old. He had known two generations, for long before he belonged to the Boy he had belonged to some cousins, now grown up, and before that again, when he was new, to an uncle who had also once been a little boy. Each of these in turn had loved and treasured and outgrown him, and passed him on to the next, and now the Boy was the last of them all. With him the Skin Horse had lived for nine years, and that is already a long time.

The Boy was growing big now, and could not be expected to care about skin horses any more. The nursery was called the sewing room, and the Boy had a proper bedroom of his own, where he kept schoolbooks and ball bats and a green lizard in a jam jar. The Skin Horse, too, was beginning to look old. He was bald underneath. His mane had disappeared, leaving only a bare strip of leather with five nails in it, and one of his legs was rather wobbly, so that he stood with difficulty. But he had kept his figure, and one eye, and was a fine-looking horse still, if you weren't too particular. There were no small children in the family who would like him, for families sometimes run out of small children unexpectedly and they all become busy growing up. He was still too good to be thrown away and so he was going to the Children's Hospital together with some picture books and a box of lead cavalry soldiers.

"They are sure to be glad of him there," the Boy's Mother said.

"Children's Hospital!" said the Boy. "Good idea!"

With his hands in his knickerbocker pockets he looked at the horse, and as he looked he set his lips to whistle. There was something shamefaced in his eye, and his cheek flushed a little, but whether it was because he was ashamed of having once loved him so much, or because he no longer loved him at all, the Skin Horse could not tell.

"So they're sending you to the Hospital," said the china greyhound on the mantelpiece. "That's where all the broken things go. I'm thankful I'm not the kind of person to be given away. I am real Biscuit."

"Dog biscuit," snapped the ink pot, for he liked the Skin Horse. "I always wondered what they did with it when it got stale!"

The greyhound trembled with rage, but he dared not show it.

"It's exhausting to be always moved on, from one place to another," he

said to the Skin Horse. "I can't help feeling sorry for you. And now your surroundings will be most unpleasant. That's the worst of belonging to the useful classes. The aristocracy are always provided for."

"Rubbish!" said the ink pot.

But the greyhound was right, for the very next morning the housemaid knocked him off the mantelpiece, and he was at once swept up and put carefully into the dust bin. But the Skin Horse went to the Children's Hospital.

There were many toys at the Hospital, and with these he soon made friends. Some had come, like himself, already shabby and full of memories; others were new from the toy shop, and the new ones were the least pleasant.

"Hospital work is fashionable," they said. "That is why we are here." But they did not mean to be snobbish; they were only ignorant of life.

However, many toys there are in a Hospital, there are seldom quite enough to go round, and so the Skin Horse was very glad he had come. Hands were stretched out for him, and he was passed from bed to bed. His one eye was so friendly and wise that the children did not notice his bald mane or his worn coat, and his unsteady leg made no difference for he seldom needed to stand up. Besides, a horse is always a horse. They did not know his real name, so the Nurse christened him Pegasus.

"Here's old Pegasus come to see you," she would say. "Look how he's smiling!"

For the Skin Horse had his mouth very slightly open, and that gave him his pleasant expression.

Of all the children in the ward there was one the Skin Horse loved best. He was smaller than the others, so small and thin that his legs barely showed beneath the white stretched counterpane. Some of the children could sit up, but he lay all day on his back. His voice, too, was small and thin like a bird's, and whenever the Nurse passed his bed she smiled at him. He did not talk much to the other children, but to the Skin Horse he talked a great deal.

"When I am big," he told him, "I am going to have a real horse, and I shall ride all over the world on his back. He will be pure white, with a long mane and tail, and I shall call him Captain."

"That will be splendid!" said the Skin Horse.

He felt a little sorry that he was not pure white himself, and his own tail not so skimpy, for then perhaps the Child would like him better. He remembered that his leg was wobbly, and that it might be difficult to travel

all over the world with a wobbly leg. But he thought: "A very big horse would take too much room in the ward, and might knock things over. Perhaps it is better that I am small, for now at least I can lie on his bed and talk to him."

He was right, for what would a big horse do within four walls? They are made for great spaces and the open air. But the Skin Horse was just the size for a bed, and so he was allowed to stay there. They talked about many things, and the Child grew to love him more every day. Very soon he loved him quite as much as if he were pure white all over and could gallop round the world and back again.

There was a wide balcony outside, and on warm days some of the children were carried there to lie in the sunshine and the fresh air. The Skin Horse liked this. He had been so long in the ward that he had almost forgotten what blue sky looked like. The sound of traffic came up from the street below, but it only sounded like the roaring of waves. Just below the Hospital was a garden; from the balcony one could see only the tops of the trees breaking into leaf, and it was like looking into a green sea.

Sparrows lived in the garden. They were busy nesting, but one of them, who was a great gossip, used to come and perch on the iron rail of the balcony.

"Cheep!" he said. "It's a lovely day! To lie here is almost as good as sitting on a tree branch!"

As he lived so near he considered that he belonged to the Hospital staff, and taking the Skin Horse for a visitor, he began at once to give him information. He told him all that went on in the kitchens, and about the Christmas tree that they had last year.

"I had my private seat on the window ledge," the sparrow said. "It was magnificent, especially the candles. But for my part I hold that a tree is a tree. You don't really improve it by tying on tinsel and coloured balls. It's in bad taste and only attracts vulgar curiosity, especially if you are nesting."

That reminded him of his real business. Birds can carry only one idea in their heads at a time. When they see one thing they forget another, and that is why they are always so jerky in their ways.

"Cheep!" he said. "I wish I could come oftener, but it distresses me t-o-o unutterably!"

He had heard a lady in furs say that as she went down the Hospital steps to her carriage, and he thought it sounded clever. He always used it when he

remembered. But the next moment he was back again.

“Be cheerful,” he said. “That’s what I came to tell you. I can’t endure sentiment! And if you see any grey wool about, remember it’s mine!”

The Child lay on the balcony, wrapped in rugs, with the Skin Horse beside him. He could not see the tree tops, for he lay on his back, but he could see the blue sky above, with tiny clouds a-sail like boats. Far below in the street carts passed; other children were at play, and men and women went to and fro on their business, but up here it was very peaceful. One could imagine oneself on a magic island, far from everywhere.

The Child and the Skin Horse with his wobbly leg lay watching the sky, and talked of the day when they would go out into the wide world together, for it was decided long ago that they should never part, but be companions always. Only it was difficult to know how this should be managed, and the Skin Horse thought long about it as he lay in the folds of the blanket and stared with his one eye at the little clouds floating past. There was one tiny cloud among them that looked like a white pinion, and the Skin Horse thought: “If only I had wings, then I could take him on my back and we would fly away together!”

For he loved the Child very much, and wanted him to be happy, only no one had ever thought of giving wings to a Skin Horse. But he was a wise horse, and he knew that if you want a thing very much, and it is for someone you love, one day it will come true, but you must have patience and keep wishing it for a long time first.

“Someday we shall go,” he said.

“Will you promise me?” asked the Child.

“I will promise you,” said the Skin Horse, and when he had said it he knew that, somehow, it would happen, only he could not tell how.

“Listen,” he said, “and I will tell you a secret. Somewhere in my tail I have a Wishing-Hair. I know it is still there, for it is a white hair, and I should have known had anyone pulled it out, though they have pulled out nearly all the others to string beads on.”

“Does every horse have a Wishing-Hair?” asked the Child.

“Every horse has one,” the Skin Horse said, “but it is very difficult to find. Sometimes it is never found at all. But it is there, just as every child has one Wishing-Eyelash. When an eyelash falls out you put it on your hand, and then you shut your eyes and blow, and while you are blowing you must wish, but unless it is the real Wishing-Eyelash your wish won’t come true, and

that's why people are so often disappointed."

"I expect I never found the right one," said the Child.

"Look for the white hair in my tail," the Skin Horse said, "and pull it out, and then we shall see."

The Child searched, and at last he found the white hair. Very short it was, and rather dingy, but still it was unmistakably a white hair, so the Skin Horse must have been right, and he felt quite excited.

"It's here!" he cried. "At least, a bit of it is. Now, shall I pull*?"

"Pull," the Skin Horse said, "and don't mind about hurting me."

So the Child pulled, and the white hair came out in his fingers, gleaming in the sunlight like a thread of silver. It did hurt, for Wishing-Hairs are always more tightly planted than the ordinary kind, but the Skin Horse was prepared. The Child laid the white hair on the back of his hand, and shut his eyes tightly.

"Blow three times," said the Skin Horse, "and while you blow you may wish, but you must remember to wish very hard!"

The Child blew three times, and when he opened his eyes again, sure enough, the hair had disappeared. He could not tell where it had gone, nor could the Skin Horse, for his one eye happened to be looking the other way. But the sparrow saw, and caught it in his beak.

As he flew off he said to himself: "Now, I call this nonsense! I hardly like to take it when he has so few left, but still it is the very thing for my nest!"

"It's gone," said the Child. "Now will the wish come true?"

"Someday it will come true," the Skin Horse said, "but I cannot tell you when."

Certainly the Wishing-Hair brought luck to the sparrow's nest, for the new brood grew up splendidly.

"I feel really pleased with them," the sparrow said one day when he perched on the balcony. "My daughter will remain on the Hospital staff, and the two eldest already have permanent positions in the street-cleaning department. It has been a most satisfactory year."

"And when are you going on your journey?" he asked.

"Someday," said the Skin Horse.

The Child made no answer, but his hands tightened on the Skin Horse's neck. Claspng his friend, he lay there quietly under the blankets, content to feel the warmth of the sun on his half-closed eyelids. He felt very

tired that day; his back hurt more than it had ever done before, and it seemed a very long while before the wish would come true, and they could set out on their journey across the world. But still the Skin Horse must know best, and the Skin Horse had promised. So he tried to think no more about it, but listen instead to the tales his friend told him, of the days of his youth and the wonderful garden he once played in, and of the little boys who in turn had loved him, down to the very last of all, now grown too old to play with him anymore, and how it was that he first came to the Hospital.

"I am glad that last little boy grew up," the Child said, "for if he had always stayed small you might never have come here."

"All children grow up," said the Skin Horse, "but there is always another child somewhere, of the right size, to take their place."

"But if you really love them all," the Child asked, "which do you really belong to?"

"I belong to the Child that needs me most," the Skin Horse replied, and he smiled with his open mouth.

"You must belong to me," the Child said, "for no one can love you more than I do!" And he drew the Skin Horse close and kissed him on his bare forehead. "I am glad you are old and worn," he whispered, "for now you will be my horse always, and no one will want to take you away from me!"

Months passed, and now the Skin Horse had been a whole year in the Hospital. He was shabbier than ever, and often when the Nurse looked at him she said to herself: "We must really throw that broken old thing away." But she saw that the Child still liked him and thought: "It may as well stay a little longer." So the Skin Horse was allowed to remain, at least until Christmas, when the new toys would arrive and there would be no more need of him.

And then, one day, they came and carried the Child away.

The doctors were going to do something that would make his back better, and take away the pain in it. "We shall have you running all over the house soon," the Nurse said when she lifted him out of bed.

The Skin Horse was very glad when he heard that. He thought: "The boy will be strong now. When he comes back we can really set out and everything will come right." The idea made him feel quite young and cheerful; he stretched out his broken leg to see whether after all it would not still serve to stand on, for he did not want to be helpless himself when the Boy came back, and everything was going to be so jolly. And in his excitement he stretched

so hard that he really did tumble out from the bedclothes on to the floor.

“That isn’t so bad,” he said to himself.

But when the ward maid came to tidy the bed she did not see him lying there, and she trod on him. Something snapped under her foot, and when she looked there was the Skin Horse with his wobbly leg broken clear off at last, and worse of all, with a huge gaping crack down the middle of him, just where his heart should be. He no longer looked like a horse at all.

“Well, there’s an end of that,” she said. “It’s time the old rubbish went in the dust bin. A good job it wasn’t something that really mattered!”

And she gathered the broken horse up in her arms and threw him out into the dust bin, and next morning the dustman came and carried him away.

When the Child came back to the ward, the first thing he asked for was the Skin Horse.

But the Skin Horse was not with the other toys, and no one seemed to know where he had gone. High and low they searched for him, but he was not to be found.

“Why, your old horse seems to have dis-appeared,” the Nurse said. “Never mind! I expect he got tired of waiting for you and just galloped off somewhere by himself.” She thought that was rather a joke.

The Child said: “Won’t you please look in the cupboard again, for perhaps he is there all the time and you didn’t see him?”

But the Skin Horse was not in the cupboard, and only the ward maid knew where he really was. She was a kind-hearted girl, and now she felt sorry she had thrown the horse away, so she went out to the toy shop that evening and bought a new horse with her own money, and took it back to the Child who was waiting. It wasn’t quite such a big horse, but it was the best she could buy, and it looked very well when she unwrapped the paper.

“Isn’t that a splendid horse for you!” she said. “See how smart he is, with his lovely tail and the gold rosette on his chest!”

“You are very kind,” said the Child, as he took the new horse in his hands. “It’s a lovely horse.”

But when the ward maid had gone he put it down on the bed, and lay there, with his face turned away.

“He’s sleepy,” the Nurse said.

But the Child was not really sleepy. He was only wondering whether perhaps, if he asked the Nurse to give just one more look in the cupboard, his

old Skin Horse might be found. But everyone had been so kind he did not like to trouble them again.

The new horse stood on the table by his bedside for many days, new and smart with his red saddle and bridle, and one foot lifted as if he were going to prance. Yet the Child did not look at him very often. The doctors had said he was going to get better, and he thought after all he did not care very much about getting well if the Skin Horse wasn't there.

It was Christmas Eve, and great preparations were being made. Garlands of holly were stretched about; the air smelt of pine and evergreens, and down in the hall the big Christmas tree already stood in place. Candles were hung on it, and shining balls of gold and silver, and all the toys that kind people had sent for the little children. And that night, quite late, the Christmas angel came round the wards, very softly, to see if all the children were sleeping as they should be, and to count over again and make sure that the right number of toys were there for everybody.

Everybody was asleep; only when he came to the end bed the Child that lay there was not sleeping. So the Christmas Angel stopped, very much surprised.

"Why are you not asleep?" he asked. "Little children must always go to sleep early on Christmas Eve, or perhaps they won't find their toys in the morning."

"I can't sleep," the Child said. "And I don't think I want any toys, thank you."

"Don't want any toys?" said the Christmas Angel. "Then what is it you want, most of all, for perhaps if there's time I can still see about it?"

"I want my Skin Horse," the Child said.

The Angel pointed.

"But you have a beautiful horse by your bedside," he said. "Didn't you know that?"

The Child turned his head on the pillow. There were tears in his eyes, and the Christmas Angel cannot bear to see tears.

"I know there is," said the Child, "and he is a fine horse, but he is not my horse that I love."

"Ah!" said the Angel, and he thought a long time.

"And why did your Skin Horse leave you?" he asked.

"I cannot think," said the Child, "for he always said we should go together." And he told the Angel all about the Skin Horse, how much he

loved him, and about the Wishing- Hair, and how they had planned to go off together, when he was well, and see the world.

The Angel listened, and then he came close to the Child and kissed him.

“If it’s the real Wishing-Hair,” he said, “then I expect everything is all right. But you must go to sleep now, for to-morrow is Christmas Day, so you must be sure to wake up well and jolly. And now I must go, for I have to visit many homes all over the world and bless the toys for Christmas morning.”

So he went away. But long after he had gone, the Child lay awake in Bed, feeling very lonely, for he wanted the Skin Horse more than ever.

It was as if he were alone in the ward, for everyone else was sleeping. The night lamp burned at the end of the room, and threw long shadows on the walls. The holly berries shone in the dim light, and the smell of evergreens was strong, like the smell of a real forest.

Presently, out in the streets where all had lain silent, voices began to sing. It was the carol singers, and they sang loud and sweetly, about good King Wenceslaus, and the shepherds who watched the Star. Beautiful music it was, and before the Child knew it he, too, began to feel drowsy. The voices sang on and on, and through his sleep he still heard them. But presently the sound changed, and in his dream they were no longer voices he heard. It was a strange sound like the rushing of wings and the clatter of big hoofs, and when he looked up there stood suddenly a great Horse by his bedside.

It was a tall Horse, white and pale like the moonlight, and when the Child saw it he was afraid, it towered there so strangely above him. But the Horse spoke.

“Climb on my back, little Boy,” he said. “Many are afraid of me, but you must not be afraid, for I am your friend.”

He stretched out his great neck, and the Child was afraid no longer, for he saw that the Horse’s eyes were kind and gentle, and his face, when he looked at it well, was the face of his own old Skin Horse that he had loved so long.

“Climb on my back,” said the Horse, “for now we are going to start on our travels.” “But I cannot climb,” said the Child.

“You can climb,” the Horse said. “You are quite well again. Didn’t you know?”

And it was as the Horse said. Somehow all the pain had gone; his head no longer ached and he felt quite strong and well. He climbed easily from his bed to the Horse’s back, and leaned against the great wings, that were so soft

and warm that his little body seemed to sink into them, and he clasped his arms about the Horse's neck.

"You must hold tight," said the Horse, "for now we are really going!"

The Child held tight, and the Horse spread his wings and sprang upward, out through the window and into the wide free air. Up they went, till they could see the city stretched below them, glittering with tiny lights. Like countless little jewels they shone, and for every jewel that gleamed there lay a child asleep in bed, dreaming of Christmas.

Higher still they flew, and now the sapphire sea was beneath them; until presently that too slipped away, and only the big stars hung close in the sky.

"Are you cold?" asked the Horse. "Creep close against my wings, and I will warm you."

But the Child felt neither heat nor cold. He felt only the gladness of life and joy of motion, till at last, lying close against those great wings that cradled him, his arms still clasped about the Horse's neck, he slept, knowing that wherever his friend should take him it would be well.

In the morning the sparrow hopped on to the window sill and looked into the room. Glad faces greeted him, for on every pillow the Christmas Angel had left his blessing and a gift. Only the bed in the corner stood empty, its covers neatly smoothed down, and though the sparrow looked for his friends, the Child and the Skin Horse were no longer there.

"So they've really gone," said the Sparrow, nodding. "Well, they've been long enough planning it, but they might have said goodbye. There's no politeness nowadays. And now I'd better find a place to see the Christmas tree!"