

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUÇÃO: INGLÊS**

Déa Lucia Araujo de Castro

**As traduções de A Toy Princess para o português brasileiro:
um conto de fadas às avessas**

Juiz de Fora
2024

Déa Lucia Araujo de Castro

**As traduções de A Toy Princess para o português brasileiro:
um conto de fadas às avessas**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de Letras
Estrangeiras Modernas da Faculdade de
Letras da Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial à obtenção do
grau de Bacharel em Letras – Tradução:
Inglês.

Orientadora: Prof.º Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida

Juiz de Fora

2024

Déa Lucia Araujo de Castro

As Traduções de A Toy Princess para o português brasileiro:

um conto de fadas às avessas

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução: Inglês

Aprovada em 8 de outubro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Sandra Faria de Almeida – orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dra. Carolina Alves Magaldi
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dra. Mayra Barbosa Guedes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Ao Davi, que, mesmo antes de estar em meus braços, é responsável por me tornar a mais feliz das avós.

AGRADECIMENTOS

À vida, que me proporcionou a chance de me reinventar; a minha família, através de seu apoio incondicional; aos meus amigos, presentes em todas as horas; aos docentes do curso de Letras, por tornarem meu aprendizado prazeroso; a minha orientadora Sandra, pela paciência e carinho; à Literatura, paixão recém-descoberta e que me permitiu enxergar novos caminhos.

“A magia dos contos de fadas é metáfora da vida em si, cheia de mistérios, de fantasmas da memória, de acontecimentos que não sabemos explicar.” (Marina Colasanti, 2019).

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Letras – Tradução: Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora desenvolve-se a partir da obra *A Toy Princess*, datada do século XIX, de autoria de Mary De Morgan, e suas duas traduções realizadas até o presente momento. As traduções são contemporâneas (ambas de 2022), sendo que a primeira foi escrita pela tradutora Suzana Ventura, e a segunda, por duas graduandas do referido curso, Déa Araujo e Tatiana Mageste. Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar, comparativamente, as traduções mencionadas, e como objetivos específicos: i) analisar o protagonismo das três principais personagens femininas do conto; ii) avaliar as escolhas tradutórias face à Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, considerando a era da pós-verdade e o movimento feminista; iii) verificar as possíveis relações de reescritura, manipulação e patronagem de André Lefevere estabelecidas nas duas traduções. Como aporte teórico, utilizamos a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990], 2013), os conceitos de reescritura, manipulação e patronagem (Lefevere, 1992), e considerações sobre feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017). Dessa forma, o estudo visa detectar semelhanças e diferenças entre os dois textos inseridos no mesmo polissistema de chegada, mas possivelmente orientados por propósitos distintos. Para tanto, recorreremos a dois métodos de análise: quantitativo e qualitativo (Creswell, 2007). O primeiro, para investigar os termos referentes às três principais personagens femininas da história com o apoio das ferramentas da Linguística de *Corpus* (Sardinha, 2000; Tagnin, 2002), através do programa *AntConc* (Anthony, 2020). O segundo, para identificar, à luz da Teoria dos Polissistemas, a ocorrência das tendências tradutórias elencadas por Baker (1996) nos dois textos traduzidos. Para essa última análise, selecionamos 14 excertos de cada texto (original e traduções). Como resultado, a pesquisa evidencia, do ponto de vista quantitativo, o maior grau de protagonismo da princesa, seguida da fada como segunda personagem feminina do conto e das damas da corte, em terceiro, e destaca a fada como a personagem mais agentiva da história. Com relação à análise qualitativa, percebe-se que a primeira tradução parece sofrer bastante influência da moldura feminista que acreditamos sustentar a obra original, chegando a exacerbá-la, enquanto a segunda busca se ater ao propósito da tradução para fins acadêmicos, realizando assim, uma

tradução mais literal (Aubert, 1998; Barbosa, 1990; Berman, 2007). O conflito central que orienta a trama, qual seja, o falseamento da realidade, porém, se mantêm nas duas traduções.

Palavras-chave: literatura infantil; contos de fadas; polissistema literário; patronagem; *A Toy Princess*.

ABSTRACT

This undergraduate thesis for the conclusion of the Bachelor's Degree Course in English Translation from and into Portuguese of the Federal University of Juiz de Fora is based on the 19th century work *A Toy Princess*, by Mary De Morgan, and its two existent translations. The translations are contemporary (both from 2022). The first one was written by the translator Suzana Ventura, and the second one by two undergraduates from the aforementioned course, Déa Araujo and Tatiana Mageste. This research aims to conduct a comparative analysis of the translations. Its specific objectives are: i) to analyze the protagonism of the three main female characters in the story; ii) to evaluate translations choices face to Itamar Even-Zohar's Polysystem Theory, considering the post-true era and the feminist movement; iii) and to verify the potential connections with André Lefevere's concepts of rewriting, manipulation and patronage established in the two translations. In this way, it aims to detect similarities and differences between the two texts inserted in the same target polysystem, but probably guided by different purposes. The theoretical framework includes Polysystem Theory (Even-Zohar, [1990], 2013), concepts of rewriting, manipulation and patronage (Lefevere, 1992), and perspectives on feminism (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) and post-truth (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017). To do so, we applied two research analysis methods: quantitative and qualitative (Creswell, 2007). The first one was used to investigate the terms referring to the three main female characters in the story with the support of Corpus Linguistics tools (Sardinha, 2000; Tagnin, 2002) through the AntConc software (Anthony, 2020). The second one was used to identify, face to Polysystem Theory, the occurrence of translation trends listed by Baker (1996) in the two texts. For this latter analysis, we selected 14 excerpts from each text (the original and translations). As a result, from a quantitative point of view, the research highlights the greater prominence of the princess, followed by the fairy as the second main female character, and the court ladies in third position, and shows the fairy as the most agentive character in the story. Regarding qualitative analysis, it is observed that the first translation seems heavily influenced by the feminist framework that underpins the original work, even amplifying it, while the second translation adheres more closely to the academic purpose, resulting in a more literal translation (Aubert, 1998; Barbosa,

1990; Berman, 20017). However, the central conflict that guides the plot, named the distortion of reality, is maintained in both translations.

Keywords: children's literature; fairy tales; literary polysystem; patronage; A Toy Princess.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto atribuída a Mary De Morgan	27
Figura 2 – Capa original da coletânea <i>On a Pincushion and Other Fairy Tales</i>	28
Figura 3 – Termos “ <i>princess</i> ”/“ <i>Ursula</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	55
Figura 4 – Termos “ <i>princesa</i> ”/“ <i>Úrsula</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	56
Figura 5 – Termos “ <i>princesa</i> ”/“ <i>Ursula</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	57
Figura 6 – Termo “ <i>fairy</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	58
Figura 7 – Termo “ <i>Taboret</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Word List</i> .	59
Figura 8 – Termos “ <i>fada</i> ”/“ <i>Taboret</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	60
Figura 9 – Termos “ <i>fada</i> ”/“ <i>Taboret</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	61
Figura 10 – Termo “ <i>ladies</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	62
Figura 11 – Termo “ <i>damas</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	63
Figura 12 – Termo “ <i>damas</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Word List</i>	64
Figura 13 – Termo “ <i>princess</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	65
Figura 14 – Termo “ <i>Ursula</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Clusters</i> ..	66
Figura 15 – Termo “ <i>princesa</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	67
Figura 16 – Termo “ <i>Úrsula</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	68
Figura 17 – Termo “ <i>princesa</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	69
Figura 18 – Termo “ <i>Ursula</i> ” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	70

Figura 19 – Termo “ <i>fairy</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	71
Figura 20 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Clusters</i> .	72
Figura 21 – Termo “fada” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	73
Figura 22 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	74
Figura 23 – Termo “fada” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	75
Figura 24 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	76
Figura 25 – Termo “ <i>ladies</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	77
Figura 26 – Termo “damas” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	78
Figura 27 – Termo “damas” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Clusters</i>	79
Figura 28 – Termo “ <i>princess</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	80
Figura 29 – Termo “Ursula” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	81
Figura 30 – Termo “princesa” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	82
Figura 31 – Termo “Úrsula” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	83
Figura 32 – Termo “princesa” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	84
Figura 33 – Termo “Ursula” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Concordance</i> ...	85
Figura 34 – Termo “ <i>fairy</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	86
Figura 35 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	87
Figura 36 – Termo “fada” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	88

Figura 37 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	89
Figura 38 – Termo “fada” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	90
Figura 39 – Termo “Taboret” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	91
Figura 40 – Termo “ <i>ladies</i> ” no <i>corpus</i> do original, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	92
Figura 41 – Termo “damas” no <i>corpus</i> da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	93
Figura 42 – Termo “damas” no <i>corpus</i> da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta <i>Concordance</i>	94

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Análise de casos de explicitação	96
Quadro 2 – Análise de casos de explicitação	98
Quadro 3 – Análise de casos de simplificação	100
Quadro 4 – Análise de casos de simplificação	102
Quadro 5 – Análise de caso de normalização	104
Quadro 6 – Análise de casos de normalização	104
Quadro 7 – Análise de caso de nivelamento	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	A TOY PRINCESS: UM CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS	20
2.1	O GÊNERO CONTO DE FADAS	20
2.2	O GÊNERO CONTO DE FADAS REVISITADO	22
2.3	A AUTORA	24
2.4	O ORIGINAL	28
2.5	A TRADUÇÃO DE SUZANA VENTURA: <i>ÚRSULA</i>	30
2.6	A TRADUÇÃO DE DÉA ARAUJO E DE TATIANA MAGESTE: <i>UMA PRINCESA DE BRINQUEDO</i>	33
2.7	SÍNTESE DO CAPÍTULO	35
3	A TRADUÇÃO DE A TOY PRINCESS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DOS POLISSISTEMAS: FEMINISMO E PÓS-VERDADE	36
3.1	TEORIA DOS POLISSISTEMAS	36
3.2	REESCRITURA, MANIPULAÇÃO E PATRONAGEM	39
3.3	A QUESTÃO FEMINISTA	41
3.4	A QUESTÃO DA PÓS-VERDADE	45
3.5	LINGÜÍSTICA DE <i>CORPUS</i>	48
3.6	PROGRAMA <i>ANTCONC</i>	50
3.7	TENDÊNCIAS TRADUTÓRIAS DE BAKER	50
3.8	SÍNTESE DO CAPÍTULO	52
4	METODOLOGIA E ANÁLISE DE DADOS	53
4.1	METODOLOGIA	53
4.2	ANÁLISE QUANTITATIVA	53
4.3	ANÁLISE QUALITATIVA	94
4.4	SÍNTESES DAS ANÁLISES DE DADOS	106
4.5	SÍNTESE DO CAPÍTULO	108
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que contar histórias está ligado à existência humana e contar histórias para crianças está ligado ao desenvolvimento infantil. Sabe-se também que os contos de fadas existem há mais de 5000 anos e perpetuam-se através de gerações, mantendo a sua essência e se apresentando, por muitos anos, de forma semelhante no que se refere ao enredo e à seleção dos autores. É possível perceber que a maioria dos contos privilegia uma mulher submissa, voltada para o lar, refém da espera de um herói que possa salvá-la de todas as situações difíceis que venha a enfrentar. Uma coleção pequena de autores foi sendo reproduzida ao longo do tempo e muitas histórias foram apagadas (Ventura, 2021). Quando pensamos em contadores de contos de fadas famosos, nos vêm à cabeça, instantaneamente, Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen (Forsyth, 2018). Provavelmente, nenhum nome feminino será invocado de imediato, nem mesmo Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, a Madame de Beaumont, autora da obra mundialmente conhecida *A Bela e a Fera*. Constatamos que, embora houvesse um número expressivo de mulheres que se dedicaram ao gênero, suas histórias foram esquecidas, tendo como justificativa a falta de qualidade (Rapucci e Rocha, 2021; Ventura, 2021).

Argumentamos que pesquisas recentes vão de encontro a essa afirmativa e descobrem autoras tão talentosas quanto os homens acima, dentre elas, Mary De Morgan, escritora inglesa do século XIX. É a partir de sua história, da história de sua obra *A Toy Princess* e da análise de duas das traduções conhecidas até o presente momento¹ que este Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Tradução: Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), se desenvolverá. A primeira tradução é de autoria de Suzana Ventura, publicada pela Editora Biruta em 2022, e a segunda é um trabalho das graduandas Déa Araujo e Tatiana Mageste, do curso supracitado, realizada no mesmo ano e ainda não publicada.

Acreditamos ser de suma importância, para a área dos Estudos da Tradução, o resgate de textos originais de alta qualidade literária, até bem pouco tempo desconhecidos do público, e a análise de suas traduções que emergiram

¹ Depois de finalizada esta pesquisa, encontramos uma nova tradução de *A Toy Princess*, publicada, no mês de maio, em formato *e-book*, pela Sociedade das Relíquias Literárias, projeto da Editora Wish (Mensagens do hiperespaço, 2024).

recentemente no cenário da literatura traduzida. Além disso, não foram localizadas pesquisas acadêmicas, em português, sobre o texto original. Será, portanto, uma pesquisa pioneira, relevante para muitas outras que possam surgir a partir desta.

Este presente trabalho tem o objetivo geral de analisar, comparativamente, *Úrsula e Uma princesa de brinquedo*, as duas traduções da obra *A Toy Princess*, de Mary De Morgan. Esse objetivo geral se desdobra em três objetivos específicos:

- a) analisar o protagonismo das principais personagens femininas do conto, ou seja, a princesa Ursula, a fada Taboret e as damas da corte, nas duas traduções;
- b) avaliar as escolhas tradutórias face à Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, em um polissistema cultural informado pelo movimento feminista e pela era da pós-verdade;
- c) verificar as possíveis relações com os conceitos de reescritura, manipulação e patronagem de André Lefevere estabelecidas nas duas traduções.

Para esta pesquisa, foram levantadas as seguintes hipóteses:

- a) as duas traduções teriam características semelhantes por se situarem temporal e espacialmente sob as mesmas coordenadas;
- b) as possíveis diferenças encontradas entre as duas traduções estariam relacionadas à reescritura, manipulação e patronagem, supondo-se que as exigências impostas a um texto que será comercializado diferem bastante em relação às requeridas para um texto voltado para um trabalho acadêmico.

Como aporte teórico, este trabalho se baseará na Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990], 2013) e nos conceitos de reescritura, manipulação e patronagem (Lefevere, 1992), procurando situar o polissistema cultural do século XXI em termos de movimento feminista (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e da era da pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017), temas caros ao enredo do conto.

Através de uma metodologia de pesquisa que inclui análises quantitativa e qualitativa (Creswell, 2007), baseadas na Linguística de *Corpus* (Sardinha, 2000; Tagnim, 2002) através do programa *AntConc* (Anthony, 2020) e nas tendências tradutórias elencadas por Baker (1996), respectivamente, faremos um estudo do conto de fadas *A Toy Princess* e suas duas traduções encontradas até o presente momento. A primeira, de autoria da tradutora Suzana Ventura, faz parte do livro *Sete contos que nunca me contaram: contos de fadas pensados, ouvidos, escritos e recontados por mulheres*, publicado no ano de 2022 pela Editora Biruta. A segunda, um texto da

autora deste trabalho e de Tatiana Mageste, graduandas do Curso de Bacharelado em Tradução: Inglês da UFJF, elaborado na disciplina Versão II, ministrada no primeiro semestre de 2022 pela Prof.^a Dra. Carolina Alves Magaldi, como trabalho avaliativo final, ainda não foi publicada. Prof.^a Dra. Carolina Alves Magaldi, como trabalho avaliativo final, ainda não foi publicada. Por tratar-se de um conto feminista da era vitoriana de uma autora que, juntamente com sua obra, por questões ideológicas, foi relegada a um segundo plano durante muito tempo, optamos por trabalhar, na análise quantitativa, com as principais personagens femininas desse conto: a princesa nas suas duas versões; a fada altamente proativa; e as damas da corte que representam o moralismo da época. Através da análise qualitativa, nos propomos a comparar as traduções com o texto original, apontando possíveis diferenças entre elas e contextualizando-as no cenário de produção, investigando a ocorrência das tendências tradutórias universais propostas por Baker (1996) nos excertos examinados.

No primeiro capítulo, apresentaremos um panorama da obra *A Toy Princess* e suas traduções para o português brasileiro, situando-as no seu contexto de produção. Embasadas em uma ampla literatura sobre o tema, introduziremos conceitos sobre o gênero conto de fadas em sua forma canônica e sobre os contos de fadas que caracterizam a obra em estudo, aqui denominados “contos de fadas às avessas”; teceremos uma biografia da autora do original, Mary De Morgan, e de Suzana Ventura, autora do texto já publicado; apresentaremos as autoras da tradução inédita que será utilizada neste estudo comparativo. Ressaltamos que as duas traduções foram realizadas quase simultaneamente, separadas por um curto espaço de tempo entre elas.

No segundo capítulo, como aporte teórico, introduziremos uma reflexão sobre o movimento feminista (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e a era da pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017), a qual nos permitirá situar os textos dentro do seu contexto de produção. Para tal, recorreremos à Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990], 2013) e aos conceitos de manipulação, patronagem e reescritura (Lefevere, 1992). Adicionaremos noções básicas sobre a Linguística de *Corpus* (Sardinha, 2000; Tagnin, 2002), o programa *AntConc* (Anthony, 2020) e as tendências tradutórias enumeradas por Baker (1996), que servirão como suporte para nossa análise de dados e apresentação dos resultados.

No terceiro e último capítulo, apresentaremos os procedimentos de análise, a partir dos objetivos, da hipótese, da coleta de dados, até a análise propriamente dita. Na análise quantitativa, discorreremos sobre 40 figuras representativas dos *prints* de tela do programa *AntConc*, através das suas ferramentas *Word List*, *Clusters* e *Concordance*. Na análise qualitativa, após lermos os contos integralmente, procuraremos relacionar as escolhas tradutórias com as categorias de Baker e o processo de reescritura face à Teoria dos Polissistemas, através de 42 excertos pré-selecionados e utilizados para comparação ente os três textos.

Nas considerações finais, discorreremos sobre as conclusões desta pesquisa e sobre a possibilidade de novos estudos que podem emergir a partir dela.

Esperamos, com este trabalho, abrir novos caminhos para a investigação de outros autores que se encontram no polo do apagamento, assim como sobre novas obras que compõem o repertório da autora estudada por nós. A Universidade é o local de excelência para indagações, pesquisas e reconhecimento de talentos que não devem ficar esquecidos por motivos inexatos.

2 A TOY PRINCESS: UM CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS

Neste primeiro capítulo, trataremos da origem do gênero conto de fadas e elencaremos suas características, desde sua forma tradicional até os contos que subvertem a temática habitual, denominados aqui por nós “contos de fadas às avessas”. Apresentaremos a biografia de Mary De Morgan e traçaremos um panorama do seu conto *A Toy Princess*, relacionando-os ao contexto sociocultural da Inglaterra do século XIX. Traremos informações sobre as tradutoras e sobre seus textos, destacando pontos que podem ser responsáveis por uma possível diferença nas escolhas tradutórias, já que as duas são contemporâneas.

2.1 O GÊNERO CONTO DE FADAS

O subsistema literatura infantil é composto por diversos subgêneros, entre eles, os contos de fadas (Rapuci e Rocha, 2021).

Suzana Ventura afirma, em sua entrevista aos autores acima, que o poder de encantamento dos contos populares permanece intacto ao longo dos seus mais de 5000 anos de existência e provavelmente está vinculado às estruturas mais profundas do ser humano. São narrativas que apresentam uma certa estabilidade, transformando-se de acordo com o contexto. “Aspectos dos contos populares continuam a fazer sentido nas mais diferentes sociedades e para indivíduos muito diferentes” (p. 715). Apesar de sofrerem modificações ao longo dos anos, não perderam, contudo, sua essência. Provavelmente, a influência que os contos exercem no psiquismo infantil esteja relacionada a sua sobrevivência por um período tão longo. Sua atuação no desenvolvimento emocional das crianças, ao influenciar seu inconsciente vai, portanto, além do seu aspecto meramente pedagógico (Gomes e Silva, 2019). Os contos de fadas expõem os leitores ao contato com circunstâncias problemáticas que acontecem no mundo real (Falconi e Farago, 2015).

Contos de fadas são narrativas que utilizam o fantástico e o maravilhoso, não se atendo necessariamente a reproduzir aspectos reais. São reconhecidos atualmente como histórias voltadas ao público infantil. Não se pode estipular exatamente sua origem, mas sabe-se que foram passados de geração a geração, inicialmente em forma oral e, em função de seu conteúdo, destinado ao público adulto. Cabe ressaltar que era uma época em que não havia separação entre adultos e crianças e suas

funções se misturavam. Nos séculos XVIII e XIX, principalmente a partir da Revolução Industrial, as crianças começaram a ser vistas de forma diferente, separadas dos adultos e apartadas do mercado de trabalho, com valores e direitos redefinidos, e os contos passaram a povoar o universo infantil (Gomes e Silva, 2019).

Rocha (2009) discute sobre a nova ordem cultural e social imposta à sociedade europeia do século XVIII, que concebe individualidade às crianças, que passam a ter um novo papel na sociedade, com atributos e demandas diferentes das dos adultos e com direito à educação. Até então, não existia literatura para a infância: as crianças da nobreza liam os grandes clássicos e as de classes inferiores se entretinham com histórias populares. Os contos de fadas apresentam uma estrutura fixa: no início, a tranquilidade está presente e, no decorrer da história, é desequilibrada por um problema, para o qual as soluções são encontradas, durante seu desenrolar, por meio de fantasia e magia vinculadas ao universo das fadas, até chegar ao final, que resulta em sucesso, através do restabelecimento da tranquilidade inicial. Esta estrutura simples é responsável por torná-los de fácil entendimento pelo público infantil. O elemento maravilhoso é mantido como fator imprescindível para a existência dos contos de fadas e é considerado um acontecimento natural que não causa estranhamento.

Os contos de fadas tradicionais são materialistas e o “felizes para sempre” é certo, através de um casamento com um príncipe encantado e rico. Branca de Neve e Cinderela são exemplos da feminilidade vitoriana e do final estereotipado que são usados para manter o estado patriarcal dominante na época (Pemberton, 2019).

O cenário da maioria das histórias é a Idade Média, época na qual imperavam ideias patriarcais e normas androcêntricas. " A relação da Idade Média com a figura feminina é marcada por diversos conflitos; a misoginia se manifestava em diversas nuances naquele momento, perpassando o discurso artístico, político e religioso" (Borges e Cánova, 2016, p. 148). A consciência de que a felicidade da mulher residia no casamento e na riqueza perpetuava através das histórias, reforçando o pensamento de que um homem a salvaria (Pemberton, 2019).

Conforme já apontado, a maioria dos contos de fadas que chegaram até nós foram escritos por homens. Borges e Cánovas (2016) defendem que o fato de um conto de fadas ser escrito por uma mulher provoca alterações importantes no gênero:

Talvez o fato de se ter uma mulher como escritora não altere estruturas e valores de outros gêneros da literatura, mas acreditamos que, pelo menos no conto popular que aqui analisamos, esse traço é responsável por significativas transformações no interior do gênero (p.147).

Em contraponto, Suzana Ventura (Ventura, 2021) ressalta que existem contos fortemente misóginos escritos por mulheres, assim como existem contos libertários e diferentes escritos por homens.

Em seguida, veremos como esses contos de fadas mais revolucionários são priorizados em tempos modernos, tanto na busca de contos mais antigos e ainda desconhecidos do público, quanto nos escritos por autores contemporâneos.

2.2 O GÊNERO CONTO DE FADAS REVISITADO

Ressaltamos, como visto na seção anterior, que os contos de fadas são atemporais e eternos. Nascidos na Antiguidade, são propagados ainda no século XXI. Porém, atualmente, tem-se privilegiado a releitura desses contos, a divulgação de outros, até então desconhecidos, focados em temáticas mais modernas que subvertem a ordem até então mantida e a criação de novos contos por autores contemporâneos.

Borges e Cánovas (2016) estudam os contos modernos de Marina Colasanti e afirmam que, apesar de reformulados na sua estrutura para atender às mudanças culturais e apesar da distância temporal entre os contos de fadas tradicionais e os contos da autora contemporânea, há relação entre os textos de ambas as épocas, e os textos colassantianos se enquadram na categoria contos de fadas, mesmo afastando-se deles em alguns aspectos. É o que afirmam em:

As criações de Colasanti, em mais de um ponto, aproximam-se daquelas do passado, sendo facilmente identificadas as relações presentes na ambientação, no enredo, e, em especial, nas temáticas de suas narrativas.

Uma leitura diferenciada, norteada por fundamentação teórica ligada aos gêneros textuais, porém, torna evidente que maiores do que as aproximações são os distanciamentos em relação aos contos de fadas canônicos (p.140).

Rocha (2009) concorda que os contos de fadas atuais também seguem o modelo estrutural do gênero, embora as personagens e os problemas sejam tratados sob nova ótica. Exemplifica, também, com obras de Colasanti:

Os contos de Marina Colasanti, como *Uma ideia toda azul* e *Entre a espada e a rosa*, exemplificam este grupo, pois neles percebemos a ênfase no tratamento de questões femininas, numa ótica diferente daquela dos contos de fadas tradicionais (p.29).

Assim, as mulheres, quando se casam, o fazem apesar da sua beleza e não por causa dela, o final nem sempre contempla o “felizes para sempre”, tornando-os mais adaptados ao padrão de relacionamentos reais que nem sempre atingem a felicidade conjugal que pode ser ilusória (Wagner, 2015).

Como as identidades feminina e masculina se modificaram na sociedade e essas identidades se refletem na literatura, as princesas de hoje não são descritas mais como frágeis e submissas aos príncipes. “Os contos modernos parecem, realmente, desconstruir esses estereótipos” (Barbosa, 2009, p. [6]). As princesas contemporâneas são objetivas e “buscam no amor relações de cumplicidade e complementaridade, procurando o equilíbrio entre sua individualidade e as emoções, mesmo que por vezes revisitem valores tradicionais” (Tondato e Vilaça, 2019, p. 377).

Segundo os autores Santos, Cid e Rocha (2019), tomando-se como exemplo as princesas da Disney, é possível avaliar a mudança nos seus padrões e na forma como encaram o amor. Suas primeiras princesas, Branca de Neve (1937), Cinderela (1950) e Aurora, de *A Bela Adormecida* (1959) possuem um padrão físico típico, dependem de um príncipe para libertarem-se de suas sinas e de um casamento com um final feliz. Porém, com os novos interesses dos consumidores e com o novo papel das mulheres na sociedade, surgem novos modelos de princesas. Nessa nova fase, destacam-se as rebeldes Bela, de *A Bela e a Fera* (1997, relançado em 2017), Mulan (1998), Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (2009), Mérida, de *Valente* (2012), Elsa e Anna, de *Frozen* (2014), Moana de *Um Mar de aventuras* (2017), para citar alguns exemplos. Os autores referidos afirmam:

Desta forma, desconstruir os estereótipos que alguns filmes constroem no imaginário dos indivíduos é fundamental, proporcionando estranhamento e desnaturalização, visando a lançar um novo olhar sobre a realidade social. Um olhar que perpassa as barreiras hegemônicas, dando lugar a novas possibilidades de ser (Santos, Cid e Rocha, 2019, p.95).

São contos de fadas dentro desta temática revolucionária que fazem parte das obras de Mary De Morgan, autora que apresentaremos na próxima seção.

2.3 A AUTORA

“Pergunte a qualquer um os nomes dos grandes contadores de contos de fadas, e a maioria das pessoas responderá Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Alguns podem invocar os nomes de Andrew Lang, Oscar Wilde ou George MacDonald. Porém, dificilmente alguém mencionará Mary De Morgan, pré-rafaelita, sufragista e uma das primeiras escritoras de contos de fadas feministas da Inglaterra, embora seus contos de fadas literários fossem tão bonitos, estranhos e misteriosos quanto qualquer um contado pelos homens famosos acima” (Forsyth 2018, recurso *online*, tradução nossa)².

Há apenas duas décadas, seus contos ganharam o olhar acadêmico, e a autora foi considerada precursora de escritoras feministas do século XX, como Angela Carter e Margareth Atwood. Seus contos foram considerados mais do que meras histórias infantis. Através deles, a autora decidiu fazer-se ouvida (Pemberton, 2019).

De acordo com James Fowler (2005), em seu artigo *The Golden Harp: Mary De Morgan's Centrality in Victorian Fairy-Tale Literature*, sua escrita apresenta uma semelhança estilística com a de Andersen, o que ressalta a influência dos contos do autor dinamarquês na imaginação vitoriana. Seus contos são povoados por protagonistas, homens e mulheres, tão fortes e ousados quanto ela. Ambos os sexos são retratados em seus trabalhos de forma equilibrada, igualmente capazes de se comportarem de maneira heroica, louca ou perversa.

Kate Forsyth (2018), De Morgan Collection (recurso *online*), Pemberton (2019) e Wagner (2015) apresentam uma extensa biografia da autora, descrita a seguir.

² Original: Ask anyone for the names of the great fairy tale tellers, and most people will answer Charles Perrault, the Brothers Grimm and Hans Christian Andersen. A few may summon up the names Andrew Lang, Oscar Wilde or George Macdonald. But hardly anyone will mention Mary de Morgan, Pre-Raphaelite, suffragette, and one of England's first feminist fairy tale writer, even though her literary fairy tales were as beautiful, strange and eerie as any told by the famous men above.

Segundo essa biografia, Mary Augusta De Morgan nasceu no inverno londrino, no mês de fevereiro de 1850. Era a filha mais nova de um eminente matemático, Augustus De Morgan, e de Sophia, sua esposa, espiritualista e tutora de Ada Lovelace, filha de Lord Byron. Quando tinha três anos, sua irmã Alice, aos 15 anos, faleceu acometida pelo sarampo. O evento levou sua mãe a dedicar-se ao espiritismo, promovendo sessões espíritas em sua residência e ocupando-se em assistir a palestras e a demonstrações de médiuns. Por sua vez, Mary, aos seis anos, começou a manifestar reações como sonhos relacionados à irmã e a capacidade de previsão do futuro através da leitura das palmas das mãos – uma vidente. As experiências vividas por Sophia culminaram na publicação da obra *From Matter to Spirit: The Result of Ten Years' Experience in Spirit Manifestation*, em 1862, livro considerado um trabalho influente no espiritismo da época (Forsyth, 2018).

Aproximadamente um ano depois, Mary e seu irmão predileto (Forsyth, 2018), e 11 anos mais velho (Pemberton, recurso *online*), William De Morgan, passaram a frequentar o círculo dos pré-rafaelitas, um grupo de boêmios de pensamento livre. Tornaram-se convidados frequentes do artista William Morris e familiarizaram-se com o pintor Edward Burne-Jones e sua família e com os irmãos também artistas Christina e Dante Gabriel Rossetti. William De Morgan tornou-se um famoso ceramista, desenhista e romancista, e Mary o acompanhava em suas atividades (Forsyth, 2018).

Nada se sabe de concreto sobre sua educação formal (Pemberton, recurso *online*). Engraçada e esperta, ela era conhecida por sua ousadia e franqueza. Sua mãe, uma das primeiras ativistas pelo direito das mulheres, participou de marchas e reuniões e assinou a famosa petição do sufrágio feminino (Wagner, 2015) de 1866. Influenciada por ela, Mary, desde os 16 anos, participou ativamente do movimento sufragista e se envolveu na luta contra a crueldade animal. No final da adolescência, após também perder seu irmão George, sua irmã Chrissie e seu pai, Mary e sua mãe passaram a morar com William em seu precário alojamento, e foi lá que a garota começou a escrever suas primeiras histórias. Sua primeira publicação se deu em 1873, uma coleção de narrativas em coautoria com a amiga Edith Helen Dixon, intitulada *Six by Two: Stories of Old Schoolfellows*. Nesse mesmo ano, em uma festa de Natal na casa do pintor Edward Burne-Jones, Mary entreteve e encantou as crianças presentes contando-lhes contos de fadas. Essas histórias foram escritas por ela e publicadas, em 1877, sob o título *On a PinCushion*. Alguns contos dessa coleção são considerados extraordinários (Forsyth, 2018).

Argumentamos que eles apresentam uma temática diferente. Forsyth (2018) exemplifica esse pensamento ao citar histórias como *The Story of Vain Lamorna* sobre uma garota bonita que, gravemente marcada na busca pela beleza, percebe o vazio da vaidade e *The Seeds of Love*, uma narrativa trágica de um amor que deu errado. *A Toy Princess* faz parte dessa coleção. Ainda segundo Forsyth, Mary publicou outra coletânea de contos de fadas, *Necklace of Princess Florimonde*, em 1880, com histórias que demonstram suas fortes tendências liberais.

Em 1887, seu irmão casou-se com Evelyn Pickering, também artista, que se tornou, sob o nome de casada, Evelyn De Morgan, uma das pintoras mais talentosas e místicas do movimento pré-rafaelita. Tendo que se mudar e se sustentar sozinha, Mary trabalhou como datilógrafa enquanto continuava a escrever (Forsyth, 2018).

Solteira, sem familiares de grandes posses que pudessem mantê-la, precisou trabalhar para se sustentar e não há evidências de que o conseguisse apenas com a sua atividade de escritora (Pemberton, 2019).

A Choice of Chance, seu romance de realismo social, foi publicado nesse mesmo ano (Forsyth, 2018) sob o pseudônimo William Dodson e não foi bem aceito pela crítica (Pemberton, 2019). De Morgan escreveu as memórias de sua mãe, intitulado *Threescores Years and Ten: Reminiscences of the Late Sophia Elizabeth de Morgan*. Dedicou-se a escrever vários artigos sobre temas sociais e políticos, artigos esses publicados em jornais da época. Escreveu contos que foram publicados em revistas inglesas e americanas. Porém, suas obras mais conhecidas atualmente são seus contos de fadas (Pemberton, 2019). A autora realizou trabalho social com famílias pobres (Forsyth, 2018; Pemberton, 2019), foi secretária de uma sociedade dedicada a concertos clássicos (Pemberton, recurso *online*), participou de comícios sufragistas e, em 1890, tornou-se participante da “Liga das Mulheres” de Emmeline Pankhurst (Forsyth, 2018). Ao lado de Evelyn De Morgan e de outras mulheres da classe artística, assinou a Declaração em favor do sufrágio feminino (Pemberton, recurso *online*).

Em 1900, publicou seu último livro, *The Wind Fairies and Other Tales* (Forsyth, 2018). Ao todo, foram três volumes de contos de fadas publicados. Tornou-se uma escritora relativamente conhecida e respeitada, ainda que não muito bem remunerada (Pemberton, 2019). Em 1905, mudou-se para o Egito para tratamento de saúde e, lá, tornou-se administradora de um reformatório para meninas. Dois anos depois, morreu no Cairo, vítima de tuberculose (Forsyth, 2018).

Figura 1 - Foto atribuída a Mary de Morgan



Fonte: Pemberton, 2019.

Mary De Morgan foi original na sua literatura ao escrever contos autorais e não adaptações de contos clássicos (Wagner, 2015). Suas histórias subvertem o modelo tradicional dos contos de fadas, ao criar personagens femininas fortes que fogem ao estereótipo da feminilidade ideal (Wagner, 2015). Nos seus contos, ela podia experimentar uma liberdade de expressar seus pensamentos sem ser julgada. Os finais de suas histórias são variáveis, muitas delas têm termos trágicos, sugerindo a raridade de um “felizes para sempre” em relacionamentos. As mulheres, mesmo belas, quando se casam, não o fazem por sua beleza. Apesar disso, mesmo em contos que incluem um final que privilegia um casamento tradicional, há instâncias que fazem com que os leitores discutam as normas sociais vigentes e a visão patriarcal. As personagens de De Morgan fogem ao estereótipo mulher boa/mulher má, ao serem caracterizadas com qualidades femininas e não femininas. A autora mostra uma visão realista do sexo feminino, do amor e do casamento, em oposição à visão vigente na época, que classificava como infelizes as mulheres que não conseguiam se casar e afirma ser melhor não se casar se o verdadeiro amor não estiver presente (Wagner, 2015).

Mesmo assim, seus contos sempre foram comercializados como infantis, e só recentemente foram reconhecidas as críticas neles presentes (Pemberton, recurso

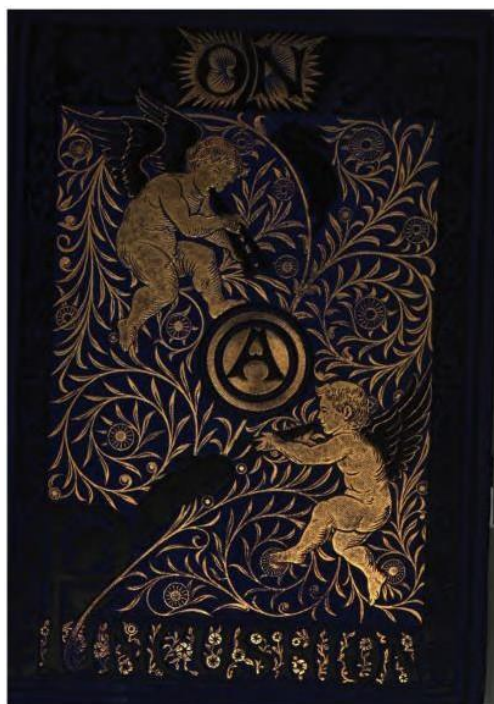
online). A autora mantém as estruturas inerentes aos contos de fadas, atendendo aos leitores em vários aspectos, sem, contudo, deixar de desafiar muitas atitudes pré-estabelecidas nas histórias (Pemberton, 2019).

O conto *A Toy Princess*, objeto do nosso estudo, será apresentado na próxima seção e constitui um exemplo do tom revolucionário e libertário utilizado pela autora.

2.4 O ORIGINAL

O texto original acessado está disponível no *site Internet Archive* e consiste na segunda edição do livro *On a Pincushion and Other Fairy Tales*, com ilustrações de William De Morgan, publicado pela editora Seeley Jackson & Halliday em 1877.

Figura 2: Capa original da coletânea *On a Pincushion and Other Fairy Tales*



Fonte: www.archieve.org

A Toy Princess narra a história da princesa Ursula, que vive infeliz em seu reino, onde não tem permissão para falar mais que algumas poucas palavras e nem para demonstrar seus sentimentos. Sua fada madrinha, Taboret, retira a menina de lá e a leva para morar com uma família de pescadores em uma cabana, local em que poderia ser feliz e se expressar com autenticidade, deixando em seu lugar uma princesa de brinquedo. No entanto, quando chega o momento de o rei abdicar de seu reino e

entregá-lo a sua sucessora, a fada entende que a verdadeira Ursula tem o direito de retornar e assumir seu lugar. Curiosamente, o rei e os membros da corte preferem a artificial e robótica princesa à princesa real. Além disso, a verdadeira Ursula opta por ser feliz, já que aquele reino rígido e falso, onde ela não pode se comportar como uma pessoa de verdade, não é seu lugar. Retorna à vida na cabana e se casa com seu irmão adotivo mais velho, por quem se apaixonara. Este é um dos contos com final feliz, embora não seja um final convencional, pois o amor real é privilegiado, e a ênfase maior é dada à preferência pela artificialidade em detrimento da realidade.

O conto foi escrito em um período em que, de acordo com Guilherme Magri da Rocha e Sérgio Augusto Zanoto (2015), no artigo *Caldecott, Kipling, Rossetti: textos infantis vitorianos*, os textos infantis eram moralizadores, enxergavam a infância como uma época de sentimentos puros e de proximidade com a natureza, e absorveram muito do pensamento romântico. Ao citarem Kingopulos (1958), reforçam que, nesse momento, houve um crescimento da literatura para crianças; por um lado, como um esforço para colocar fim ao trabalho infantil e, por outro, devido à obrigatoriedade da educação para os pequenos.

Tem sido sugerido que as histórias de Mary De Morgan foram esquecidas por ela ser mulher, pelo seu feminismo radical e confrontador para a época em que viveu, por muitos de seus contos terem desfechos trágicos, distantes dos finais felizes dos contos de fadas clássicos. No entanto, há algo de poderoso e triste na luta de Mary De Morgan para mudar o mundo através de suas narrativas (Forsyth, 2018). Forsyth acrescenta amar, em particular, a história *A Toy Princess*, recontada para a sua coleção de contos de fadas feministas *Vasilisa the Wise & Other Tales of Brave Young Women*.

Como a maioria dos seus contos, *A Toy Princess* é localizado em um passado distante. De acordo com Wagner (2015), o conto, que critica os ideais de feminilidade, foi publicado em várias antologias e é a história que mais marcou sua carreira, embora outras narrativas suas promovam críticas mais contundentes a esse ideal. Critica severamente as normas sociais e as expectativas das mulheres no período vitoriano, sendo considerado claramente um conto feminista. Ainda segundo Shabath (2022), seu principal ponto de crítica são os ideais femininos aceitos naquele período: uma visão opressora masculina de que a mulher deve ser totalmente obediente e silenciosa, mantendo-se calada, tributos esses tratados de forma irônica no texto.

Em contraponto, algumas partes da história denunciam uma visão antifeminista, o que demonstra que a autora ainda se encontrava, ela mesma, enredada nessas expectativas inescapáveis. Ao mesmo tempo em que De Morgan critica a sociedade vitoriana, ela mesma se prende a normas patriarcais que, em uma perspectiva mais moderna, podem ser interpretadas como distantes do feminismo. O nome da esposa do pescador Mark, por exemplo, nunca é mencionado, definindo-a apenas por sua relação com ele. Além disso, as contribuições imprescindíveis de Ursula para a vida na cabana estão alinhadas com o trabalho tradicional doméstico, como limpar a casa e bordar. Apesar disso, os elementos antifeministas arraigados da história são superados, no geral, pela mensagem feminista do conto, principalmente quando se considera o quão subversivo ele é em relação ao período em que foi escrito e publicado (Shabath, 2022). Wagner (2015) corrobora esse pensamento ao afirmar que, apesar de algumas de suas histórias terminarem com um casamento e um “felizes para sempre”, os detalhes contraditórios incluídos nas tramas fazem o leitor questionar certas normas sociais vigentes, principalmente no que se refere à feminilidade, ao amor e ao casamento.

Conforme já mencionado em nosso estudo, duas traduções de *A Toy Princess* foram localizadas até o presente momento e serão discutidas nas seções seguintes.

2.5 A TRADUÇÃO DE SUZANA VENTURA: ÚRSULA

De acordo com a biografia de Suzana Ventura, publicada no livro *Sete contos que nunca me contaram: contos de fadas pensados, ouvidos, escritos e recontados por mulheres*, (2022), a tradutora é também professora, pesquisadora em Universidades no Brasil, na França e em Portugal e escritora. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente se dedica ao pós-doutorado na área que mais domina: contos de fadas, com os quais trabalha desde 2013. Seu livro *Um lençol de infinitos fios*, pela Editora Gaivota, selo da Editora Biruta, ganhou o Prêmio Glória Pondé da Biblioteca Nacional, foi finalista do Prêmio Jabuti e faz parte do Clube de Leitura da ONU. *Dragões, maçãs e uma pitada de cafuné*, em parceria com Helena Gomes e Alexandre Camanho, possui o Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e *Reis, moscas e um gole de astúcia* recebeu o Prêmio de Melhor Reconto também pela FNLIJ.

Nascida em Rio Claro em agosto de 1968, cresceu na cidade de Poá (SP) até se mudar com a família para Santos aos 11 anos. A partir daí, com a família ou sem ela, andou pelo país e pelo mundo. Sua primeira formação foi de técnica em música e depois bacharel em Direito (Aeilij, recurso *online*).

Sua produção literária conta com mais de 30 livros publicados, muitos deles voltados aos contos de fadas. Atualmente, investiga autoras esquecidas que se dedicaram à escrita desse gênero, projeto que abrange uma série de publicações, com término previsto para 2023 (Rapucci e Rocha, 2021). Os autores da entrevista completam a biografia apresentada acima com os seguintes dados:

É embaixadora da Plurall By Brasil, em *Mente* (NY – EUA) e da Biblioteca Infantil Suzana Ventura (Osaka – Japão), pesquisadora ligada ao Grupo de Literatura de Autoria Feminina (GELAF – USP), ao Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL – FLUL) e ao Centro de Investigação sobre Mundos Ibéricos Contemporâneos (CRIMIC Sorbonne – Paris IV) (p.713).

A tradutora se caracteriza como feminista e confere ao seu trabalho um caráter também feminista. Desde 2002, incomodava-se com o mal-estar gerado pelas informações de que “os contos de autoria feminina não haviam sobrevivido por falta de qualidade” (p. 716). Eram informações reportadas em livros, teses e dissertações estudados por ela. Incomodava-a também o fato de não existirem contos femininos ao alcance do público para que essa afirmação pudesse ser corroborada. Sua pesquisa iniciou-se ao conhecer a obra de Angela Carter e após ter lido alguns contos de fadas de Marina Colassanti. A aquisição de livros, as digitalizações promovidas por universidades dos Estados Unidos e a organização e a divulgação de pesquisas pela *internet* permitiram que ela investigasse mais a fundo a linha do tempo dos contos de fadas entre os séculos XV e XX (Rapuci e Rocha, 2021).

A tradutora Ventura (2023) teve acesso ao texto, conforme informado em entrevista por *e-mail* à autora deste trabalho, através de um livro comprado em uma livraria em Montevideu em 2014. Depois, ela recorreu ao *site Internet Archive*. A partir daí, Ventura começou a traduzir contos de Mary De Morgan para utilizar em suas pesquisas e em suas aulas, e ao fazer a seleção dos contos para o livro, entendeu que a história de uma princesa substituída por um brinquedo encaixava-se perfeitamente no que gostaria de demonstrar na obra proposta.

Segundo o próprio *site*, o *Internet Archive* é uma organização sem fins lucrativos que armazena diversos tipos de conteúdo, com a finalidade de torná-los detectáveis *online*. Por serem uma biblioteca, dão atenção especial a livros, que são digitalizados para *download* (os que estão em domínio público), ou para empréstimo (no caso dos livros modernos).

O conto de fadas *A Toy Princess* foi publicado no Brasil com o título de *Úrsula* e faz parte do livro *Sete contos que nunca me contaram: contos de fadas pensados, ouvidos, escritos e traduzidos por mulheres*, de Suzana Ventura. O *blog* da autora informa que a obra foi vencedora do Prêmio AEILIJ da Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil na categoria reconto/adaptação em 2023 (Ventura, 2023).

O livro foi publicado pela Editora Biruta, empresa criada no ano de 2000 por Eny Maia e sua filha Mônica Maluf. Inicialmente, a casa publicava livros na área de Educação, Cultura e Política. A partir de 2004, iniciou a publicação de livros infantis e, hoje, tem como foco a Literatura Infantil e Juvenil (Sobre as editoras, recurso *online*). Por já ser autora da Editora, com três outros títulos publicados na casa, a tradução pronta foi apresentada aos responsáveis e a edição foi assumida, alguns meses depois, por Carolina Maluf, é o que ressalta Suzana Ventura, em sua entrevista por *e-mail* a Déa Araujo.

Também em entrevista por *e-mail* à autora deste trabalho, Maluf (2023), afirmou que a autora foi a responsável pela organização do livro, no que concerne a pesquisas, à tradução e à adaptação de todos os textos, incluindo *Úrsula*. À editora, coube a preparação dos textos, a definição da concepção do projeto, ilustrações etc.

Segundo Ventura (2023), na sua mensagem eletrônica, o conjunto de histórias foi pensado seguindo a temática de dar voz a uma “autoria feminina apagada e relegada editorialmente”. Na mesma entrevista, a tradutora afirma ter tido total autonomia nas escolhas tradutórias e na sua escolha de fazer um reconto que mantivesse o estilo original da autora e que tivesse um número de páginas semelhante aos dos outros contos que se juntariam a ele na obra. O livro foi pensado, inicialmente, para um público-alvo constituído de adultos interessados no gênero, porém, para ser publicado por uma editora voltada para um público infantojuvenil, foi direcionado para leitores a partir dos dez anos de idade. Com base nas suas pesquisas acerca do público-alvo que a autora do original tencionava atingir, Ventura chegou à conclusão de que Mary De Morgan escrevia “para o público médio inglês, encantado pela

literatura de viagens, pelas traduções de *As mil e uma noites*, pela pesquisa do que se chamou de folclore e pela valorização romântica do passado (Itália, Grécia, ruínas)”. A receptividade do conto nas escolas visitadas por Suzana Ventura indica o quanto sua temática é contemporânea.

A segunda tradução, de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, também de 2022, será apresentada em seguida.

2.6 A TRADUÇÃO DE DÉA ARAUJO E DE TATIANA MAGESTE: *UMA PRINCESA DE BRINQUEDO*

A segunda tradução a ser analisada tem a autoria de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, graduandas em Letras pela UFJF, tradutoras em formação. Déa Araujo é odontóloga aposentada e, paralelamente ao curso de Letras, dedica-se a escrever contos, crônicas e poemas voltados para adultos e crianças. Nasceu na cidade de Juiz de Fora, onde reside até os dias atuais. Estudou, desde a Educação Infantil até o Ensino Médio na mesma instituição, o Colégio Stella Matutina, de onde saiu para ingressar no curso de Odontologia, em 1980. Em sua trajetória como dentista, dedicou-se, em grande parte, ao atendimento pediátrico e, vem daí, em grande parte, seu gosto por contar histórias. Vários de seus poemas para crianças foram inspirados em narrativas criadas para entreter seus pequenos pacientes. Começou a divulgar seu trabalho literário durante a pandemia e tem textos publicados em *sites*, *blogs*, revistas, antologias e materiais didáticos. Seu primeiro conto, *Saia dessa, José!*, foi vencedor do concurso mensal da Revista Piauí em setembro de 2020. Seu poema *Se a Independência Fosse Hoje* foi premiado no “Edital de Seleção Pública Nº 01, SECDC/Secult/MTur, de 2 de setembro 2022, Prêmio de Incentivo à Publicação Literária, Antologia 200 Anos de Independência – 3ª Edição, realizado pela SECDC/Secult/MTur.” Tem dois livros infantis publicados: *Tem Um Bichinho no Meu Poema* e *Tem um pescoço na minha tromba*.

Tatiana Mageste é formada em Direito e está em sua segunda graduação. Interessada em literatura desde cedo, pretende se dedicar à tradução literária. O interesse pelas obras infantis ressurgiu após o nascimento de sua filha Anna Luiza, atualmente com 5 anos, a quem alimenta com histórias em seus mais diversos formatos.

As duas tradutoras são ex-alunas da disciplina Tradução II, ministrada pela Prof.^a Dra. Carolina Alves Magaldi na UFJF. Segundo a ementa da disciplina, ela é voltada para o estudo e a análise de textos literários em língua inglesa e suas traduções para o português brasileiro, assim como a produção de traduções literárias no mesmo par de idiomas (Bacharelado em Letras, recurso *online*). A atividade fez parte do processo avaliativo da disciplina como trabalho final. A proposta foi realizar uma tradução pioneira de livre escolha. O texto de Mary De Morgan constava das referências sugeridas pela docente entre autores da era vitoriana. Como as alunas têm um interesse especial pela literatura infantil, o texto, à primeira vista, chamou-lhes a atenção por ser um conto de fadas e por ter sido escrito por uma autora até então desconhecida do seu público-alvo, ou seja, a comunidade acadêmica. Não há no Brasil, estudos sobre ela e, à época da realização do referido trabalho, somente uma tradução da autora foi encontrada: *O Colar da Princesa Fiorimonde*, publicada, pela Editora Wish, em maio de 2022.

Argumentamos que o conto *Uma princesa de brinquedo* foi escrito com o propósito de manter o caráter universal do conto de fadas apresentado por De Morgan. As tradutoras procuraram manter o estilo da autora, já que um dos objetivos é difundir seu trabalho não tão reconhecido. A ideia das tradutoras é, também, publicar a tradução que será recebida por um público-alvo que consome literatura infantil e juvenil em um contexto no qual o livro concorre com os meios de comunicação audiovisuais que se apresentam, cada vez mais, atraentes e acessíveis ao leitor. Livros impostos não devem mais ocupar lugar de destaque, e temáticas que exprimem uma realidade próxima a que se vive hoje, com certeza, farão parte do universo literário das crianças do século XXI.

Em um segundo momento, *A Toy Princess*, conto escrito em 1877, chamou a atenção das graduandas pela sua temática atual, pertinente à era da pós-verdade ao retratar a preferência pelo falseamento de identidades, opiniões e visões de mundo, culminando em artificialidade, em contraposição à realidade dos fatos. Além disso, retrata uma visão feminista na qual a busca pelo príncipe encantado e seu lugar como princesa em um reino não é condição precípua para a felicidade da protagonista.

Como há poucas traduções das histórias de Mary De Morgan, a intenção de Araujo e Mageste é dar visibilidade à obra da autora e mostrar sua relevância. Neste momento, uma porta é aberta para que o seu trabalho possa chegar aos leitores de língua portuguesa e preencher a lacuna existente sobre o conhecimento de sua obra.

Cabe aqui ressaltar que, no momento no qual a tradução foi produzida pelas estudantes, a tradução de Suzana Ventura ainda não havia sido publicada.

Não houve interferência no processo tradutório por meio da docente ou da sua monitora Isabela Schiavon, a não ser quanto ao esclarecimento de dúvidas tradutórias, opiniões requisitadas e correções necessárias. As escolhas tradutórias, tiradas as devidas dúvidas, foram mantidas de acordo com as opções das tradutoras, salvo orientações necessárias.

O primeiro acesso à história, por Araujo e Mageste, deu-se através do *site The Short Story Project*. As graduandas estranharam a formatação do texto, sem nenhum parágrafo, o que, a princípio foi mantido. A versão original, conhecida mais tarde, trouxe à tradução a sua real formatação, que foi reajustada com os parágrafos estabelecidos pela autora. A fonte oficial do original passou a ser então o *site Internet Archive*.

1.7 SÍNTESE DO CAPÍTULO

Neste capítulo, apresentamos as características dos contos de fadas em sua forma canônica e discutimos as releituras do gênero, denominadas por nós “contos de fadas às avessas”. Situamos a obra original e as obras traduzidas e suas respectivas autoras em seu contexto de produção, o que será imprescindível na posterior análise de dados.

Todo o aporte teórico que subsidiará a escolha da nossa metodologia e a consequente análise dos dados será abordado no capítulo seguinte. Abordaremos a questão do feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e da pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017) que, aliadas à Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990] 2013) e às teorias sobre reescritura, manipulação e patronagem (Lefevere, 1992), formam o arcabouço teórico necessário para entendermos o contexto que influenciou a produção da obra original e das suas traduções. Além disso, proveremos informações sobre a Linguística de *Corpus* (Berber Sardinha, 2000; Tagnin 2002), as tendências tradutórias postuladas por Baker (1996) e o programa *AntConc* (Anthony, 2020), suportes para a análise dos dados coletados.

3 A TRADUÇÃO DE A TOY PRINCESS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DOS POLISSISTEMAS: FEMINISMO E PÓS-VERDADE

Neste capítulo, dedicaremos a primeira seção à Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar ([1990], 2013). Posteriormente, discutiremos os conceitos de manipulação, reescrita e patronagem, de André Lefévere (1992). Mais duas seções se dedicarão a questões contextuais que exercem influência importante na escrita dos originais e da tradução: feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017). Finalmente, os estudos de Tony Berber Sardinha (2000), Stela Tagnin (2002), Mona Baker (1996) e o programa *AntConc* (2020), criado por Lawrence Anthony, completarão o suporte necessário para o desenvolvimento da pesquisa proposta.

3.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

A noção de sistema na teoria literária moderna foi herdada dos formalistas russos (Lefevre, 1992).

A Teoria dos Polissistemas, estabelecida por Itamar Even-Zohar ([1990], 2013), defende que os modelos de comunicação humana regidos por signos podem ser compreendidos e estudados com mais eficiência se considerados como sistemas interrelacionados e não como elementos heterogêneos aglomerados. Segundo o autor:

Considerá-los como sistemas fez com que fosse possível formular hipóteses acerca de como operam os diferentes componentes semióticos. Imediatamente, abriu-se o caminho para alcançar o que através de todo o desenvolvimento da ciência moderna considerou-se objetivo supremo: a observação de leis que regem a diversidade e a complexidade dos fenômenos, mais que o registro e a classificação desses (p. 1).

Zohar critica o formalismo e contesta a noção estática de um sistema e propõe uma forma de tratá-lo de maneira dinâmica, como polissistemas que coexistem e se influenciam dinamicamente: “[...] um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes,

mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (p.3).

Ainda segundo o autor, apesar de ser um termo mais abrangente, por não se limitar a reter somente as noções antigas de sistema, polissistema é mais que uma terminologia, ao conceber a dinamicidade e a heterogeneidade do sistema que passa a funcionar a partir de múltiplas interseções coesas entre si. Como um sistema aberto e não “sistemático” como antes, pode dar margem a “desordens” bem-vindas, por conseguirem dar conta do “funcionamento da linguagem, ou de qualquer outro sistema semiótico, em um território específico no tempo” (Even- Zohar, [1990], 2013, p. 4).

Os sistemas estáticos têm a tendência de “reduzir a heterogeneidade da cultura na sociedade às classes dominantes somente” (p. 4). Esta heterogeneidade torna-se mais perceptível em sociedades bilíngues ou plurilíngues e, na esfera literária, em sociedades que possuem duas “literaturas”, em que apenas uma é legitimada. A Teoria dos Polissistemas tem a capacidade de lidar com estas situações. Isso quer dizer que não se pode dar conta da língua padrão sem colocá-la no contexto das variedades não-padrão:

[...] a literatura para crianças não será considerada um fenômeno sui generis, mas sim relacionado com a literatura para adultos; literatura traduzida não se desconectará da literatura original; a produção de literatura de massa (suspenses, novelas sentimentais etc.) não será rejeitada simplesmente como “não-literatura” para evitar reconhecer sua dependência mútua com a literatura “individual” (Even-Zohar, [1990], 2013, p.5).

O autor afirma que o polissistema consiste em um conjunto de sistemas diferentes e hierarquizados. A sua dinamicidade ocorre através da disputa permanente entre seus diversos estratos e a mudança no eixo diacrônico constitui-se pela “vitória de um estrato sobre outro” (p. 6). Assim, os fenômenos podem se deslocar do centro para a periferia em um sistema e vice-versa, como também podem se deslocar da periferia de um sistema à periferia de outro e até atingir o centro deste segundo. Portanto, vê-se que um polissistema não é constituído de apenas um centro e uma periferia, mas sim de várias dessas posições e a teoria se ocupa do estudo destas transferências e das tensões provocadas por elas.

Sabe-se que o polissistema literário faz parte de um grande polissistema cultural:

A literatura, voltando à descrição dos formalistas russos, é um dos sistemas que constituem o “complexo sistema de sistemas” conhecido como cultura. Alternativamente, uma cultura, uma sociedade é o ambiente de um sistema literário. O sistema literário e os outros sistemas pertencentes ao sistema social como tal estão abertos uns aos outros: eles influenciam uns aos outros. De acordo com os formalistas, eles agem mutuamente em uma “interação entre subsistemas determinada pela lógica da cultura à qual pertencem (Lefevre, 1992).

Cosson (2015) situa a literatura infantil “como um sistema dentro do polissistema literário” (p.52) e afirma que ela não ocupa uma posição central “[...]quer por ter uma demarcação mais recente quando comparada com outros sistemas literários, quer por manter histórica ligação com a escola, [...]” (p. 52).

Dizer que uma determinada literatura ocupa uma posição central em um polissistema indica que ela tem papel ativo no centro desse polissistema. Sobre a literatura traduzida dentro da Teoria dos Polissistemas, Even-Zohar (2000) afirma que ela é parte fundamental dentro de qualquer polissistema literário, constituindo um sistema ativo. A sua posição periférica ou central depende do polissistema no qual está inserido. As obras a serem traduzidas são determinadas pelo polissistema da cultura-alvo. Segundo o autor, há três casos em que a literatura traduzida ocupa o centro: em um sistema literário jovem, ainda em processo de formação; em um sistema literário fraco; ou em momentos de crise em um sistema literário. Quando a literatura traduzida ocupa uma posição periférica, perde suas correlações positivas com o texto original. Nesse caso, a tradução, que deveria acrescentar novas ideias, surge para preservar as ideias pré-existentes e atuar na manutenção do repertório canônico. Há casos em que a literatura traduzida pode ocupar simultaneamente as duas posições, embora ela assuma, mais comumente, a posição periférica.

Baseadas na inexistência de uma sociedade humana não-estratificada, há tensões universais entre cultura canonizada e não-canonizada, conceitos que se aplicam também ao polissistema literário e seus subsistemas. Assim, há normas e textos literários canonizados, aceitos como legítimos nos círculos sociais dominantes e passíveis de preservação pela comunidade como herança histórica. Em contraponto, existem as normas e obras não-canonizadas, consideradas ilegítimas e vítimas de esquecimento a longo prazo. É importante ressaltar que a canonicidade

não é um status rígido e inerente às literaturas e não as distingue como “boas” ou “más” (Even-Zohar, [1990], 2013).

Na seção seguinte, exploraremos os conceitos de reescritura, manipulação e patronagem de André Lefevere (1992), situando nossa obra de pesquisa e suas traduções dentro desses conceitos.

3.2 REESCRITURA, MANIPULAÇÃO E PATRONAGEM

Segundo o pesquisador belga André Lefevere (1992), a reescritura é um processo que sempre esteve presente na literatura e é a responsável pela forma como os leitores não profissionais recebem e leem as obras literárias diferentemente de como foi escrita por seus autores, e seu estudo não deve, portanto, ser ignorado. “O leitor não-profissional lê cada vez menos literatura tal como foi escrita por seus escritores, mas sim como foi reescrita por seus reescritores”. A obra reescrita coexiste ao lado da original, porém, apresenta um maior alcance junto ao público leitor.

De acordo com o autor, entende-se como leitores não profissionais, a maioria dos leitores contemporâneos, não cabendo aqui nenhum tipo de preconceito. Assim como artigos de crítica, historiografias, antologias, edições, revisões jornalísticas, resenhas de obras literárias, representações em outras mídias como palco e tela, a tradução é também uma reescritura - uma forma de reescritura responsável por criar “imagens de um escritor, uma obra, um período, um gênero e algumas vezes, até mesmo de toda uma literatura”. Algumas reescrituras são motivadas por questões ideológicas, enquanto outras podem se orientar por questões poetológicas. Assim, os originais podem ser adaptados e manipulados para atender a correntes dominantes da época em que serão lidos.

Ele compara tradutores a traidores, que adotam essa posição, na maior parte do tempo, inconscientemente, por não terem outra opção a não ser se manterem dentro da cultura-alvo e ressalta que alguns autores se rebelam e não seguem as postulações poetológicas ou ideológicas prescritas.

Lefevere defende, também, que o sistema literário não pode se distanciar muito dos subsistemas que constituem a sociedade e há duas formas de controle para tal - uma intrínseca ao sistema literário (representada pelos próprios profissionais) e outra extrínseca (representada pelos patrocinadores). Essa segunda forma é conhecida como patronagem e é entendida como “algo semelhante a poderes (pessoas,

instituições) que podem incentivar ou inibir a leitura, a escrita e a reescrita de literatura”. É uma força que foca mais na ideologia do que na poética. O poder econômico e o fator *status* também influenciam essa forma extrínseca de controle. Os autores recebem direitos autorais sobre a venda de livros ou são empregados dos patrocinadores, que estabelecem os parâmetros para o seu trabalho.

Lefevere (1992) acrescenta existirem dois tipos de patronagem: diferenciada e não-diferenciada. Na não-diferenciada, os componentes ideológicos, econômicos e de *status* estão sob o comando de um mesmo patrocinador e o que é produzido fora do sistema é identificado como literatura “dissidente”. Atualmente, o componente econômico, através da questão do lucro, torna-se bem estabelecido nesse tipo e pode sobrepor ao ideológico. Na diferenciada, o autor afirma:

[...] o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não traz, necessariamente, status com ela pelo menos não aos olhos da auto-denominada elite literária. A maioria dos autores dos bestsellers contemporâneos ilustra esse ponto razoavelmente bem.

Sobre a patronagem não-diferenciada, acrescenta ainda ser ela responsável pelo estabelecimento dos cânones literários quando:

As instituições impõem ou, pelo menos, tentam impor a poética dominante de um período, usando-a como o parâmetro contra o qual a produção corrente é avaliada. Por conseguinte, certas obras literárias serão elevadas ao nível de “clássicos” dentro de um período relativamente curto após a publicação, enquanto outras são rejeitadas, algumas para virem a alcançar a posição exaltada de um clássico mais tarde, quando a poética dominante mudou.

Continuando seu pensamento, o autor sustenta que obras canonizadas há mais de 500 anos tendem a se manter nessa posição, independentemente da poética dominante. Isso se deve à tendência conservadora do sistema e ao poder da reescritura. E afirma que um sistema com patronagem diferenciada resulta na fragmentação do público leitor em subgrupos.

Considerando a obra em estudo, nós argumentamos que, como o polissistema literário é movido por uma dinâmica de forças, e que essas forças podem ser de natureza ideológica ou poetológica, a obra analisada, *A Toy Princess*, usufruía de uma posição mais periférica devido ao fato de ser uma obra de autoria feminina, em uma época em que esse tipo de literatura não era bem aceito. É um fator, talvez,

responsável pela obra não ter sido amplamente divulgada ou traduzida até bem pouco tempo. Entretanto, contemporaneamente, devido ao processo de transformação da sociedade em termos de literatura, a obra, por meio de patronagem, por meio de uma série de interesses ideológicos, econômicos, foi galgando uma posição mais central. Argumentamos, dessa forma, que a editora Biruta, através de um projeto diferenciado, exerceu um papel de patrono e deu voz ao resultado das pesquisas de Suzana Ventura, colocando esse tipo de texto em uma posição mais privilegiada e criando mecanismos de divulgação e distribuição de uma obra que não era sequer disponibilizada e agora se encontra publicada, sendo objeto de diferentes reescrituras

Na próxima seção, apresentaremos as questões sistêmicas que envolvem a obra *A Toy Princess* e suas traduções, em especial a questão do feminismo através dos tempos e sua influência na literatura das mulheres.

3.3 A QUESTÃO FEMINISTA

Segundo Carla Cristina Garcia (2011), em seu livro *Breve história do feminismo*:

[...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim (p. 13).

Movimentos feministas são coletivos (Mittanck e Geverh, 2021) e estão presentes em várias partes do mundo, distinguindo-se em suas lutas de acordo com as necessidades e o momento vivenciado e unindo-se no que tange “à valorização da mulher frente a sociedade da qual fazem parte” (Miranda, 2015, *apud* Mittanck e Geverh 2021, p. 66). Segundo os autores, esses movimentos são caracterizados por três ondas, que representam uma continuidade progressiva de ações, cada uma delas discutida com base nos propósitos almejados pelas mulheres em um certo período de tempo. O feminismo atual é, portanto, uma continuação do movimento original acrescido das transformações que sofreu ao longo dos séculos. Suas propostas coexistem na atualidade (Narvaz e Koller, 2006).

A primeira onda ocorreu no final do século XIX (Pedro, 2005, *apud* Mittanck e Geverh, 2021) e “nasceu como movimento liberal de luta das mulheres pela igualdade

de direitos civis, políticos e educativos, direitos que eram reservados apenas aos homens” (Narvaz e Koller, 2006, recurso *online*). Ficou conhecida como sufrágismo, pois a principal luta das mulheres – e de homens também - estava vinculada ao direito de poderem votar e serem eleitas e de que esses direitos, concedidos somente a homens brancos e de posses, pudesse se estender a todas as classes sociais. Esse movimento teve sua primeira vitória com a instituição do sufrágio universal, na França, em 1841, em que os direitos políticos foram estendidos a todas as pessoas do sexo masculino (Karawejczik, 2015, *apud* Mittanck e Geverh, 2021). O movimento continuou tendo como principal bandeira a luta pelo voto feminino. É importante salientar que nem todas as mulheres questionavam sua situação e participavam da luta. Havia aquelas que se julgavam inferiores aos homens e aceitavam a subordinação que as mantinham convictas na condição de submissas (Abreu, 2002, *apud* Mittanck e Geverh, 2021). Esse movimento estruturou-se na Inglaterra, França, Estados Unidos e Espanha (Narvaz e Koller, 2006) e espalhou-se por vários países, inclusive pelo Brasil e, mesmo depois de o direito ao voto feminino ser reconhecido, a luta continuou em busca de outros direitos negados às mulheres, que faziam com que elas continuassem ainda em patamares inferiores na sociedade patriarcal (Mittanck e Geverh, 2021).

A segunda onda aconteceu no período de pós-guerra (Mittanck e Geverh, 2021) e teve seu ápice nas décadas de 1960 e 1970 (Meyer, 2004, *apud* Mittanck e Geverh 2021). Nessa fase, a luta girava em torno de “mais autonomia, maior poder de decisão e de controle de seu corpo e de sua vida” (p. 69) e a participação era exclusivamente feminina. Muitas conquistas se deram em nível mundial, mas não o suficiente, o que fez com que as mulheres continuassem atuantes e convictas de suas intenções (Mittanck e Geverh, 2021). Estruturou-se principalmente nos Estados Unidos e na França e pautava-se na equivalência entre os sexos, que mesmo não sendo idênticos, podem ser iguais (Fraisse, 1995, *apud* Narvaz e Koller, 2006).

Simone de Beauvoir e Betty Friedan foram nomes significativos na literatura nessa onda, através de suas obras *O segundo sexo* (1949) e *A mística feminina* (1963), respectivamente. “A ideia de que a sororidade entre mulheres era algo necessário e importante começou a difundir-se” (Zirbel, 2021, recurso *online*).

A terceira onda surgiu na França, na década de 1980 (Narvaz e Koller, 2006) e ocupava-se de temas ligados à “análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade” e ao estudo e discussão sobre gênero

(Narvaz e Koller, 2006, recurso *online*). Nessa última fase, a definição de gênero, que anteriormente se baseava em sexo enquanto categoria “natural, binária e hierárquica”, se desconstruiu e passou a ser entendida como um processo singular de cada sujeito social (Narvaz e Koller, 2006, recurso *online*).

Alguns autores admitem estarmos em uma quarta onda do feminismo, como explica Franchini (2017, recurso *online*): “Parte da academia já admite existir uma quarta onda do feminismo, caracterizada principalmente pelo uso maciço das redes sociais para organização, conscientização e propagação dos ideais feministas”.

Zirbel (2021, recurso *online*) afirma haver controvérsias sobre o período e as características da terceira onda, o que “implica a existência ou não de uma quarta onda”. A autora acrescenta:

Essa controvérsia implica a existência ou não de uma quarta onda. De qualquer forma, no início de século XXI tornou-se perceptível, em vários pontos do globo, uma nova onda feminista, seja ela a terceira ou a quarta onda, e cujos efeitos e rumos ainda não são de todo conhecidos (recurso *online*).

A autora defende, alinhada a outras feministas, que o período apontado no final do século XX como o início da terceira onda pode ser apenas um fenômeno formativo dessa onda, a qual surgiria uma ou duas décadas depois. Assim, a segunda onda teria se estendido até o início do século XXI e, portanto, estaríamos ainda na terceira, na qual as mídias sociais têm papel importante na conscientização e mobilização das mulheres. Atualmente, são enfatizadas, dentre outras, as questões de assédio, misoginia, agressões sexuais, estupro, aborto, racismo, desigualdade salarial, destruição dos ecossistemas e mudança climática (Zirbel, 2021).

Franchini (2017) conclui seu artigo ao afirmar que:

De qualquer forma, as mulheres de hoje estão vivendo num mundo em que expressões como “feminismo” e “igualdade de gênero” estão pouco a pouco deixando de ser palavras para serem jargões midiáticos, iscas para consumo, e a forma como a próxima onda de feministas vai responder a tudo isso é decisiva para o futuro do próprio movimento feminista (recurso *online*).

Segundo Souza e Dias (2013), no que tange à literatura, como um número ínfimo de mulheres tinham acesso à educação formal e conseguiam se expressar, suas vozes se mantiveram silenciadas durante muitos séculos. Por volta do século

XVIII, alguns documentos voltados a reivindicações dos direitos das mulheres começaram a surgir, como *Some reflections upon marriage*, de Mary Astell, datado de 1730 e *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos direitos da mulher e da cidadã) da francesa Marie Olympe Gouges, apresentado à Assembleia Nacional em 1791. A *Vindication of the Rights of Woman* (A reivindicação dos direitos da mulher), escrito pela inglesa Mary Wollstonecraft, em 1792, é um dos grandes clássicos da literatura feminista. Começaram a colocar em xeque, mais efetivamente, a subordinação experimentada pelo sexo feminino frente a uma sociedade patriarcal altamente opressora e podem ser considerados precursores do movimento feminista iniciado efetivamente no século seguinte. As autoras acrescentam que:

O feminismo na Inglaterra foi tenazmente marcado pelas inúmeras lutas contra a discriminação imposta ou sofrida pela mulher, justificada com o suposto argumento de que ela seria intelectualmente inferior aos homens (p.155).

Obras feministas continuaram a ser produzidas, não somente por mulheres, a exemplo de *The Subjection of Women* (A sujeição das mulheres), de 1869, por John Stuart Mill (Oliveira, 2008 *apud* Souza e Dias, 2013). Nos séculos XVII e XVIII e, mais fortemente no século XIX, surgiu a profissão de escritora:

Elas passaram, de forma mais sistemática, a refletir sobre sua condição de subalternas e passaram a representar a si mesmas, enquanto mulheres, em romances, muitas vezes utilizando pseudônimos masculinos nas suas publicações, para não terem suas obras discriminadas por serem escritas por mulheres. Algumas das escritoras que recorreram a tal recurso foram as irmãs Brontë, George Eliot e George Sand, dentre outras de grande relevância, para afirmação de uma tradição literária de autoria feminina (Souza e Dias 2013, p.157).

As autoras citam pensadoras como Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1928) e Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1940) que discutiram, de forma crítica, sobre autoria feminina e denunciaram a crítica masculina que concebia as obras femininas “marcadas por uma feminilidade como expressão de um narcisismo/sentimentalismo exacerbado” (p.157), além de insinuar serem as obras de autoria feminina inferiores esteticamente às produzidas por homens, já que as mulheres eram menos capacitadas intelectualmente. Ainda citando Woolf, apontam que, apesar de grandes nomes terem surgido na literatura feminina do século XVIII,

as mulheres daquele século ainda tinham medo de escrever, intimidadas pela visão masculina sobre sua escrita.

Em nosso estudo, argumentamos que a obra de Mary De Morgan, de cunho feminista, não tem usufruído de uma posição privilegiada ou central em seu momento de produção, permanecendo na periferia de seu polissistema. Considerando a dinâmica de forças que opera sobre o polissistema literário, defendemos que tais forças, de natureza ideológica ou estética, propiciaram a veiculação da obra contemporaneamente, inserindo-a em um novo espaço discursivo que lhe dá voz. Entendemos, portanto, que as traduções, hoje, via patronagem, aliadas a interesses ideológicos e econômicos, tendem a galgar uma posição mais central no polissistema. A tradução de Suzana Ventura teve a possibilidade de ser publicada e divulgada através de um projeto diferenciado por parte da Editora Biruta. A tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste proporcionou à academia conhecer um texto antes desconhecido do público leitor. Como a obra é permeada por temas importantes na atualidade, a tendência é que ela se torne cada vez mais discutida, e, conseqüentemente, ganhe uma relevância no polissistema literário atual. Relevância essa que lhe foi negada no século XIX.

A seção 3.4 elucidará questões referentes à era da pós-verdade e seus desdobramentos.

3.4 A QUESTÃO DA PÓS-VERDADE

André Guerra e Cláudia Barbosa (2019), em seu ensaio *Crítica e pós-verdade*, abordam sobre o recente e atual fenômeno da pós-verdade a partir de uma discussão teórica em torno da noção de verdade e de sua pré-história, ou seja, o momento, teoricamente, anterior ao seu surgimento. Segundo os autores, a relação com a verdade surge a partir dos filósofos socráticos após o julgamento de Sócrates, especialmente através de Platão, que coloca a filosofia a serviço da verdade. “Perceberíamos que, nesse momento impreciso, anterior à supremacia da verdade, havia uma marcante presença daqueles filósofos denominados pelo pensamento platônico como pré-socráticos” (p.110). E complementam:

O que nos interessa a partir dessa constatação platônica é resgatar o que fora esquecido e o que pudera ser projetado para o futuro – no caso até nossa contemporaneidade. O que fora esquecido é a

importância e o papel desempenhado pela retórica em sua relação direta com a polis e com a política; o que fora projetado para o futuro é uma nova relação entre filosofia, governo e verdade (p.116).

Guerra e Barbosa (2019) destacam também duas atitudes ocidentais em relação à verdade: a relativista e a essencialista. Duas vertentes que, apesar de consistentes, se contrapõem e expõem o caráter ambíguo da verdade. A primeira se baseia no princípio de que tudo é relativo a cada cultura/contexto, sendo impossível estabelecer o certo e o errado para todos. A segunda estabelece “critérios que são independentes da cultura, do contexto e do tempo em que ocorrem as práticas” (p.111). As questões são avaliadas do ponto de vista humano e há valores inegociáveis como, por exemplo, a vida.

Os autores informam que o termo pós-verdade foi usado, pela primeira vez, em 1992, por um americano, Steve Tesich, em um ensaio para a revista *The Nation*, no qual discutia sobre o escândalo Irã-Contras e sobre como as pessoas preferiam se proteger das más notícias que representavam a verdade, ignorando-as. Segundo o Dicionário Oxford³ (2016), o termo “explodiu” em 2016, associado a situações como o “*Brexit*, o impeachment da Presidente Dilma, o referendo colombiano e a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos”. Nesse ano, seu uso cresceu 2000% em relação ao ano anterior. Assim, o termo pós-verdade vai muito além do que uma mera palavra dicionarizada:

Queremos problematizar se o termo pós-verdade, para além de uma palavra, não poderia ser a tradução de uma verdadeira “ambiência existencial” dos nossos tempos. Dito de outro modo, queremos sustentar que, para além de oferecer um significado a circunstâncias específicas, a pós-verdade também pode ser útil para atribuir sentido a um problema muito mais profundo da nossa contemporaneidade, podendo, inclusive, nos auxiliar a traduzir o estatuto ontoepistemológico do nosso tempo (Guerra e Barbosa, 2019, p.125).

Estamos, hoje, em uma área nebulosa entre duas eras, na qual a busca pela verdade não deixou de ser importante e, ao mesmo tempo, estamos distantes do

3

After much discussion, debate, and research, the Oxford Dictionaries Word of the Year 2016 is... post-truth. Post-truth is an adjective defined as ‘relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief’.

cenário apropriado para acreditarmos nela, tornando a mentira um problema social. E o temor da mentira passa a ser um temor da própria verdade que nos impõe sacrifícios e nos expõe a consequências sem limites (Guerra e Barbosa, 2019).

A era da pós-verdade deixa evidente como as pessoas estão absorvendo versões enganosas da realidade, rompendo com o que é real e deixando sucumbir a verdade, relativizando-a. Os autores afirmam que “A era da pós-verdade é a era da banalização da mentira” (p.133), embora também afirmem que, pós-verdade e mentira não são sinônimos. “Talvez a pós-verdade represente uma terceira via entre verdade e mentira. Desde que o fato, objetivo ou não, se encaixe com as crenças do indivíduo, ele passa a ser válido” (p. 134-135). Outro ponto registrado por eles é que a maioria dos livros que tratam do assunto associam o termo com a política.

Argumentamos que, na obra em estudo, o rei e seus súditos não acreditam na verdade que está a sua frente, nem sequer se dignam a aproximar-se dela. Preferem se entregar a uma realidade paralela, baseada em sentimentos e emoções e não em dados reais. Ao preferirem a Ursula impostora, constroem o futuro de seu reino à base de mentiras. A negação da realidade mostra como as pessoas podem ser sensíveis à vida real e tornarem-se vulneráveis a mentiras. Medeiros (2017) reafirma essas atitudes ao sustentar que:

Quando ninguém acredita mais que exista uma verdade, ou algo aproximado, quando o que vale é simplesmente acreditar na própria razão, parece que a verdade está sendo expulsa ou abolida da convivência social (recurso *online*).

Argumentamos que também esta característica da obra em estudo, isto é, a negação de uma realidade objetiva e a preferência por uma realidade paralela encontra eco na sociedade contemporânea que vivencia há algum tempo o fenômeno da pós-verdade. Assim, em termos da Teoria dos Polissistemas, tais forças ideológicas ou estéticas pressionam o sistema, licenciando a tradução, e por extensão, o consumo dessas obras.

A seguir, iremos apresentar os pressupostos teóricos da abordagem metodológica que utilizaremos no estudo. Primeiramente, apresentaremos a Linguística de *Corpus*, através das obras de Berber Sardinha (2000) e Tagnin (2002).

3.5 LINGUÍSTICA DE *CORPUS*

Tony Berber Sardinha (2000), em seu artigo *Linguística de Corpus: histórico e problemática* trata de uma “área de pesquisa que tem experimentado um crescimento vertiginoso nos últimos anos e tem tido um impacto considerável na linguística” (p.323). A partir de uma introdução, na qual o autor menciona o *corpus* Brown, criado em 1964, como o primeiro *corpus* linguístico eletrônico, é feita uma conceituação da área:

A Linguística de Corpus ocupa-se da coleta e exploração de corpora, ou conjuntos de dados lingüísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade lingüística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem através de evidências empíricas, extraídas por meio de computador (p.325).

Berber Sardinha afirma que, apesar de os estudos de Noam Chomsky terem colocado em xeque os trabalhos baseados em *corpora* devido a sua não confiabilidade por se tratar de um processo manual, a invenção do computador, nos anos 60, e posteriormente, nos anos 80, o surgimento de microcomputadores pessoais revolucionaram esses estudos. Atualmente, a Linguística de *Corpus* é de suma importância para as pesquisas nos estudos da linguagem e tem espaço também importante no âmbito empresarial. O autor cita ainda, como marco histórico, a importância do *corpus* Birmingham, “o primeiro a ultrapassar a marca de 1 milhão de palavras iniciada pelo Brown e o *corpus* BNC, “o primeiro a conter 100 milhões de palavras” (p.331). O autor passa por várias definições de *corpus* e apresenta a mais completa:

Um conjunto de dados lingüísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso lingüístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise (p.338, Sanchez, 1995, *apud* Sardinha, 2000 p.8-9).

De acordo com o autor, são quatro os pré-requisitos para a formação de um *corpus* computadorizado: (i) os textos devem ser autênticos; (ii) os textos devem ser

escritos por falantes nativos; (iii) deve haver critério na escolha de seu conteúdo; (iv) precisa ser representativo.

Stella Tagnin (2002), também estudiosa da Linguística de *Corpus*, introduz seu artigo *Os Corpora: instrumentos de autoajuda para o tradutor* definindo o termo “falante ingênuo”, cunhado por Filmore em 1970: “um aprendiz de língua estrangeira que desconhece as convenções da língua” (p. 191), como as expressões idiomáticas, e expressões pré-fabricadas, por exemplo. O falante ingênuo pode existir na sua própria língua materna, ao desconhecer termos técnicos de algumas profissões ou vocábulos a serem empregados em situações inusitadas. Quando há o confronto entre duas línguas, essa situação pode se manifestar de forma mais clara e fazer surgir o tradutor ingênuo, ingenuidade essa que “pode transparecer tanto na sua habilidade de compreensão, quanto na de produção” (p.193) e produzir traduções não fluentes, tanto na sua língua materna e, principalmente se estiver traduzindo para outras línguas. Pensando-se no tradutor de textos escritos, são as colocações que oferecem maior dificuldade. Mesmo que existam dicionários que tratem do assunto, seus recursos são limitados para dar conta de todos os casos. Muitas colocações são encontradas somente em dicionários especializados e já tendo seu uso bem disseminado na língua.

A autora, através de um projeto de construção de *corpora* com seus alunos, provou a eles a importância da utilização da Linguística de *Corpus* para o trabalho do tradutor. Segundo ela:

[...] o *corpus* oferecerá uma visão mais atualizada da linguagem em questão, fornecendo, quando conveniente, indicações quanto à frequência de uso de determinado (s) vocábulo (s) e, principalmente, apresentando a palavra buscada num contexto de uso real, juntamente com as palavras com que usualmente co-ocorre, isto é: seus colocados (p. 209).

A seguir, dedicaremos a seção 3.6 à apresentação do Programa *AntConc*, desenvolvido por Anthony, o qual será utilizado como suporte na nossa análise quantitativa no próximo capítulo.

3.6 PROGRAMA ANTCONC

O programa *AntConc* consiste em um conjunto de ferramentas que funciona gratuitamente em qualquer computador e tem por finalidade realizar pesquisas na área de Linguística de *Corpus* e coletar e analisar dados de *corpora*. Foi criado pelo inglês Laurence Anthony, professor da Faculdade de Ciências e Engenharia da Universidade de Waseda, no Japão (Anthony, 2020).

Para utilizá-lo, deve-se pré-selecionar os textos a serem analisados e convertê-los para o formato *plain text* (txt.) para que possam ser abertos no programa (Longhi, 2018).

Neste trabalho, será utilizada a versão 3.5.9 de 2020, a qual apresenta sete ferramentas: *Concordance*, *Concordance Plot*, *File View*, *Clusters/N-Grams*, *Collocates*, *Word List* e *Keyword List*. Nosso estudo utilizará três delas, cujas funções são explicadas da seguinte forma pelo *site* do programa: *Word List* (gera uma listagem com os termos do *corpus* de forma ordenada, mostrando assim a frequência com que aparecem), *Clusters* (mostra padrões contíguos de termos) e *Concordance* (procura as palavras-chave dentro do contexto em que aparecem).

Na próxima seção, conheceremos as tendências tradutórias postuladas por Baker (1996), que serão empregadas na nossa análise qualitativa no próximo capítulo.

3.7 TENDÊNCIAS TRADUTÓRIAS DE BAKER

Segundo Baker (1996), os textos traduzidos nunca foram relevantes para a Linguística de *Corpus* e, por não serem representativos da língua que se deseja estudar, eram excluídos dos *corpora* monolíngues, sendo utilizados somente para analisar o processo de tradução ou criticar o produto final (Lauridsen, 1996 *apud* Baker, 1996). A partir de 1995, com os estudos de Mona Baker e com o início da montagem física de um *corpus* de tradução formado por textos em inglês e traduções em vários idiomas, voltados para o estudo da tradução, começou a haver uma mudança nesse paradigma, e a Linguística de *Corpus* passou a se dedicar à tradução no sentido de, realmente, compreender o que ocorre durante seu processo (Baker, 1996). Em seu estudo, Baker (1996) procura localizar recursos universais em um *corpus* de tradução, e caracterizá-los, o que aponta não ser uma tarefa fácil. As

características a serem investigadas e caracterizadas são: (i) explicitação, (ii) simplificação, (iii) normalização e (iv) nivelamento.

No que concerne à explicitação, sabe-se que as coisas têm a tendência de serem mais explicadas em uma tradução do que em um original, tornando o texto traduzido mais explicativo. É uma característica que pode ser verificada se compararmos os tamanhos dos textos e se estudarmos o vocabulário explicativo da língua-fonte. A tendência é encontrarmos um texto traduzido cerca de 10% mais longo que o original e termos explicativos utilizados com maior frequência nas traduções.

No caso da simplificação, observa-se que os textos traduzidos são propensos a apresentarem frases mais curtas que os originais, como tendência de simplificar a tradução, tornando-a mais fácil para o leitor. A alteração da pontuação também é percebida nas traduções como uma tendência de simplificar o entendimento e flui na direção em que a pontuação fraca do texto-fonte é substituída por uma pontuação mais forte, assim como sua movimentação também é percebida. Alguns itens que promovem simplificação podem ser analisados através de uma análise de *corpus*, como a densidade lexical e a proporção *type-token*. A primeira informa que a densidade lexical tende a ser menor no texto traduzido, no qual pode-se encontrar mais palavras gramaticais do que lexicais; e a segunda, ao estudar a maior ou menor variabilidade vocabular dos textos, enfatiza que o uso de vocabulário mais estreito nas traduções implica em textos mais fáceis de processar. Vale ressaltar que mais simples não é o mesmo que mais explícito, embora estes dois conceitos se sobreponham.

A normalização ou conservadorismo é uma predisposição a acentuar características da língua-alvo. É influenciada pelo *status* do texto-fonte e pela língua de origem, em uma relação inversamente proporcional. Há uma tendência a normalizar expressões não gramaticais, gramaticalizando-as. Casos de pontuação experimental também tendem a serem normalizados.

O nivelamento, por sua vez, é um recurso que percorre um caminho intermediário entre a língua-alvo e a língua-fonte e converge para o centro. Isso explica por que os textos individuais de um *corpus* de tradução em uma determinada língua se parecem mais entre si, quando comparados a um *corpus* do original da mesma língua.

3.8 SÍNTESE DO CAPÍTULO

O segundo capítulo foi dedicado ao estudo e à discussão das teorias e dos conceitos que subsidiarão nossa análise de dados, a saber: a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, ([1990], 2013); os conceitos de reescritura, manipulação e patronagem de Lefevere (1992); os fundamentos do feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e da pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017); a Linguística de *Corpus* através dos estudos de Sardinha (2000) e Tagnin, (2002); assim como a apresentação do Programa *AntConc* (Anthony, 2020), escolhido para o levantamento quantitativo dos dados; e as tendências tradutórias propostas por Baker (1996), responsáveis pela nossa análise qualitativa.

No capítulo seguinte, trataremos da metodologia e da análise dos dados propriamente dita.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE DE DADOS

Abordaremos, neste capítulo, os objetivos gerais e específicos do presente trabalho, assim como as hipóteses levantadas. Baseadas em Creswell (2007), elaboraremos nossas análises e as discutiremos.

4.1 METODOLOGIA

Esta pesquisa tem o objetivo geral de analisar, comparativamente, *Úrsula*, de Suzana Ventura e *Uma princesa de brinquedo*, de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, as duas traduções da obra *A Toy Princess*, de Mary De Morgan. Esse objetivo geral se desdobra em três objetivos específicos: i) analisar o protagonismo das principais personagens femininas do conto, ou seja, a princesa Ursula, a fada Taboret e as damas da corte; ii) avaliar as escolhas tradutórias face à Teoria dos Polissistemas, ao feminismo e à pós-verdade; iii) verificar as possíveis relações de reescritura, manipulação e patronagem estabelecidas nas duas traduções

Para esta pesquisa, foram levantadas as seguintes hipóteses: i) as duas traduções teriam características semelhantes por serem contemporâneas e estarem inseridas no mesmo polissistema cultural de chegada; ii) as possíveis diferenças encontradas entre as duas traduções estariam relacionadas à reescritura, manipulação e patronagem, supondo-se que as exigências impostas a um texto que será comercializado diferem bastante em relação às requeridas para um texto voltado para um trabalho acadêmico.

Para realizarmos tal processo, procederemos a dois tipos de métodos de análise dos dados coletados do original e das duas traduções: quantitativo e qualitativo (Creswell, 2007). Consideraremos, como primeira tradução, o texto de Suzana Ventura e, como segunda, o de Déa Araujo e de Tatiana Mageste.

4.2 ANÁLISE QUANTITATIVA

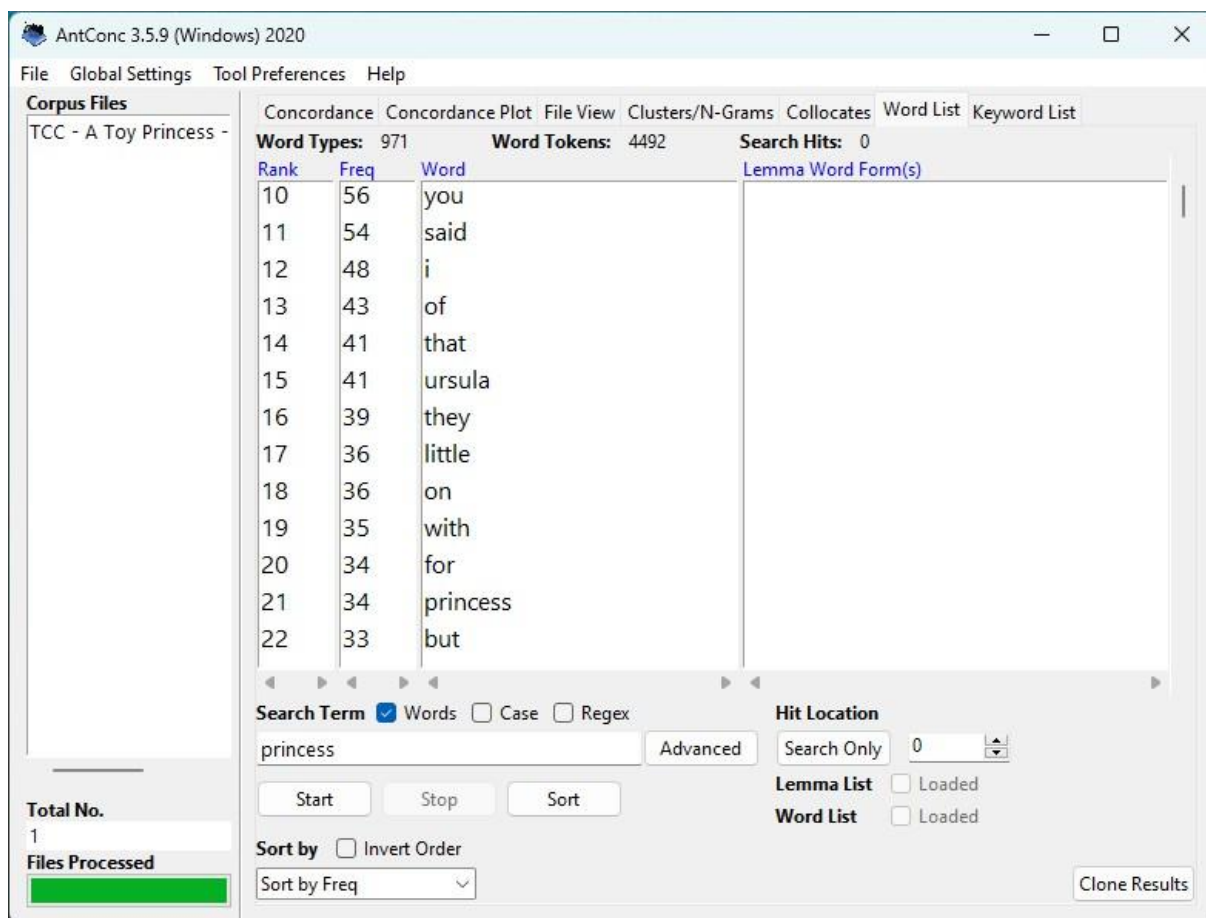
Por meio da análise quantitativa, pretendemos mostrar o protagonismo e a centralidade das três principais personagens femininas do conto: a princesa, a fada-madrinha e as damas da corte. Para este fim usaremos o Programa *AntConc* (Anthony, 2020) e suas ferramentas *Word List*, *Clusters* e *Concordance*.

Recorreremos à ferramenta *Word List* para estudarmos a relevância das personagens em termos da frequência com que aparecem na história, contribuindo para a densidade lexical dos textos, a qual é obtida ao dividirmos o número de *types* (tipos), que informam cada palavra presente no texto, sem computar suas repetições, pelo número de *tokens* (ocorrências de tipos), que, além de informar cada palavra presente no texto, considera a repetição delas no *corpus*; a ferramenta *Clusters*, por sua vez, nos aponta os termos que se agrupam à palavra-chave na caracterização das personagens e a ferramenta *Concordance* nos fornece mais informações contextuais sobre os termos selecionados nas ferramentas anteriores. Optamos por analisar as ocorrências relativas aos substantivos comuns e próprios que denominam as personagens, com exceção das damas da corte, por somente serem designadas pelo substantivo comum. Assim, foram elencados, nas figuras representativas dos *prints* de tela do Programa *Antconc*, os termos “*princess*”/”Ursula”, “*fairy*”/”Taboret” e “*ladies*” do texto original e “princesa”/”Ursula”, “fada”/”Taboret” e “damas” dos textos traduzidos.

Ressaltamos que as denominações “*princess*” e “princesa” tanto se referem à princesa original Ursula, quanto à princesa impostora de brinquedo e que tanto essa personagem da princesa quanto a personagem da fada são tratadas por outros nomes, como seus nomes próprios, “Ursula” e “Taboret”, respectivamente. Daí a busca orientada a esses termos.

A seguir, apresentaremos a análise dos termos relacionados às principais personagens femininas segundo a ferramenta *Word List*, começando por “*princess*”/”Ursula” pesquisados no *corpus* do original:

Figura 3 – Termos “*princess*”/“*Ursula*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Word List*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A imagem da figura 3 refere-se aos termos “*princess*”/“*Ursula*” do *corpus* do original. Conforme podemos observar, “*princess*” ocupa a 21ª posição de termos mais frequentes no *corpus*, com 34 ocorrências. Notamos que a princesa é também referenciada pelo seu nome próprio “*Ursula*”, que aparece na 15ª posição, com 41 ocorrências. Tais posições evidenciam a frequência de ocorrência dos termos, o que contribui para o protagonismo da personagem na história.

Ao dividirmos o número de *types* (total de 971) pelo número de *tokens* (total de 4492), obtemos o valor de 0,21, o que significa uma densidade lexical de 21% na obra original.

Em seguida, apresentaremos a figura referente ao *print* de tela que envolve o *corpus* da primeira tradução, realizada por Suzana Ventura em 2022, com relação à ferramenta *Word List* para os termos “*princesa*”/“*Úrsula*”:

Figura 4 – Termos “princesa”/“Úrsula” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Word List*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files
TCC - Tradução Suzan

Word Types: 1258 Word Tokens: 4169 Search Hits: 0

Rank	Freq	Word	Lemma	Word Form(s)
7	60	se		
8	54	não		
9	51	para		
10	46	ela		
11	43	com		
12	40	princesa		
13	38	da		
14	37	úrsula		
15	34	um		
16	32	mas		
17	31	as		
18	31	do		
19	30	disse		

Search Term Words Case Regex
princesa Advanced Hit Location Search Only 0
Start Stop Sort
Sort by Invert Order
Sort by Freq
Lemma List Loaded
Word List Loaded
Clone Results

Total No.
1
Files Processed

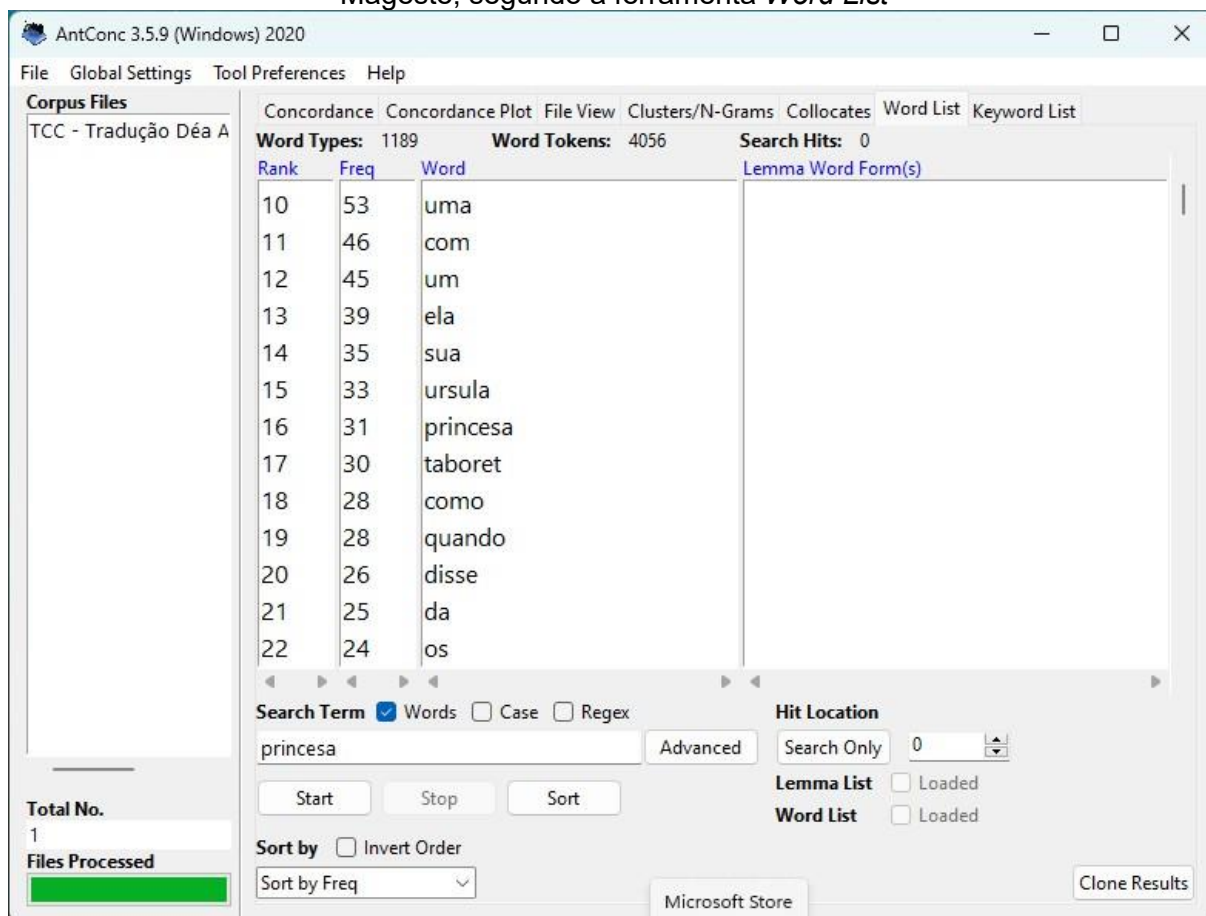
Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A figura 4 mostra o termo “princesa” encontrado na primeira tradução na 12ª posição, com 40 ocorrências. O nome próprio que a denomina encontra-se localizado na 14ª posição, com 37 ocorrências. Assim, evidencia-se que, na tradução de Suzana Ventura, a personagem princesa também ocupa posição de protagonismo, mantendo a tendência encontrada no original, porém com uma frequência ligeiramente maior. Tal diferença na frequência e no modo de denominá-la mostra que o substantivo comum é preponderante sobre o substantivo próprio, diferentemente do que aparece no conto original.

Corroborando esse resultado, a densidade lexical encontrada foi de 30%, ao dividirmos o total de 1258 *types* pelo número de 4169 *tokens*, o que pode ser explicado pelo fato de as traduções para a língua-alvo, no caso o português, apresentarem a tendência de serem mais longas do que os textos da língua-fonte (inglês).

Na figura 5, mostraremos como aparecem, no *corpus* da segunda tradução, realizada, em 2022, pelas autoras Déa Araujo, responsável por esta pesquisa e Tatiana Mageste, os termos “princesa”/”Ursula” com relação à ferramenta *Word List*:

Figura 5 – Termos “princesa”/”Ursula” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Word List*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Quando estudado na segunda tradução, o termo *princesa* aparece na 16ª posição, com 31 ocorrências e o termo *Ursula* é encontrado na 15ª posição, com 33 ocorrências. Ambos seguem o padrão do original e da primeira tradução, enfatizando o protagonismo da personagem principal, porém ligeiramente inferior ao *corpus* do original com relação ao nome comum e mais distante com relação ao nome próprio no mesmo *corpus*. Ao compararmos com a primeira tradução, visualizamos que tanto o substantivo próprio quanto o comum aparecem com um número inferior de ocorrências.

A densidade lexical encontrada foi de 29%, ao dividirmos o número de 1189

types por 4056 *tokens*, resultado ligeiramente inferior ao da primeira tradução, porém superior ao do original, confirmando a premissa de que as traduções tendem a ser mais longas do que o texto original.

As duas próximas figuras representam os *prints* de tela referentes aos termos “*fairy*”/“*Taboret*” pesquisados no *corpus* do original com a ferramenta *Word List*:

Figura 6 – Termo “*fairy*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Word List*

The screenshot shows the AntConc 3.5.9 (Windows) 2020 interface. The main window displays the Word List tool. The search term is "fairy". The results table is as follows:

Rank	Freq	Word
58	13	like
59	13	no
60	13	we
61	13	would
62	12	about
63	12	fairy
64	12	from
65	12	see
66	12	their
67	12	what
68	11	back
69	11	grew
70	11	me

The interface also shows the following statistics: Word Types: 967, Word Tokens: 4485, Search Hits: 0. The search term "fairy" is entered in the Search Term field. The Hit Location is set to Search Only, 0. The Lemma List and Word List are both set to Loaded. The Sort by field is set to Sort by Freq.

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A sexta figura mostra a frequência do termo “*fairy*” no original, que aparece na 63ª posição com 12 ocorrências, dados que poderiam, a princípio, sugerir um *ranking* no qual um pequeno protagonismo da personagem é observado, o que constatamos não ser verdadeiro ao partirmos para a análise do *ranking* ocupado pelo nome próprio da personagem, mostrado na figura abaixo:

Figura 7 – Termo “Taboret” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Word List*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files

TCC - A Toy Princess -

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Word Types: 971 Word Tokens: 4492 Search Hits: 0

Rank	Freq	Word	Lemma	Word Form(s)
21	34	princess		
22	33	but		
23	33	when		
24	32	as		
25	32	at		
26	32	taboret		
27	29	all		
28	29	so		
29	29	were		
30	28	one		
31	27	not		
32	25	be		
33	25	have		

Search Term Words Case Regex

Taboret Advanced

Hit Location Search Only 0

Lemma List Loaded

Word List Loaded

Start Stop Sort

Sort by Invert Order

Sort by Freq

Clone Results

Total No. 1

Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Taboret, nome próprio pelo qual a fada é designada, é mencionado no conto original 32 vezes, ocupando a 26ª posição. Podemos, desta forma, comprovar o protagonismo da personagem, embora menor que o da personagem Ursula, o que corrobora a princesa como sendo a principal protagonista da história. No original, os termos “*princess*”/“Ursula” aparecem 34 e 41 vezes, respectivamente, e “*fairy*”/“Taboret” aparecem apenas 12 e 32 vezes, respectivamente.

Em seguida, apontaremos como os termos “fada”/“Taboret” são categorizados em termos de frequência e ocorrência na tradução de Suzana Ventura:

Figura 8 – Termos “fada/Taboret” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Word List*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files
TCC - Tradução Suzan

Word Types: 1258 Word Tokens: 4169 Search Hits: 0

Rank	Freq	Word	Lemma	Word Form(s)
17	31	as		
18	31	do		
19	30	disse		
20	30	era		
21	30	os		
22	29	taboret		
23	25	como		
24	24	na		
25	24	quando		
26	23	em		
27	23	rei		
28	22	fada		
29	22	por		

Search Term Words Case Regex
fada Advanced Search Only 0
Start Stop Sort
Hit Location
Lemma List Loaded
Word List Loaded
Sort by Invert Order
Sort by Freq
Clone Results

Total No.
1
Files Processed

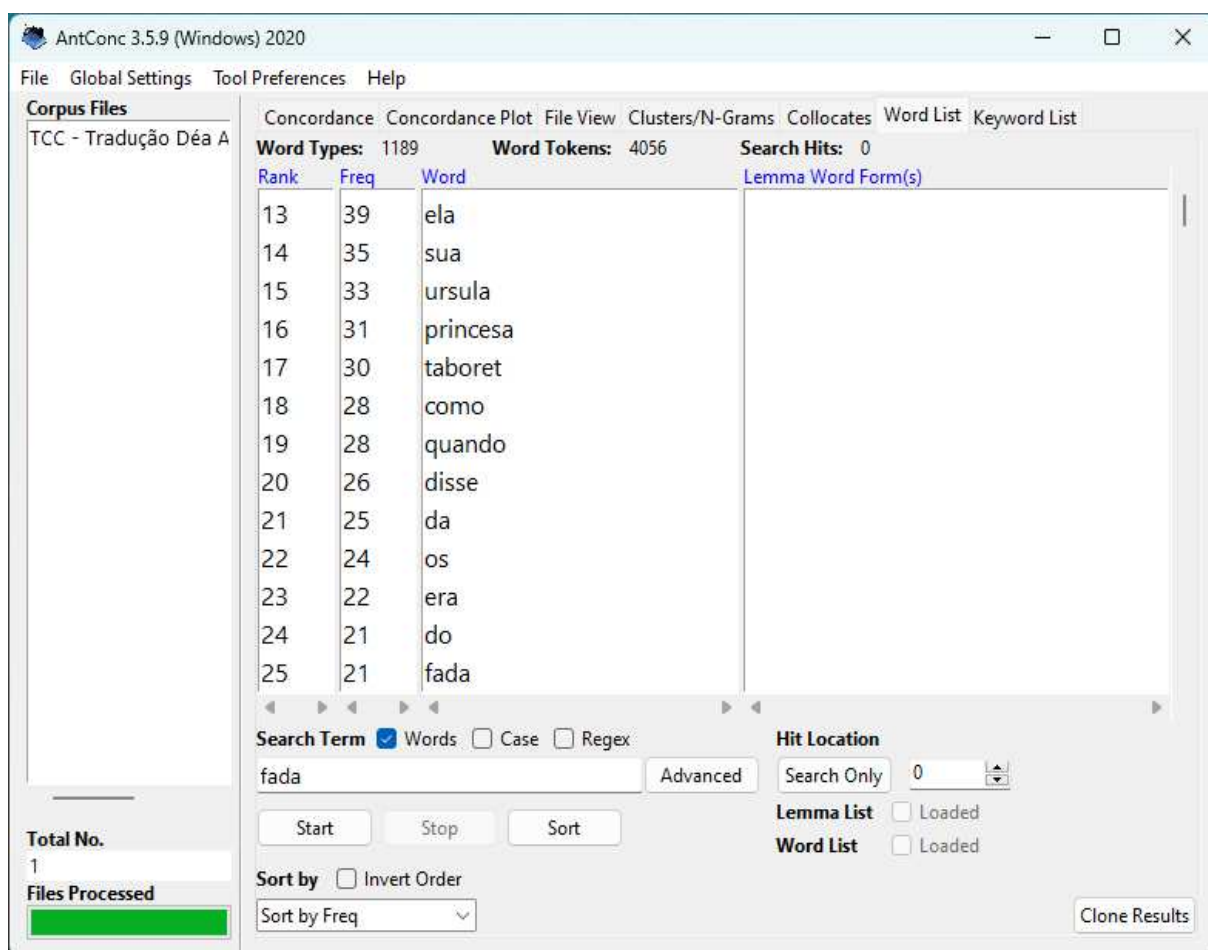
Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

O termo “fada”, pesquisado na primeira tradução, aparece na 28ª posição, com 22 ocorrências, apontando uma quantidade de vezes maior do uso do termo nessa tradução do que no original.

A personagem, sob a denominação *Taboret*, surge na 22ª posição do *ranking* com 29 ocorrências. Segue o padrão do original em termos de protagonismo da segunda personagem feminina. No cômputo geral, quando analisados o somatório do substantivo comum e do substantivo próprio, a personagem é mais citada na primeira tradução (51 vezes) do que no original (44 vezes). Tanto no original quanto nessa tradução, o uso do nome próprio é preponderante ao uso do nome comum.

A seguir, apresentaremos a figura 9, que representa o *print* de tela referente aos termos “fada”/“*Taboret*” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste:

Figura 9 – Termos “fada/Taboret” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Word List*



Fonte: imagem retirada do programa AntConc (2020).

Na segunda tradução, “fada” surge na 25ª posição, com 21 ocorrências, frequência maior que no original (12 ocorrências) e bem próximo da primeira tradução (22 ocorrências).

Taboret aparece na 17ª posição com 30 ocorrências, valores bem próximos ao original (32 ocorrências) e à primeira tradução (29 ocorrências). Podemos observar que a personagem fada, de forma geral, é nomeada mais vezes nas traduções do que no original, sendo que o substantivo próprio é preponderante sobre o substantivo comum nos três textos.

Em seguida, com a ferramenta *Word List* ainda em uso, pesquisaremos o termo “*ladies*” no *corpus* do original:

Figura 10 – Termo “*ladies*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Word List*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files
TCC - A Toy Princess -

Word Types: 971 Word Tokens: 4492 Search Hits: 0

Rank	Freq	Word	Lemma	Word Form(s)
76	11	your		
77	10	came		
78	10	court		
79	10	don		
80	10	into		
81	10	ladies		
82	10	now		
83	10	out		
84	9	come		
85	9	cottage		
86	9	courtiers		
87	9	flew		
88	9	good		

Search Term Words Case Regex
ladies Advanced

Hit Location Search Only 0

Lemma List Loaded
Word List Loaded

Start Stop Sort

Sort by Invert Order
Sort by Freq

Clone Results

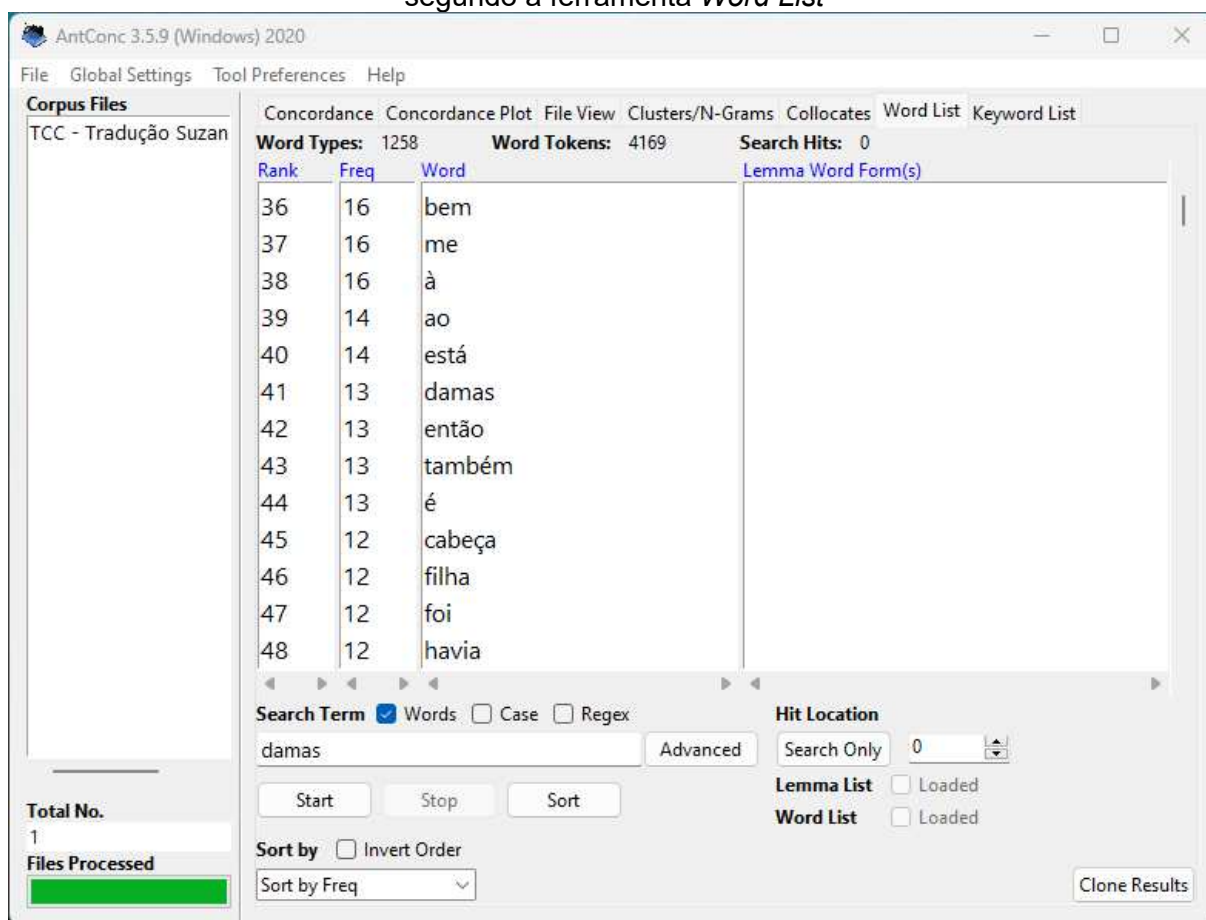
Total No. 1
Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Ao estudarmos a posição do termo “*ladies*”, no *corpus* do original, constatamos que ele ocupa a 81ª posição, com apenas 10 ocorrências, o que demonstra a pouca expressividade dessas personagens na história.

Em seguida, o termo “damas” será analisado na tradução de Suzana Ventura:

Figura 11 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Word List*

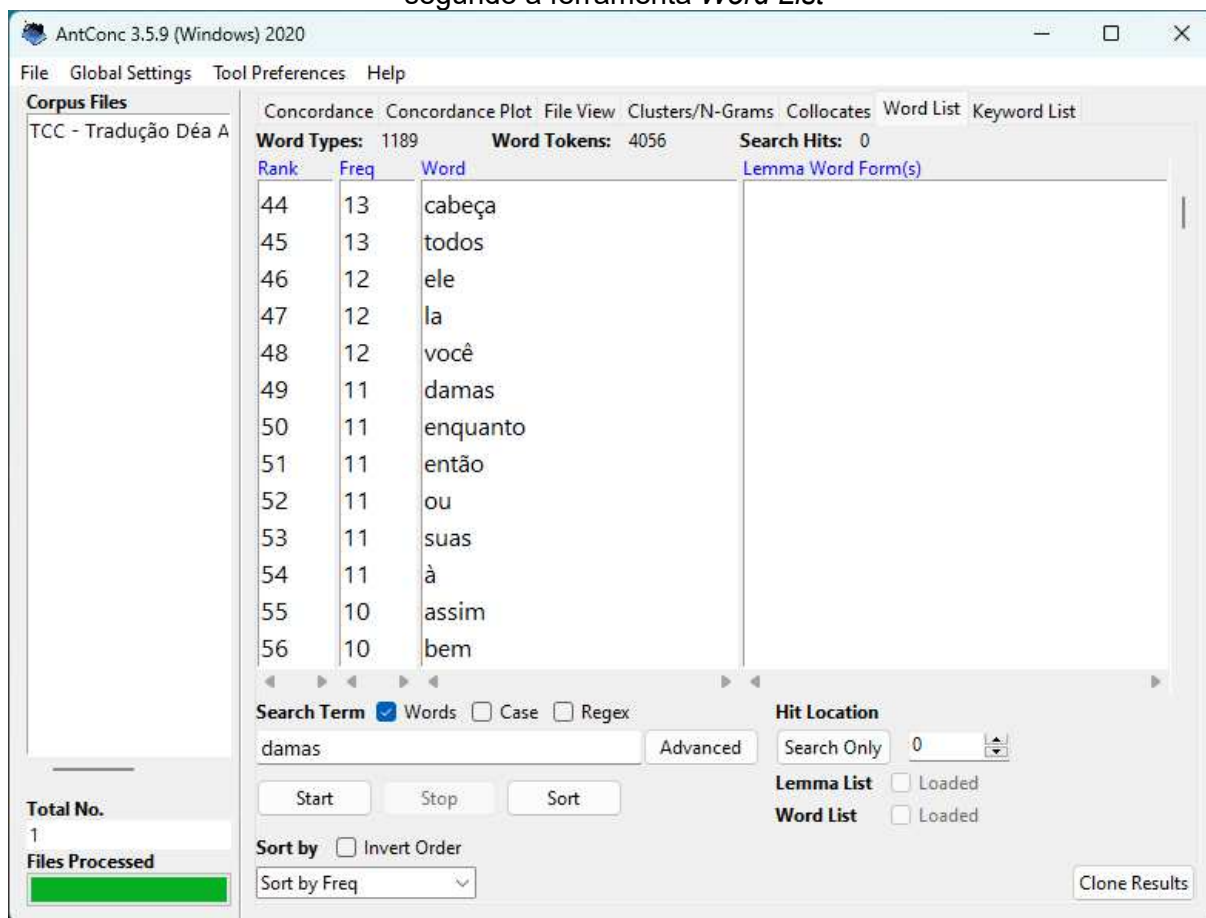


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na primeira tradução, “damas” é mencionado 13 vezes, ocupando a 41ª posição. O termo é citado três vezes a mais do que no original, o que confirma que a pouca expressividade dessas personagens é mantida nessa tradução, corroborando o que constatamos com relação ao texto original.

A figura representada no *print* de tela abaixo, mostra as posições ocupadas pelo termo “damas” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste:

Figura 12 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Word List*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, “damas” encontra-se na 49ª posição do *ranking*, com 11 ocorrências. A quantidade de vezes em que o termo aparece está mais próxima do original (10 ocorrências) do que do texto da primeira tradução (13 ocorrências), porém, as diferenças são pequenas. Constatamos que esses dados corroboram a posição de menor protagonismo das damas em relação à fada e à princesa nos três textos.

Em seguida, apresentaremos a análise dos termos relacionados às principais personagens femininas segundo a ferramenta *Clusters*, iniciando por “*princess*”/”Ursula” pesquisados no *corpus* do original:

Figura 13 – Termo “*princess*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Clusters*

The screenshot shows the AntConc 3.5.9 (Windows) 2020 interface. The main window displays the results of a search for the term "princess" in a corpus file named "TCC - A Toy Princess -". The results are presented in a table with columns for Rank, Freq, Range, and Cluster. The search term is "princess", and the cluster size is set to 4. The search is sorted by frequency.

Rank	Freq	Range	Cluster
1	2	1	the toy princess was
2	1	1	a great princess, i
3	1	1	a little princess was
4	1	1	a princess from a
5	1	1	a princess!" said the
6	1	1	a princess." "a princess
7	1	1	a real princess whom
8	1	1	a toy princess mary
9	1	1	a toy princess in
10	1	1	a toy princess placed
11	1	1	after our sweet princess
12	1	1	afterwards a little princess
13	1	1	and had the princess

Search Term: Words Case Regex N-Grams
 princess
 Cluster Size: Min. 4 Max. 4
 Min. Freq. 1 Min. Range 1
 Sort by: Invert Order On Left On Right
 Sort by: Sort by Freq
 Clone Results

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Os termos mais frequentes junto à palavra-chave “*princess*” são adjetivos, tais como: “*great*”, “*sweet*”, “*toy*” “*real*”, prevalecendo uma caracterização positiva quanto à personagem e diferenciando-a quanto à sua condição, que ora aparece como a princesa de brinquedo e ora como a princesa real.

Figura 14 – Termo “Ursula” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files

TCC - A Toy Princess -

Total No. of Cluster Types 163 Total No. of Cluster Tokens 164

Rank	Freq	Range	Cluster
1	2	1	and ursula at the
2	1	1	a portrait of ursula
3	1	1	about ursula, and that
4	1	1	and light, ursula awoke
5	1	1	and on this, ursula
6	1	1	and there lay ursula
7	1	1	and ursula soon fell
8	1	1	and ursula were standing
9	1	1	any dinner,” said ursula
10	1	1	away, the real ursula
11	1	1	baby was christened ursula
12	1	1	belong to,” said ursula
13	1	1	but ursula could not

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size

Ursula Advanced Min. 4 Max. 4

Start Stop Sort Min. Freq. 1 Min. Range 1

Sort by Invert Order Search Term Position On Left On Right

Total No. 1 Files Processed

Clone Results

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Junto ao termo “Ursula”, predominam verbos tais como: “*awoke*”, “*fell*”, “*said*”, que caracterizam ações e eventos envolvendo a princesa e demonstram um pouco mais o seu protagonismo na trama.

Nas próximas figuras, analisaremos os termos “princesa”/”Úrsula” na tradução de Suzana Ventura, de acordo com a ferramenta *Clusters*:

Figura 15 – Termo “princesa” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Clusters*

The screenshot shows the AntConc 3.5.9 (Windows) 2020 interface. The main window displays the results of a search for the term "princesa" in the corpus "TCC - Tradução Suzan". The search was performed using the Clusters/N-Grams tool. The results are shown in a table with the following columns: Rank, Freq, Range, and Cluster. The search term is "princesa", and the cluster size is set to 4. The search term position is set to "On Left".

Rank	Freq	Range	Cluster
1	3	1	a princesa de brinquedo
2	3	1	uma princesa de brinquedo
3	2	1	princesa de madeira e
4	1	1	a cabeça da princesa
5	1	1	a conduta da princesa
6	1	1	a princesa aqui e
7	1	1	a princesa balançou a
8	1	1	a princesa com um
9	1	1	a princesa de uma
10	1	1	a princesa de verdade
11	1	1	a princesa deveria se
12	1	1	a princesa dormindo em
13	1	1	a princesa era admirada

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na primeira tradução, ao analisarmos o substantivo comum “princesa”, assim como no original, ocorrem termos que refletem a caracterização da personagem principal como adjetivos e expressões adjetivais que a descrevem, tais como: “de brinquedo”, “de madeira”, “de verdade”. Essas descrições referenciam principalmente a princesa de brinquedo.

Figura 16 – Termo “Úrsula” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Clusters*

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a adormecida úrsula, colocando
2	1	1	a cabeça, úrsula viu
3	1	1	a expressão de úrsula
4	1	1	a princesa úrsula chorando
5	1	1	a princesa úrsula e
6	1	1	a princesa úrsula que
7	1	1	a princesa úrsula real
8	1	1	a verdade sobre úrsula
9	1	1	a verdadeira úrsula se
10	1	1	a úrsula de carne
11	1	1	adormecida úrsula, colocando-a
12	1	1	aqui, a princesa úrsula
13	1	1	aula, úrsula passava a

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Junto ao termo Úrsula, predominam verbos como “colocando”, “viu”, “passava”, indicando mais uma vez o protagonismo da personagem, o que segue o encontrado quando analisamos o *corpus* do original.

Em seguida, procederemos à análise dos termos “princesa”/“Ursula” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, de acordo com a ferramenta *Clusters*:

Figura 17 – Termo “princesa” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Clusters*

Rank	Freq	Range	Cluster
1	3	1	a princesa de brinquedo
2	2	1	da princesa de brinquedo
3	2	1	uma princesa de brinquedo
4	1	1	a fada, “uma princesa
5	1	1	a jovem princesa poderia
6	1	1	a princesa aqui, e
7	1	1	a princesa comportava-se
8	1	1	a princesa correu até
9	1	1	a princesa deve ter
10	1	1	a princesa e atingiu
11	1	1	a princesa em lágrimas
12	1	1	a princesa então se
13	1	1	a princesa se vestisse

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, expressões adjetivais como “de brinquedo” e “jovem” acompanham o termo “princesa” e são responsáveis pela sua caracterização. Verbos como “comportava-se”, “correu”, “vestisse” também acompanham o termo, impondo-lhe, da mesma forma que no original e na primeira tradução, um protagonismo na trama.

Figura 18 – Termo “Ursula” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files

TCC - Tradução Déa A

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Total No. of Cluster Types 132 Total No. of Cluster Tokens 132

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a ainda adormecida ursula
2	1	1	a governanta à ursula
3	1	1	a luz, ursula acordou
4	1	1	a pequena ursula estava
5	1	1	a pobre pequena ursula
6	1	1	a pobre ursula chorou
7	1	1	a pobre ursula, e
8	1	1	a princesa ursula de
9	1	1	a princesa ursula que
10	1	1	a princesa ursula, e
11	1	1	a princesa ursula. ao
12	1	1	a ursula da cabana
13	1	1	a ursula impostora, e

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

Ursula Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position

Sort by Freq On Left On Right

Min. Freq. 1 Min. Range 1

Clone Results

Total No. 1

Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Ursula, na segunda tradução, é caracterizada através de adjetivos como “adormecida”, “pequena”, “pobre”, reforçando sua fragilidade e de verbos como “acordou”, “chorou”, que indicam seu protagonismo. Esses verbos, porém, ocorrem em menor proporção do que no original e na primeira tradução.

Partiremos, em seguida, para as figuras 19 e 20, referentes ao termos “fairy!”Taboret” do *corpus* do original, através da ferramenta *Clusters*:

Figura 19 – Termo “*fairy*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files

TCC - A Toy Princess -

Total No. of Cluster Types 48 Total No. of Cluster Tokens 48

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a fairy godmother, named
2	1	1	again. "the fairy tells
3	1	1	and the fairy explained
4	1	1	and the fairy taboret
5	1	1	and when the fairy
6	1	1	back to her fairy
7	1	1	day the old fairy
8	1	1	evening the fairy flew
9	1	1	fairy bore the still
10	1	1	fairy explained to them
11	1	1	fairy flew to mark
12	1	1	fairy godmother, named taboret
13	1	1	fairy home, where she

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

fairy Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position Min. Freq. 1 Min. Range 1

Sort by Freq On Left On Right

Clone Results

Total No. 1

Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

No original, o termo “*fairy*” está ligado majoritariamente a verbos como “*tells*”, “*explained*”, “*flew*”, o que indica o protagonismo da segunda personagem da história e caracteriza sua agentividade. Outros termos que também ocorrem com a palavra-chave “*fairy*” são adjetivos como “*old*” e substantivos como “*godmother*” responsáveis por mostrar o papel protetor da fada na trama.

Figura 20 – Termo “Taboret” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files
TCC - A Toy Princess -

Total No. of Cluster Types 128 Total No. of Cluster Tokens 128

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	again. but taboret laughed
2	1	1	again. taboret only smiled
3	1	1	all talkative," said taboret
4	1	1	and taboret appeared, leading
5	1	1	and taboret stopped to
6	1	1	and taboret swept out
7	1	1	and taboret watched them
8	1	1	and taboret, without ceremony
9	1	1	and the fairy taboret
10	1	1	apart. "well," said taboret
11	1	1	applauded again. but taboret
12	1	1	appointed day, taboret came
13	1	1	as possible," said taboret

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size
 Taboret Advanced Min. 4 Max. 4
 Start Stop Sort Min. Freq. 1 Min. Range 1
 Sort by Invert Order Search Term Position
 Sort by Freq On Left On Right Clone Results

Total No.
1
Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Quanto ao termo “Taboret”, nesta figura, encontramos exclusivamente verbos associados a ele, tais como “*appeared*”, “*swept out*”, “*said*”, “*laughed*”. Tal constatação corrobora o papel proeminente que a fada Taboret tem no conto.

Em seguida, apresentaremos os resultados obtidos quando analisamos os termos “fada”/“Taboret” no corpus da tradução de Suzana Ventura:

Figura 21 – Termo “fada” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files
TCC - Tradução Suzan

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Total No. of Cluster Types 88 Total No. of Cluster Tokens 88

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a fada carregou a
2	1	1	a fada criou. foi
3	1	1	a fada madrinha e
4	1	1	a fada madrinha ficou
5	1	1	a fada me disse
6	1	1	a fada pegou a
7	1	1	a fada suspendeu sua
8	1	1	a fada taboret ficou
9	1	1	a fada taboret sobrevoava
10	1	1	a fada taboret, postando
11	1	1	a fada vestisse a
12	1	1	a fada voou para
13	1	1	a fada -, se o

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

fada Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position Min. Freq. 1 Min. Range 1

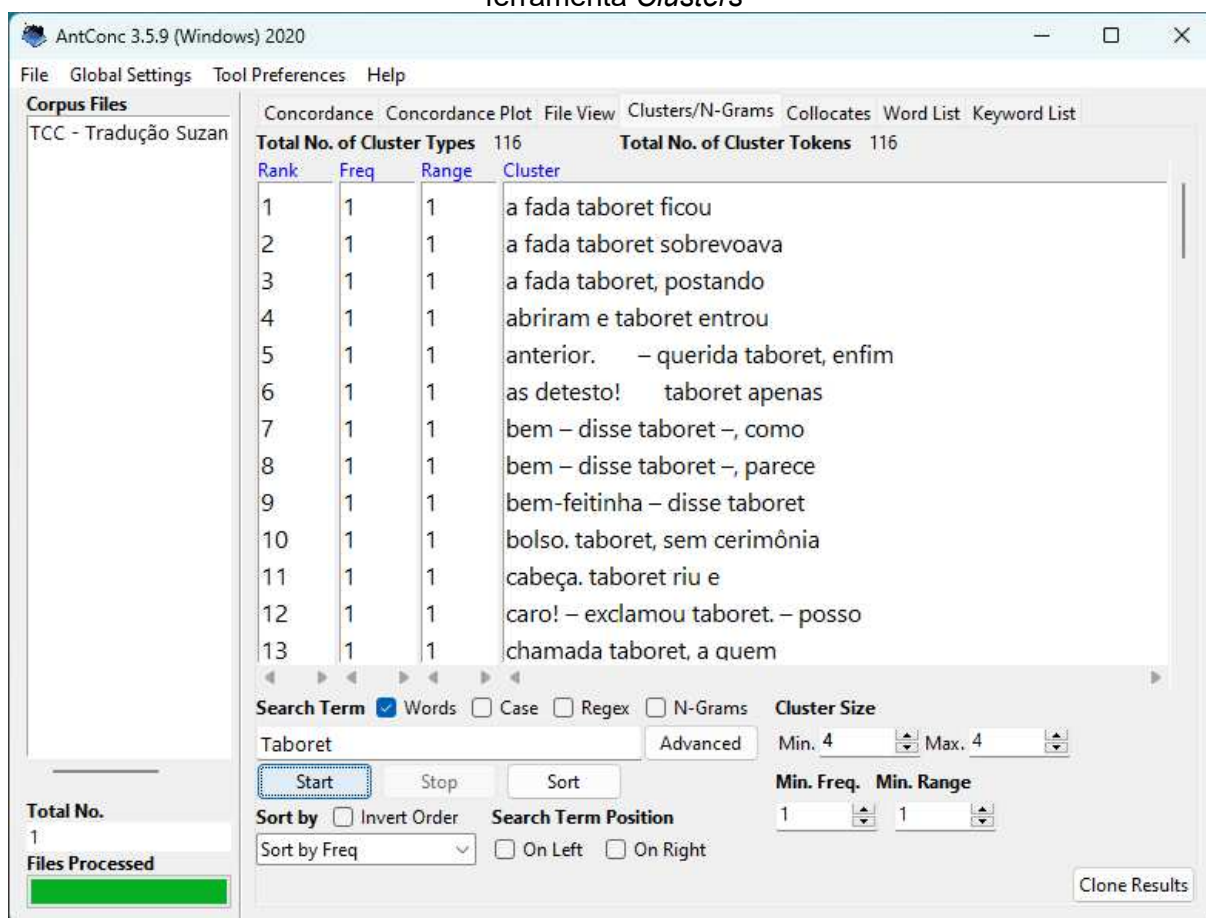
Sort by Freq On Left On Right Clone Results

Total No. 1
Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na primeira tradução, encontramos o substantivo “madrinha” ligado ao termo “fada”, responsável por sua caracterização quanto ao tipo de fada que a personagem representa e destaca, como no original, seu papel protetor. Os outros termos que ocorrem à palavra-chave são verbos como “carregou”, “criou”, “suspendeu”, “voou”, que corroboram o protagonismo da personagem, assim como seu papel agentivo, detectado no original.

Figura 22 – Termo “Taboret” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Clusters*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Ao analisarmos o termo *Taboret*, na primeira tradução, combinam-se a ele, majoritariamente, verbos, como “disse”, “ficou”, “sobrevoava”, “entrou”. Essa combinação reforça o protagonismo e a agentividade já atribuída à personagem na análise acima, reafirmando o que também foi concluído através da análise do *corpus* do original. Entendemos que o adjetivo “querida” faz referência ao seu papel protetor.

A seguir, investigaremos o comportamento dos termos “fada”/”*Taboret*” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, através da ferramenta *Clusters*:

Figura 23 – Termo “fada” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files TCC - Tradução Déa A

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Total No. of Cluster Types 84 Total No. of Cluster Tokens 84

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a fada determinou. a
2	1	1	a fada franzir a
3	1	1	a fada levou a
4	1	1	a fada me disse
5	1	1	a fada o interrompeu
6	1	1	a fada o levou
7	1	1	a fada parou no
8	1	1	a fada retornou e
9	1	1	a fada somente riu
10	1	1	a fada taboret, de
11	1	1	a fada taboret, passando
12	1	1	a fada viu algo
13	1	1	a fada viu como

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

fada Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position Min. Freq. 1 Min. Range 1

Sort by Freq On Left On Right Clone Results

Total No. 1 Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A segunda tradução, no que se refere ao termo “fada”, guarda semelhança ao que observamos no original e na primeira tradução, em relação a sua combinação com verbos em praticamente todas as linhas de ocorrências. Alguns desses verbos são: “determinou”, “levou”, “interrompeu”, “viu”.

Figura 24 – Termo “Taboret” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files
TCC - Tradução Déa A

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Total No. of Cluster Types 120 Total No. of Cluster Tokens 120

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	a fada taboret, de
2	1	1	a fada taboret, passando
3	1	1	abriu, e taboret apareceu
4	1	1	ao retorno de taboret
5	1	1	aplaudiram novamente. taboret riu
6	1	1	barulho", respondeu taboret. "eu
7	1	1	bem-feita", concordou taboret
8	1	1	bem", falou taboret, "parece
9	1	1	chamada taboret, que sempre
10	1	1	coisa", disse taboret, "vamos
11	1	1	começou, mas taboret, sem
12	1	1	concordou taboret, com aprovação
13	1	1	concordou taboret: "mas considero

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size
 Taboret Advanced Min. 4 Max. 4

 Sort by Invert Order Search Term Position
 On Left On Right
 Min. Freq. 1 Min. Range 1

Total No. 1
Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Ao analisarmos o termo “Taboret”, na segunda tradução, verificamos, também, como termos adjacentes, verbos como “apareceu”, “falou”, “riu”, “concordou”, o que corrobora o que foi encontrado no original e na primeira tradução: o forte protagonismo da segunda personagem do conto, carregado de agentividade.

Na sequência, observaremos como se comporta o termo “*ladies*” no *corpus* do original, através da ferramenta *Clusters*:

Figura 25 – Termo “*ladies*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files

TCC - A Toy Princess -

Total No. of Cluster Types 40 Total No. of Cluster Tokens 40

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	all her ladies were
2	1	1	all the ladies disliked
3	1	1	and all the ladies
4	1	1	attended by her ladies
5	1	1	before her ladies could
6	1	1	by her ladies. she
7	1	1	court ladies came to
8	1	1	court ladies to be
9	1	1	favourite. the ladies all
10	1	1	great favourite. the ladies
11	1	1	her ladies could get
12	1	1	her ladies were frightened
13	1	1	her ladies were not

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

ladies Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position Min. Freq. 1 Min. Range 1

Sort by Freq On Left On Right

Total No. 1 Files Processed

Clone Results

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020)

A caracterização é muito sumária, o que evidencia a não centralidade das personagens. Dos exemplos coletados, há uma predominância de verbos como “*disliked*”, “*came*”, “*were frightened*”.

Na figura abaixo, visualizaremos o termo “*damas*” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, através da ferramenta *Clusters*:

Figura 26 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Clusters*

AntConc 3.5.9 (Windows) 2020

File Global Settings Tool Preferences Help

Corpus Files
TCC - Tradução Suzan

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Total No. of Cluster Types 52 Total No. of Cluster Tokens 52

Rank	Freq	Range	Cluster
1	1	1	acompanhada por suas damas
2	1	1	antes que as damas
3	1	1	aos cuidados das damas
4	1	1	as damas a censurariam
5	1	1	as damas comentavam que
6	1	1	as damas concordaram que
7	1	1	as damas conseguissem colocá
8	1	1	as damas da corte
9	1	1	as damas de vez
10	1	1	as damas não deixavam
11	1	1	as damas não estavam
12	1	1	as damas tiveram uma
13	1	1	as demais damas também

Search Term Words Case Regex N-Grams Cluster Size Min. 4 Max. 4

damas Advanced

Start Stop Sort

Sort by Invert Order Search Term Position Min. Freq. 1 Min. Range 1

Sort by Freq On Left On Right

Clone Results

Total No. 1
Files Processed

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A caracterização também é sumária, a exemplo do original, mas há uma significativa ocorrência de verbos, tais como “censurariam”, “comentavam”, “concordaram”, o que denota um protagonismo maior, assim como um pouco mais de agentividade da personagem em comparação com o original.

Passaremos, a seguir, à análise do termo “damas” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste:

Figura 27 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Clusters*

The screenshot shows the AntConc 3.5.9 (Windows) 2020 interface. The 'Clusters/N-Grams' tool is active, displaying a table of clusters for the search term 'damas'. The table has four columns: Rank, Freq, Range, and Cluster. The results are as follows:

Rank	Freq	Range	Cluster
1	2	1	suas damas de companhia
2	1	1	acompanhada de suas damas
3	1	1	algumas damas da corte
4	1	1	as damas afirmavam que
5	1	1	as damas da corte
6	1	1	as damas detestaram a
7	1	1	as damas estavam bem
8	1	1	as suas damas de
9	1	1	até que suas damas
10	1	1	cuidados de algumas damas
11	1	1	damas afirmavam que a
12	1	1	damas chamariam isto de
13	1	1	damas da corte vieram

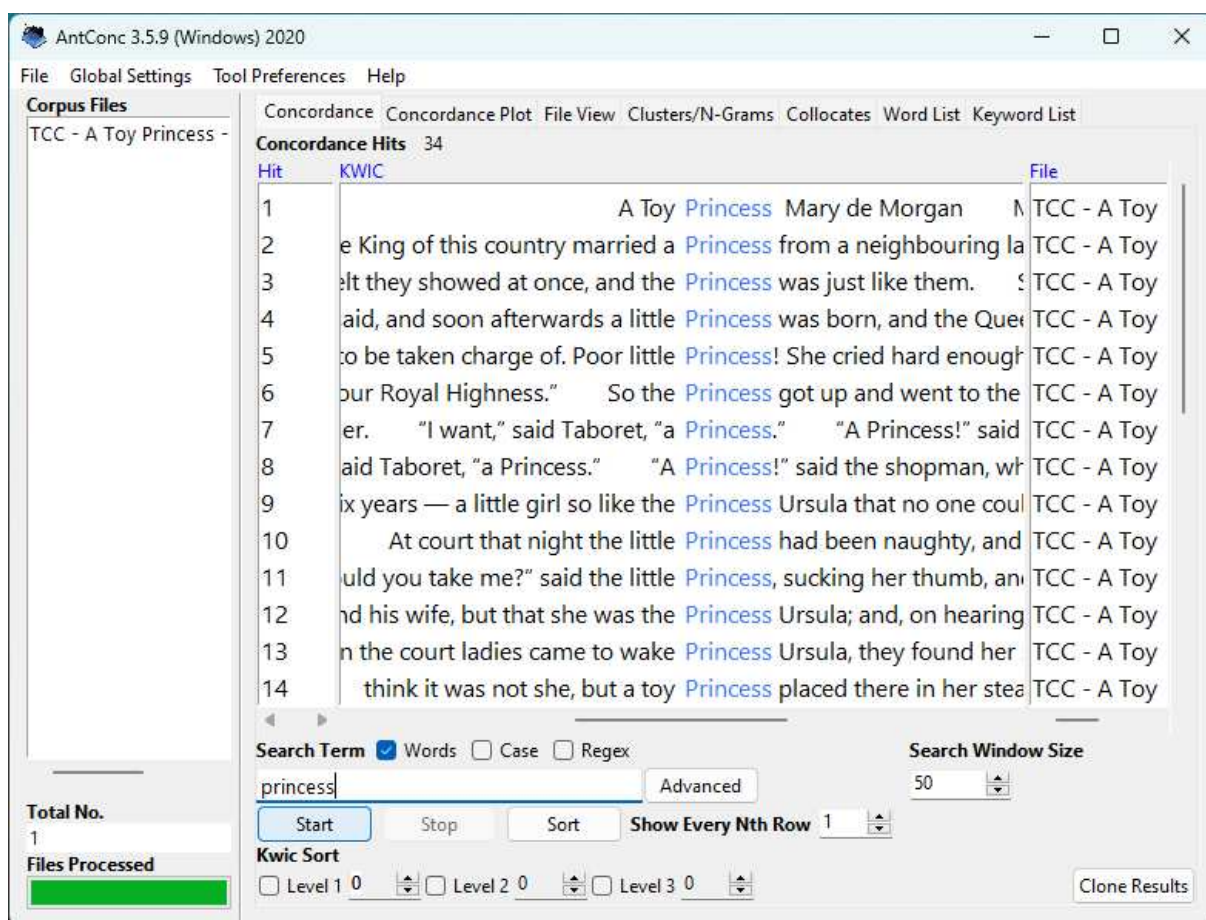
Below the table, the search settings are visible: Search Term: damas; Search Type: Words; Cluster Size: Min. 4, Max. 4; Min. Freq.: 1; Min. Range: 1. The interface also shows 'Total No. of Cluster Types: 43' and 'Total No. of Cluster Tokens: 44'.

Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A caracterização das damas também é mínima, o que vai ao encontro do texto original e da primeira tradução. O volume de verbos encontrados nesta tradução, assim como na primeira, sobrepõe ao encontrado no original, o que coloca as personagens em uma posição mais privilegiada do que no texto-fonte.

A seguir, apresentaremos a análise dos dados através da ferramenta *Concordance*. As duas primeiras figuras representam os *prints* de tela que se referem ao comportamento dos termos “*princess/Ursula*” no *corpus* do original:

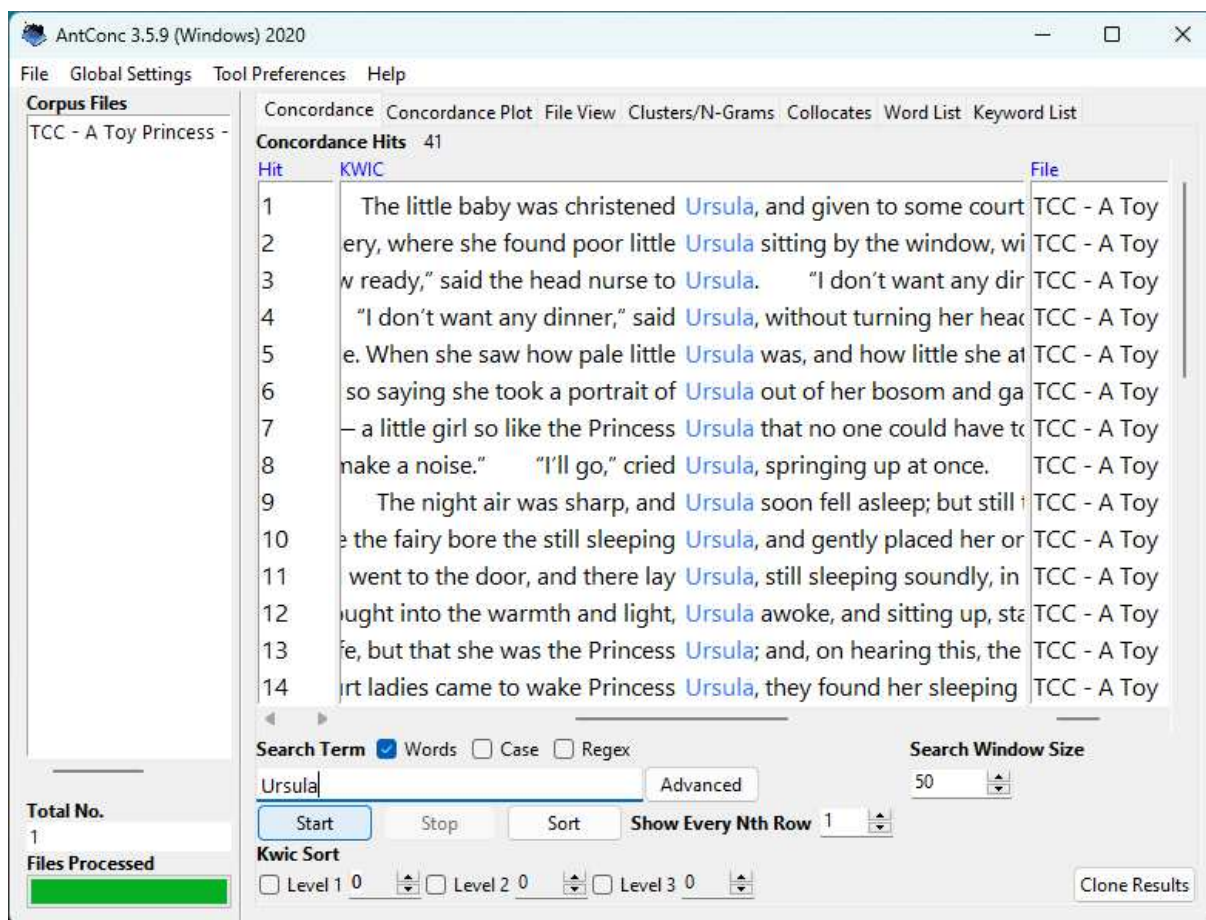
Figura 28 – Termo “*princess*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Nesta análise, o termo “*princess*”, nas linhas de concordância, aparece em um contexto que evidencia características positivas da personagem e a coloca em uma posição de fragilidade, corroborando, em parte, o encontrado na análise do original pela ferramenta *Clusters*.

Na linha de concordância de número 5, notamos a descrição mais enfática de uma princesa frágil e sensível: “*Poor little princess! She cried hard enough [...]*”. A linha 11 descreve também um momento de fragilidade da menina, através da expressão “*sucking her thumb*”, a qual caracteriza essa sua condição: [...]*“said the little princess, sucking her thumb, [...]*”. Há uma exceção na linha 10, em que a princesa é caracterizada de forma negativa, como sendo desobediente: “*At court that night, the little princess had been naughty, [...]*”.

Figura 29 – Termo “Ursula” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Concordance*

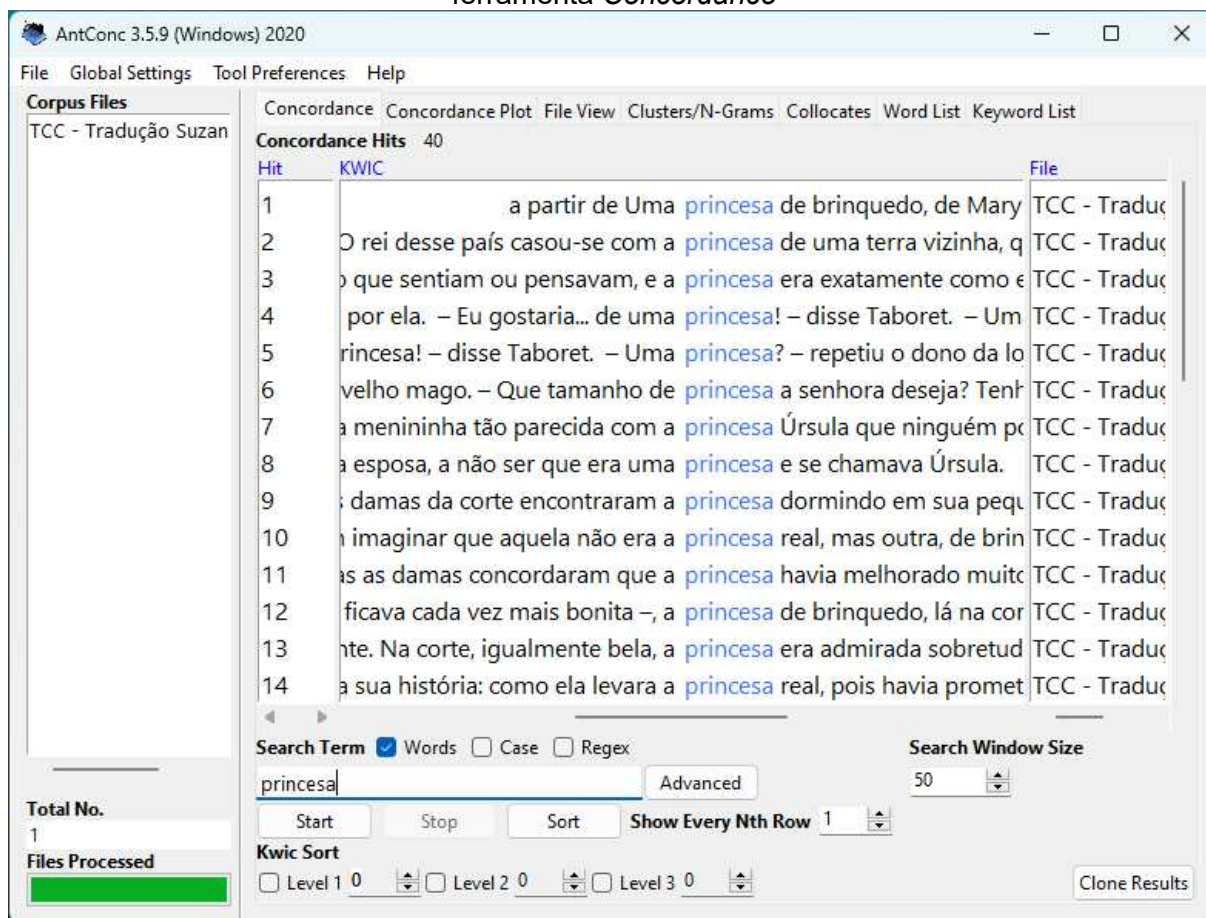
Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Com relação ao termo “Ursula”, que representa a personagem principal, as linhas de concordância evidenciam também a sua fragilidade, como nas linhas 2: “[...] *where she found poor little Ursula sitting by the window, [...]*” e 5: “*When she saw how pale little Ursula was, [...]*”.

Como foi observado no original, através da ferramenta *Clusters*, em relação ao termo, há linhas que demonstram ações e eventos que denotam um pouco mais de protagonismo da princesa, como nas linhas de concordância “*I don't want any dinner, said Ursula, [...]*” e “*I'll go, cried Ursula, springing up at once.*”, linhas 4 e 8, respectivamente.

A seguir, investigaremos como se comportam os termos “princesa” e “Úrsula” na tradução de Suzana Ventura, através da ferramenta *Concordance*:

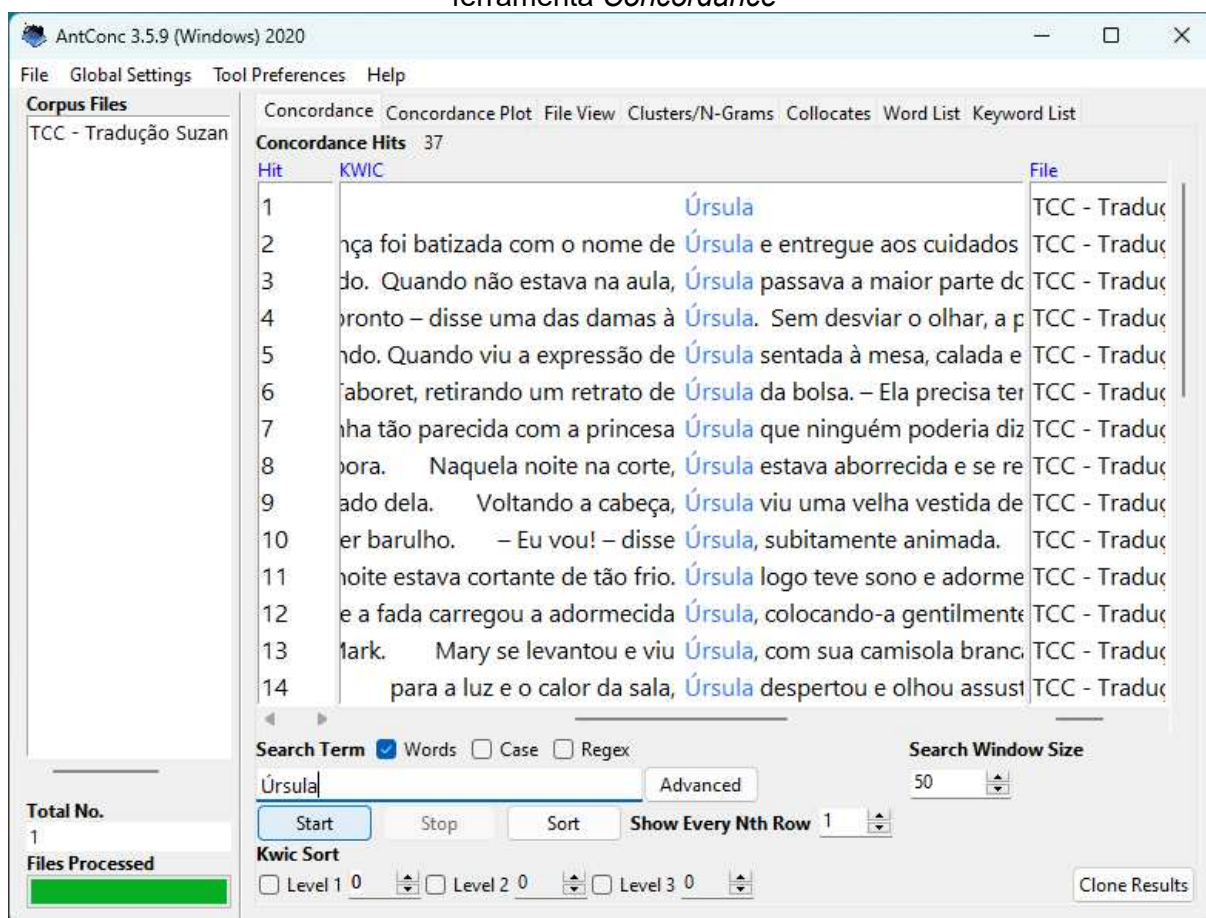
Figura 30 – Termo “princesa” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na análise do termo “princesa”, na primeira tradução, notamos que expressões adjetivais como “de brinquedo” e “não [era a princesa] real” distinguem a qual princesa o conto se refere em determinado momento. A maioria das linhas de concordância examinadas retratam de maneira mais sistemática a princesa de brinquedo, seguindo o que foi observado através da ferramenta *Clusters* em relação ao mesmo termo, conforme atestam as linhas 7 e 10: “[...] a menininha tão parecida com a princesa Úrsula que ninguém [...]” e “[...] imaginar que aquela não era uma princesa real, mas outra, [...]”. Entretanto, a princesa verdadeira também é mencionada, como na linha 14: “[...] como ela levava a princesa real [...]”.

Figura 31 – Termo “Úrsula” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Concordance*

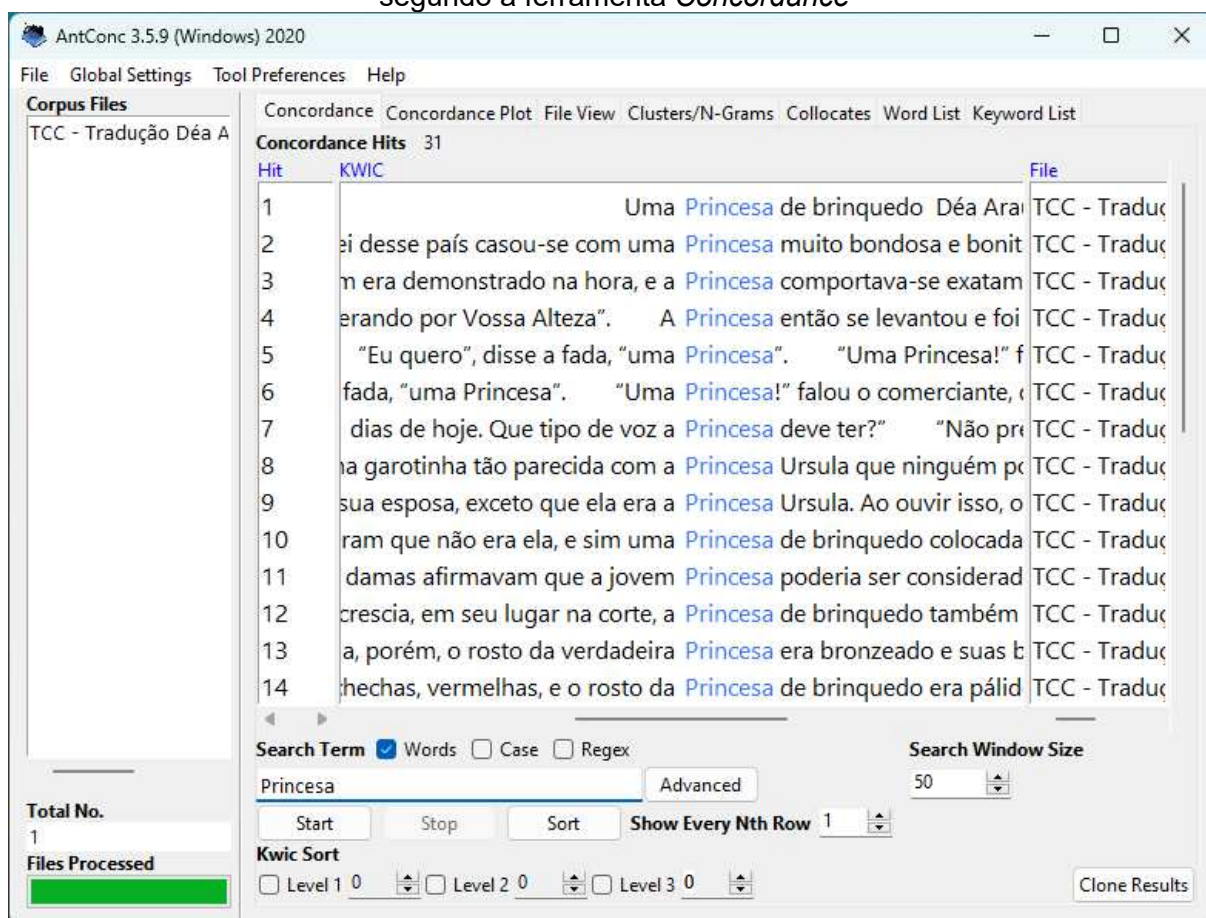


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na busca pelo termo Úrsula, as linhas de concordância giram em torno da princesa verdadeira e confirmam seu protagonismo na história, o mesmo observado na análise através da ferramenta *Clusters*, e comprovado na linha 9, na qual a tradutora escreve “Voltando a cabeça, Úrsula viu uma velha vestida [...]”, no segmento 10, “- Eu vou! – disse Úrsula, subitamente animada.” e no de número 14: “[...] para a luz e o calor da sala, Úrsula despertou e olhou [...]”.

As próximas figuras evidenciam os *prints* de tela que envolvem os termos “princesa”/“Ursula na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste através da ferramenta *Concordance*:

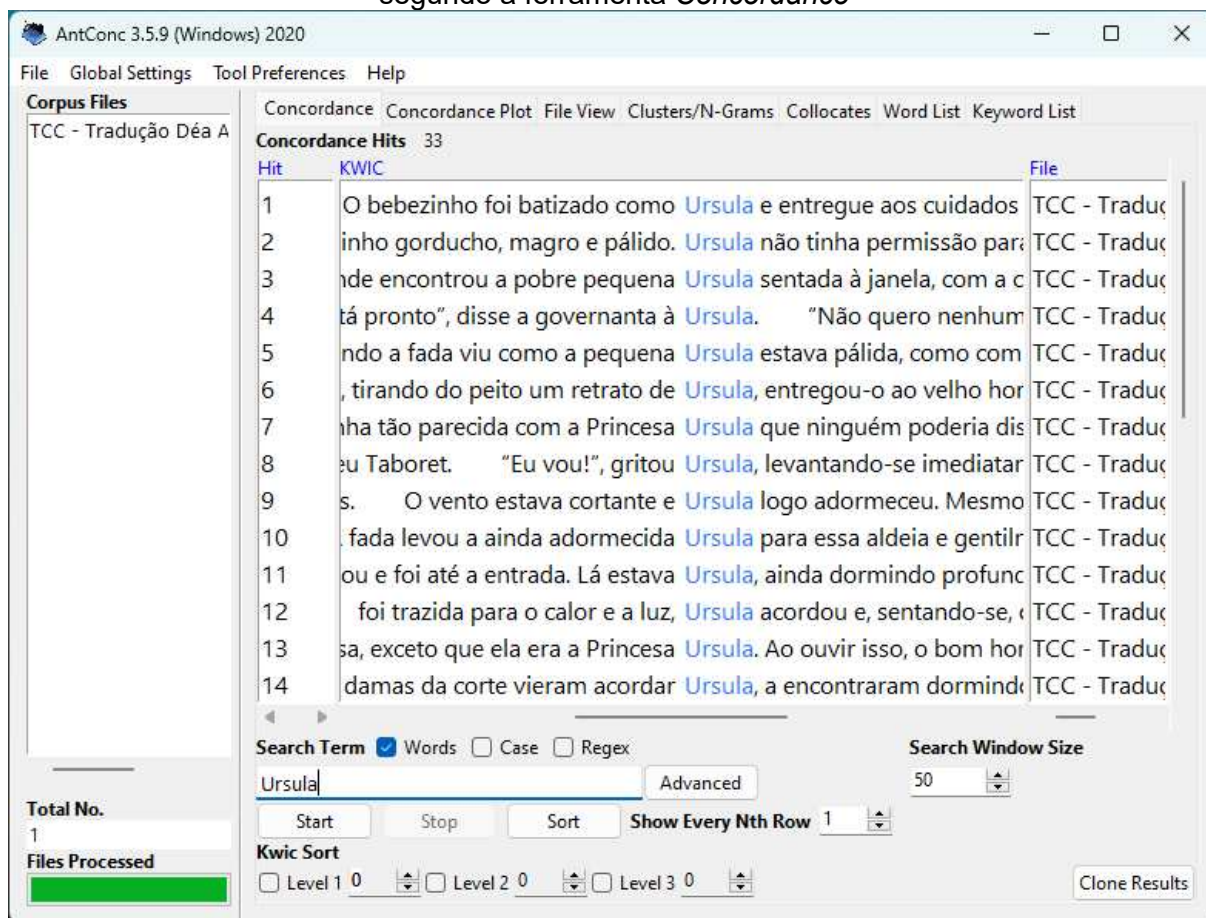
Figura 32 – Termo “princesa” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, observamos a caracterização da princesa, em ambas as versões, como nas linhas 12 e 13: “[...] em seu lugar na corte, a princesa de brinquedo também [...]” e “[...] o rosto da verdadeira princesa era bronzeado [...]”. Essa caracterização corrobora o encontrado na ferramenta *Clusters*, porém, aqui, verificamos que, nas linhas de concordância, ambas as caracterizações tiveram frequências próximas.

Figura 33 – Termo “Ursula” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Concordance*

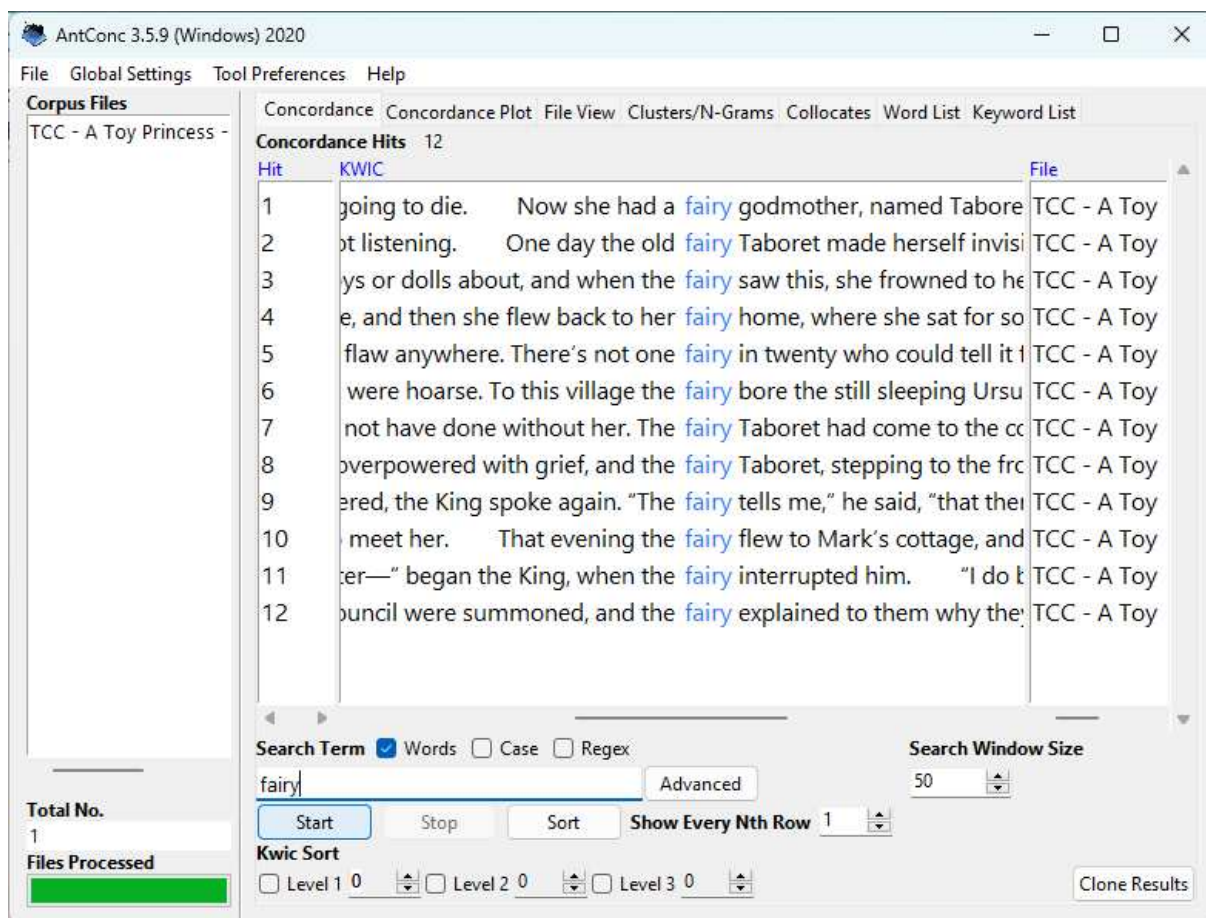


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, realizada por Araujo e Mageste, corroborando os resultados da análise com a ferramenta *Clusters*, a princesa é caracterizada pela sua fragilidade, o que podemos demonstrar através das linhas “[...] encontrou a pobre pequena Ursula sentada à janela, [...]” (linha 3) e “[...] a fada viu como a pequena Ursula estava pálida, [...]” (linha 5) e pelo seu protagonismo, através das linhas “Eu vou!, gritou Ursula, levantando-se [...]” (linha 8) e “[...] Ursula acordou e sentando-se, [...]” (linha 12).

A seguir, passaremos à análise dos termos “*fairy*/Taboret” no *corpus* do original, através da ferramenta *Concordance*:

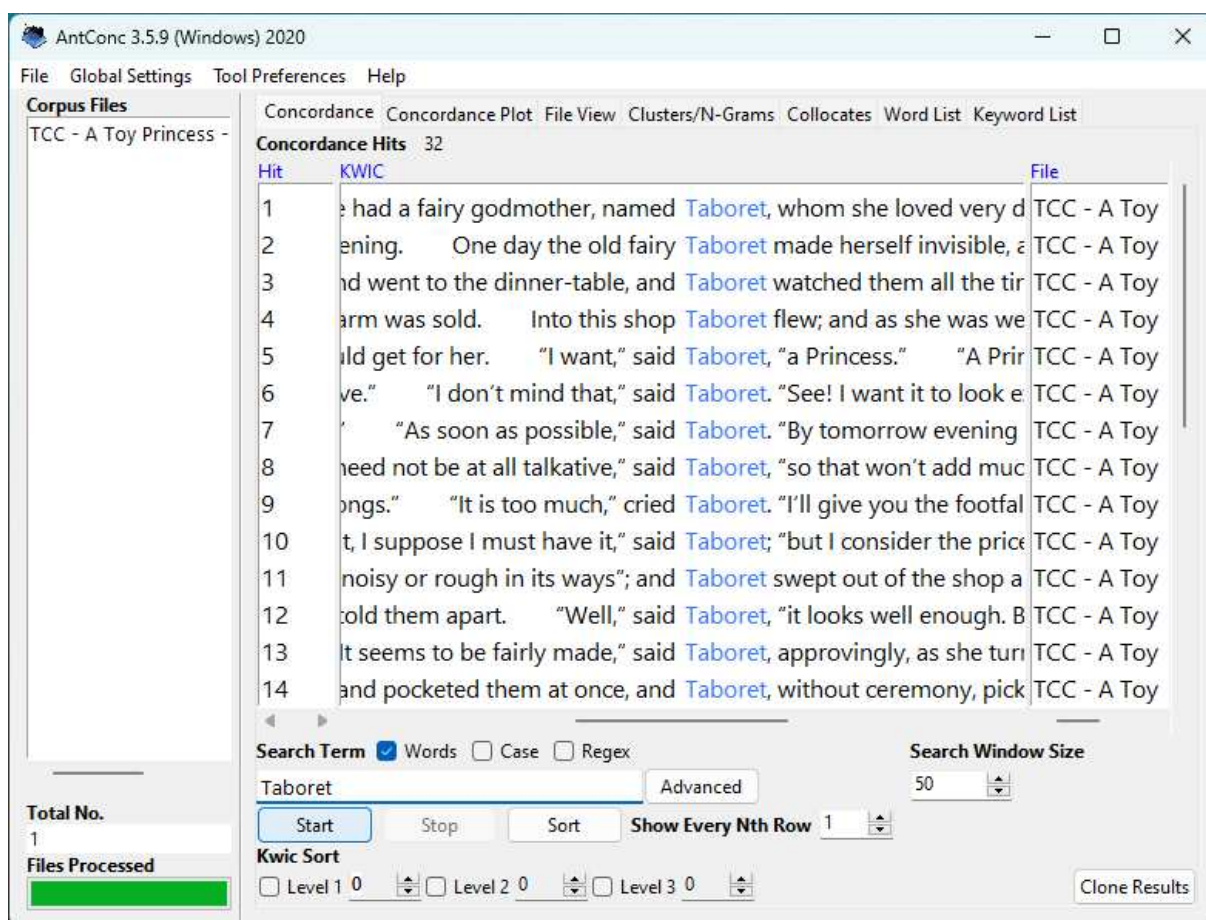
Figura 34 – Termo “*fairy*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

As linhas de concordância da figura de número 34 confirmam as análises das ferramentas anteriores, demonstrando a característica atuante e participativa da personagem, o que pode ser constatado em linhas como “[...] *and when the fairy saw this, she frowned [...]*” (3), “[...] *That evening the fairy flew to Mark’s cottage [...]*” (10) e “[...] *when the fairy interrupted him.*” (12). Sua atitude protetora observada na análise dos dados através da ferramenta *Clusters* pode ser comprovada ao observarmos as linhas “[...] *Now she had a fairy godmother, [...]*” (1) e “[...] *One day, the old fairy Taboret made herself [...]*” (2).

Figura 35 – Termo “Taboret” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Concordance*

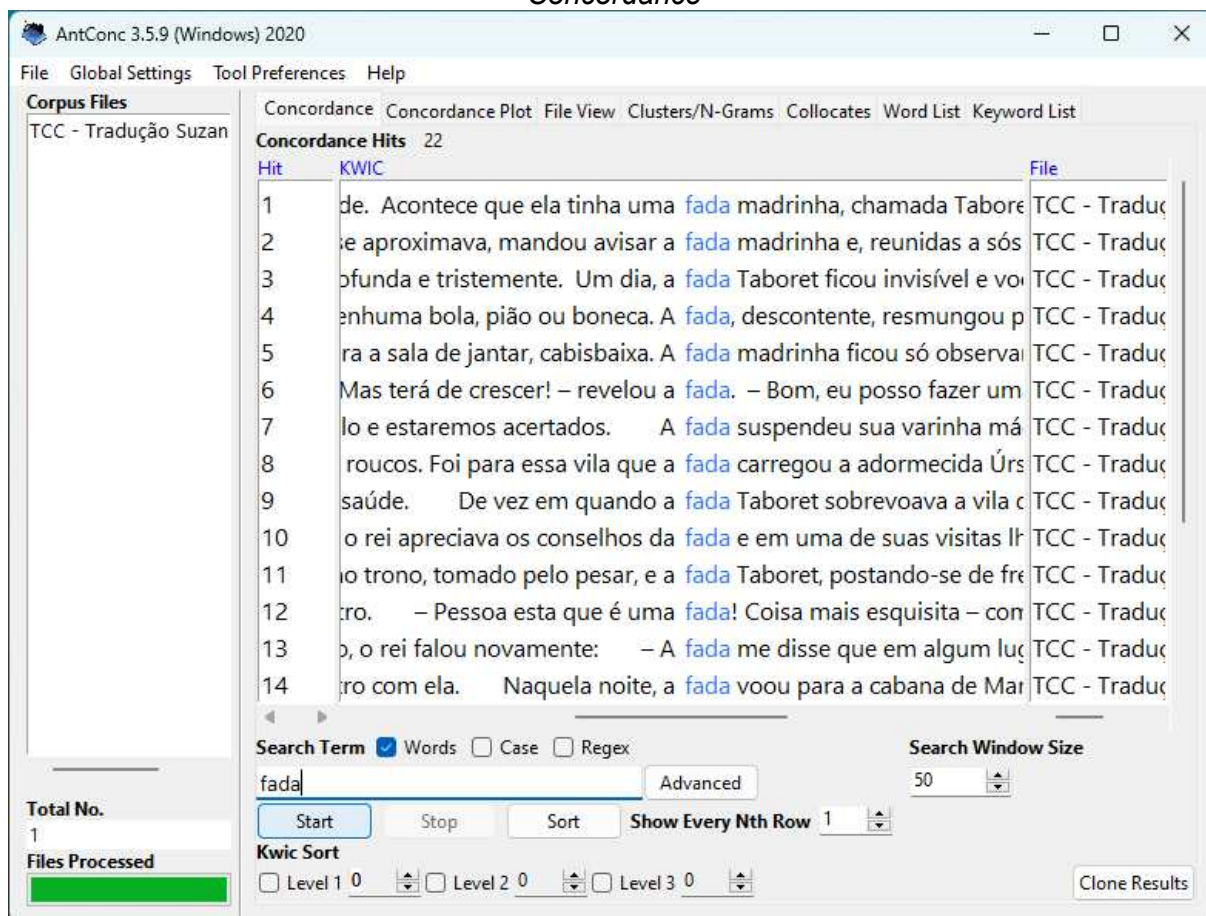


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Nesta figura predominam linhas de concordância com verbos *dicendi* a exemplo de “*I want, said Taboret, a Princess!*” (linha 5) e “*It’s too much, cried Taboret.*” (linha 9). Essas linhas indicam também o papel atuante e participativo da fada na trama quando referenciada pelo seu nome próprio, assim como foi observado ao analisarmos o termo “*fairy*” anteriormente.

Em seguida, procederemos à análise dos termos “fada/Taboret” na tradução de Suzana Ventura, através da ferramenta *Concordance*:

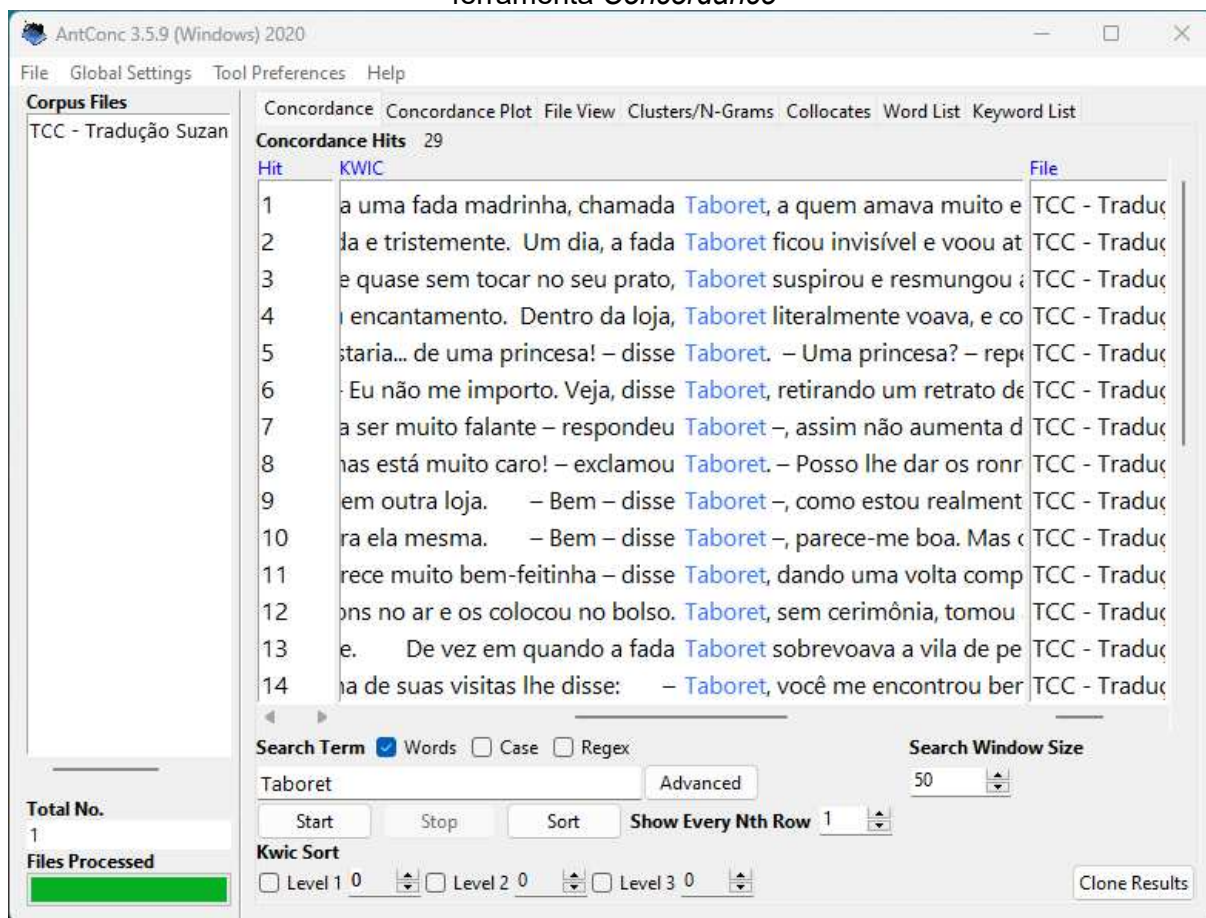
Figura 36 – Termo “fada” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A análise da figura 36 corrobora o protagonismo e a agentividade da personagem, verificados através da análise pela ferramenta *Clusters* e encontrados em linhas como “A fada suspendeu sua varinha [...]” na linha de concordância de número 7, “De vez em quando a fada Taboret sobrevoava a vila [...]” na de número 9 e “Naquela noite, a fada voou para a cabana [...]” na de número 14. Aqui, a fada aparece caracterizada pelo termo “madrinha”, consolidando seu papel protetor já verificado também através da ferramenta *Clusters*, o que pode ser visto, por exemplo, na primeira e na quinta linhas de concordância, respectivamente: “Acontece que ela tinha uma fada madrinha, [...]” e “A fada madrinha ficou só [...]”.

Figura 37 – Termo “Taboret” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Concordance*

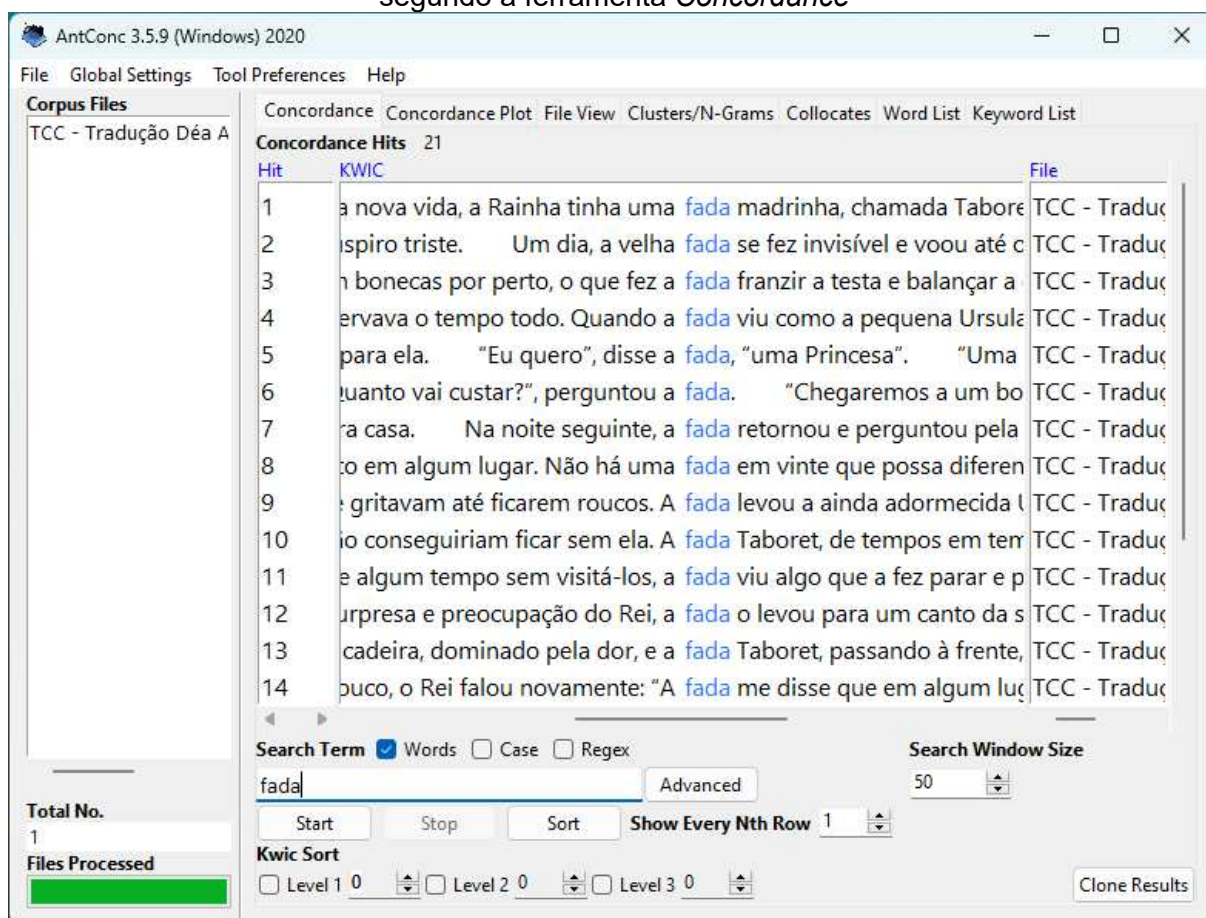


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Quando analisada pelo seu nome próprio Taboret, a fada madrinha surge, na primeira tradução, como uma personagem de grande protagonismo e agentividade, o mesmo que foi constatado na análise através da ferramenta *Clusters*. Há o predomínio de linhas contendo verbos *dicendi*, como verificado no original ao ser analisado pela ferramenta *Concordance* como nos seguintes exemplos: “[...] está muito caro – exclamou Taboret-. – Posso lhe dar [...]” (linha de concordância de número 8) e “Bem – disse Taboret –, parece-me boa.” (linha de concordância de número 10).

A seguir, analisaremos as figuras representativas dos *prints* de tela referentes aos termos “fada/Taboret” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, através da ferramenta *Concordance*:

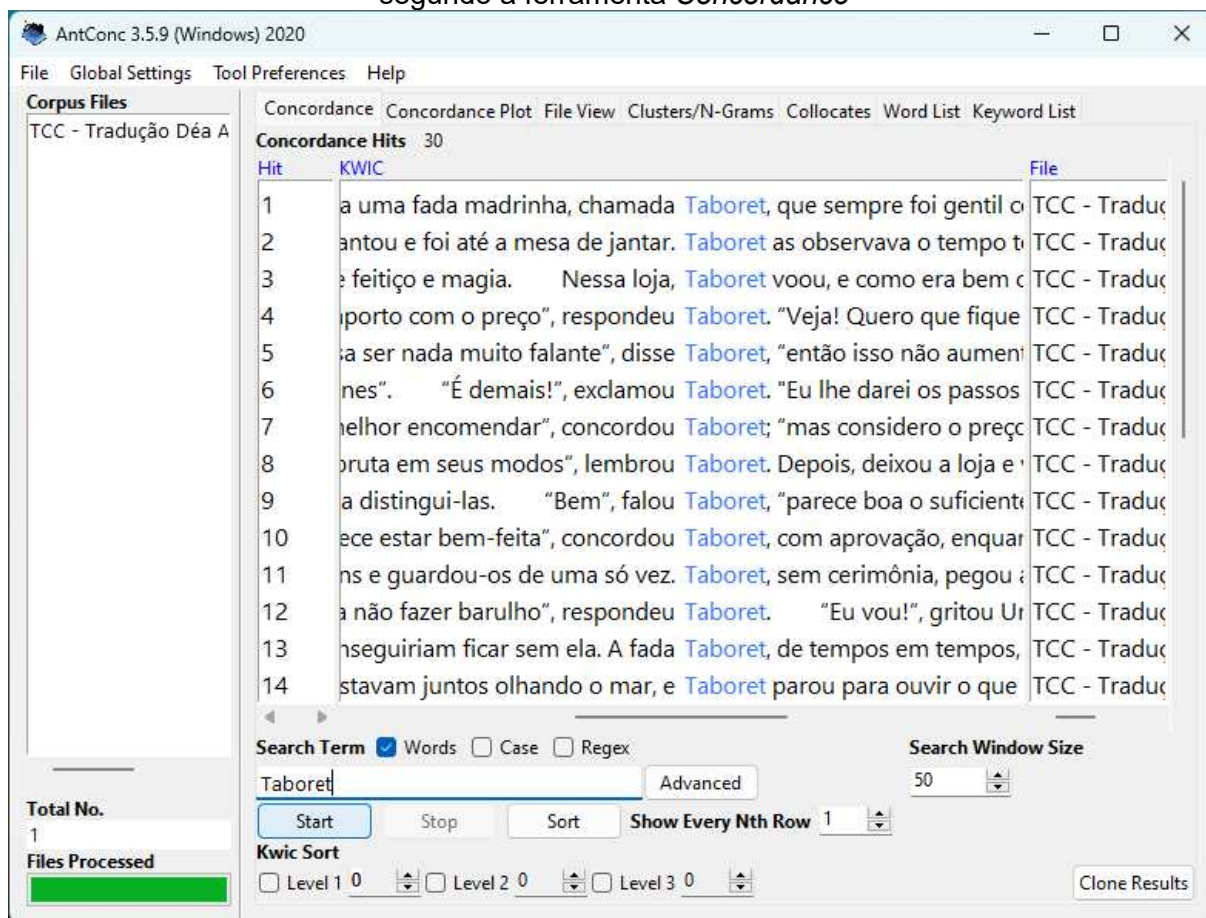
Figura 38 – Termo “fada” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, o predomínio de verbos combinados com o termo “fada” em quase todas as linhas de concordância demonstra o protagonismo e a agentividade da segunda personagem do conto, o que vai ao encontro do que foi analisado através da ferramenta *Clusters* e da ferramenta *Concordance* no que se refere aos *corpora* da obra original e da primeira tradução. Como exemplo, citamos três linhas: “Um dia, a velha fada se fez invisível e voou até [...]” (linha 2), “Na noite seguinte, a fada retornou e perguntou pela [...]” (linha 7) e “[...] e a fada Taboret, passando à frente, [...]” (linha 13).

Figura 39 – Termo “Taboret” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Concordance*

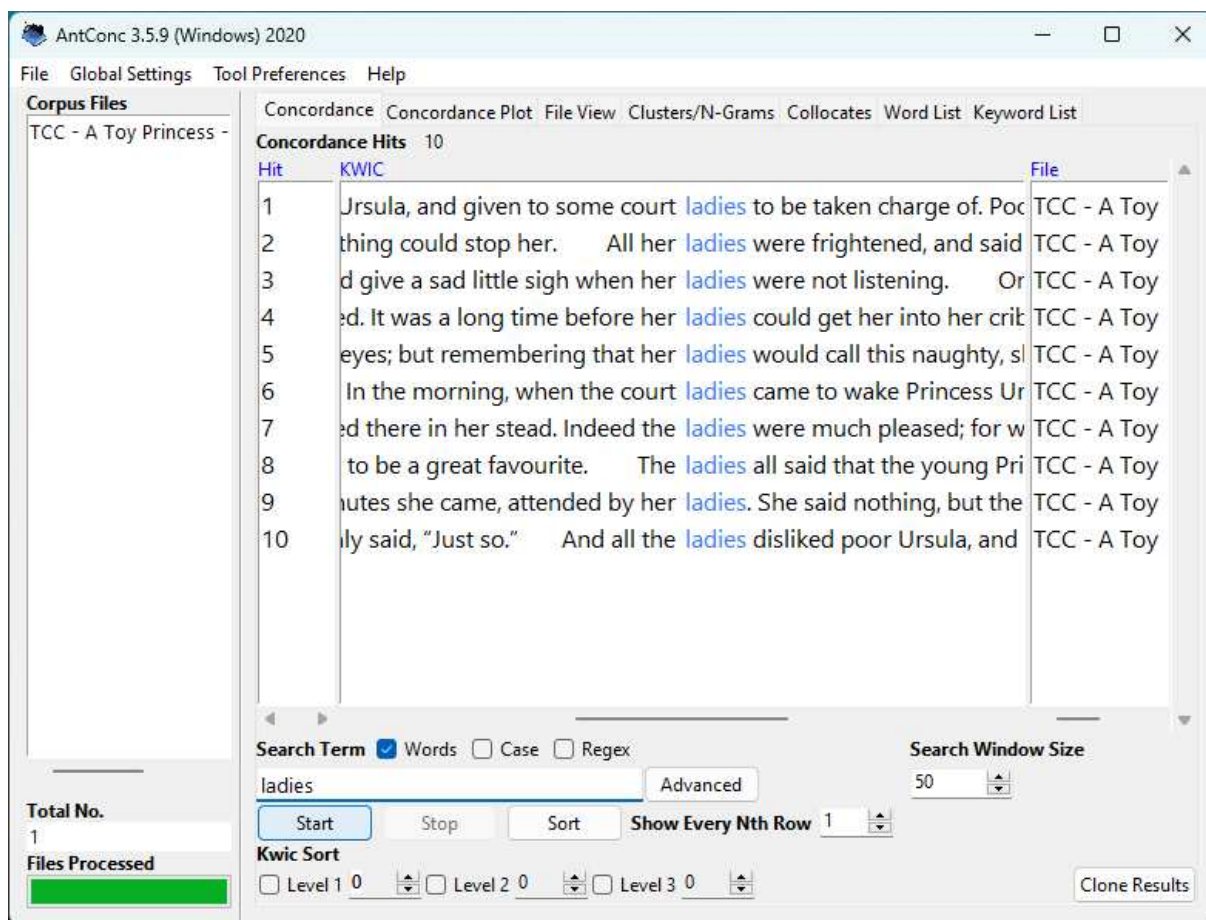


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na segunda tradução, ao analisarmos o nome próprio Taboret, identificamos um predomínio de linhas com verbos *dicendi*, assim como foi observado no texto original e na primeira tradução ao serem analisados através desta ferramenta *Concordance*. Porém, o resultado difere um pouco do que ficou estabelecido pela ferramenta *Clusters*, na qual a maioria dos verbos não são verbos *dicendi*. O grande protagonismo e a agentividade da personagem tiveram a mesma evidência em todas as análises, exemplificadas aqui pelos seguintes segmentos: na linha 3, “Nessa loja, Taboret voou, [...]”; na linha 9, “‘Bem’, falou Taboret, ‘parece boa o suficiente.’”; e na linha 14, “[...] e Taboret parou para ouvir o que [...]”.

Dando continuidade à análise, passaremos ao termo “*ladies*” no *corpus* do original, através da ferramenta *Concordance*:

Figura 40 – Termo “*ladies*” no *corpus* do original, segundo a ferramenta *Concordance*

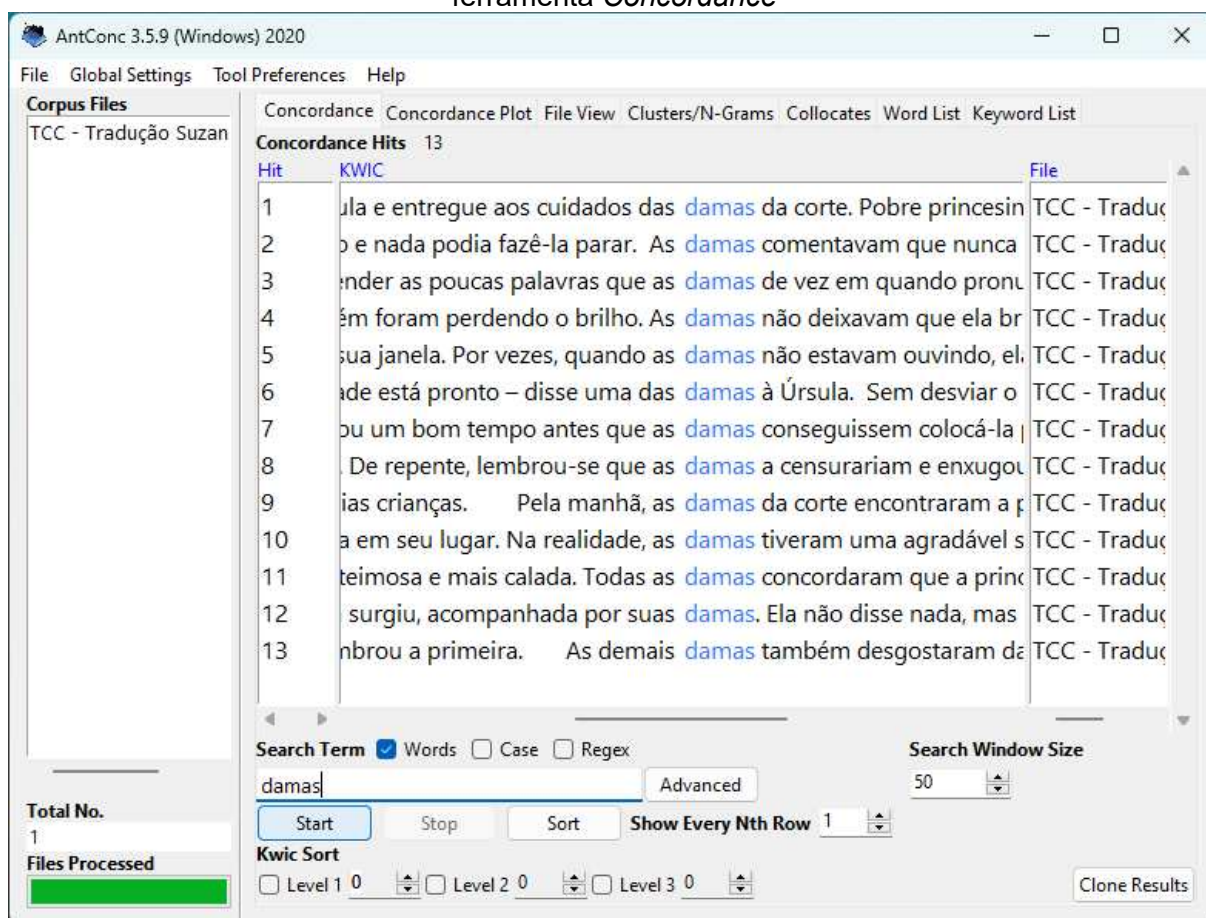


Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Ao analisarmos o termo “*ladies*”, encontramos poucas linhas de concordância, o que mostra o papel secundário dessas personagens. Nas linhas analisadas, é retratado seu comportamento negativo em relação à princesa: “[...] *but remembering that her ladies would call this naughty, [...]*,” na linha 5 e “*And all the ladies disliked poor Ursula, [...]*” na linha 10. A análise corrobora o que foi descrito no estudo do termo através da ferramenta *Clusters* quanto a não centralidade das personagens.

A seguir, apresentaremos a análise do termo “damas” na tradução de Suzana Ventura, através da ferramenta *Concordance*:

Figura 41 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Suzana Ventura, segundo a ferramenta *Concordance*



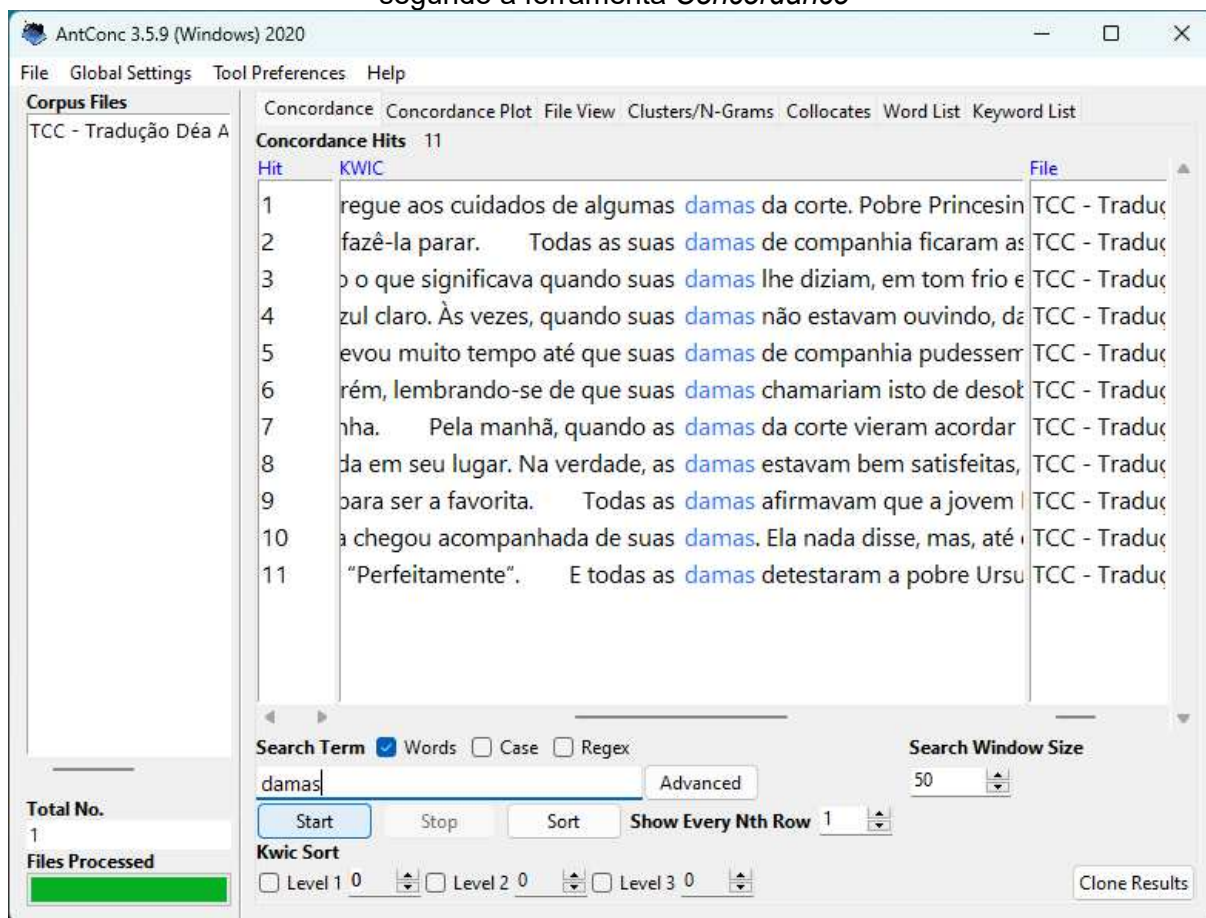
Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

Na primeira tradução, aparecem poucas linhas de concordância e a caracterização das damas da corte é sumária. A quantidade pequena de linhas reitera o papel secundário das personagens e denota sua pouca atuação na trama.

As linhas de concordância evidenciam excertos que denotam o pouco interesse das damas na personagem principal, mostrando seu descaso em relação à princesa, como nos exemplos: “De repente, lembrou que as damas a censurariam [...]” (linha 8) e “As demais damas também desgostaram [...]” (linha 13), exemplos observados na análise do original acima.

Finalizando a análise quantitativa, seguiremos com a figura representativa do *print* de tela referente ao termo “damas” na tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, através da ferramenta *Concordance*:

Figura 42 – Termo “damas” no *corpus* da tradução de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, segundo a ferramenta *Concordance*



Fonte: imagem retirada do programa *AntConc* (2020).

A segunda tradução corrobora a postura pouco simpática das damas da corte com relação à personagem principal, seguindo o que foi apresentado nas duas análises anteriores e demonstrado nas linhas de concordância: “[...] o que significava quando suas damas lhe diziam, em tom frio [...]” (linha 3) e “E todas as damas detestaram a pobre [...]” (linha 11). Ocorre um número pequeno de linhas de concordância, assim como foi observado nas duas últimas análises, não havendo, portanto, proeminência das personagens na história.

Finalizada a análise quantitativa, passaremos, na próxima seção, à análise qualitativa dos dados.

4.3 ANÁLISE QUALITATIVA

Após discutirmos os dados obtidos na análise quantitativa, iniciaremos a análise qualitativa. Depois de lermos os textos original e traduzidos de forma

comparativa, selecionaremos 14 excertos de cada um, perfazendo um total de 42, que serão apresentados sob o formato de quadros. Na análise qualitativa, basearemos nossa discussão nas tendências tradutórias elencadas por Baker (1996): explicitação, simplificação, normalização e nivelamento, e nos dedicaremos àquelas que forem mais proeminentes neste conjunto de dados. A discussão dessas tendências tem a finalidade de comprovar melhor o que foi determinado na análise quantitativa, principalmente no que se refere à diferença lexical entre o original e os textos traduzidos, que se apresentam mais alongados.

Escolhemos usar o sublinhado para marcar as tendências que possam estar presentes nos 14 excertos do original e de suas respectivas traduções que compõem a análise.

A discussão se dará por tendências, e, para discutir cada uma, apresentaremos dois quadros, com três excertos cada, representando a tendência em questão.

A explicitação, conforme já discutido anteriormente, torna um texto mais explicativo e pode ser verificada ao compararmos os tamanhos dos textos e ao estudarmos as escolhas linguísticas da língua-alvo em comparação com as da língua-fonte, visto que as traduções tendem a ser mais explicativas do que o original.

A seguir, apresentaremos a discussão de dois quadros, nos quais encontramos exemplos de explicitação:

Quadro 1 – Análise de exemplos de explicitação

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p><u>She was such a pretty soft little thing, with all her warm bright hair falling over her shoulders</u>, that it would have been hard for most people to be angry with her. She leaned her chin on her tiny white hands, and as she gazed out, the tears rose to her great blue eyes; <u>but remembering that her ladies would call this naughty</u>, she wiped them hastily away with her nightgown sleeve.</p> <p>“Ah, moon, pretty bright noon”, she said to herself, “I wonder if they let you cry when you want to. I think I’d like to get up there and live with you. <u>I’m sure it would be nicer than being here</u>” (p. 161-162).</p>	<p><u>Era uma princesinha adorável, com seus cabelos brilhantes caídos sobre os ombros</u>, e seria difícil alguém conseguir se zangar com ela. Apoiou o queixo em suas mãozinhas e, enquanto olhava para cima, lágrimas escorreram de seus grandes olhos azuis.</p> <p><u>De repente, lembrou-se que as damas a censurariam</u> e enxugou o rosto com a manga da camisola.</p> <p>— Ah, lua, brilhante lua – ela disse a si mesma. – Eu me pergunto se deixam você chorar quando tem vontade. Gostaria muito de subir até aí e viver ao seu lado. <u>Tenho certeza de que seria bem melhor do que viver aqui</u> (p. 11).</p>	<p><u>Era uma coisinha tão bonita, com o cabelo arruivado e brilhoso caindo sobre os ombros</u>, que seria difícil para a maioria das pessoas ficar com raiva dela. Apoiou o queixo em suas pequenas mãos brancas e, enquanto contemplava, as lágrimas brotaram dos seus grandes olhos azuis. Porém, lembrando que suas damas chamariam isto de desobediência, ela enxugou-as rapidamente com a manga da camisola.</p> <p>“Ah, lua, lua bem brilhante!”, disse para si mesma, “eu me pergunto se eles deixam você chorar quando você quer. Acho que gostaria de subir aí e morar com você. Tenho certeza de que seria melhor do que estar aí (p. 4).</p>

Fonte: quadro elaborado pela autora (2024).

No quadro 1, localizamos quatro exemplos de explicitação: três na primeira tradução e um na segunda.

Na primeira, a explicitação ocorre, primeiramente, no segmento: “*She was such a pretty soft litte thing, [...]*”, que foi traduzido como “Era uma princesinha adorável [...]”. Usar o termo “princesinha” explicita melhor a personagem, ao dizer que ela é uma “princesinha” e não uma “coisinha”. Em seguida, destacamos o segmento [...] “*but*

remembering that her ladies would call this naughty, [...] traduzido como “De repente, lembrou-se que as damas a censurariam [...]”. A expressão “de repente” surge como um marcador temporal acrescentado para poder ser inferido, na tradução, o que está implícito no original. Finalmente, *“I’m sure it would be nicer than being here.”* aparece como “Tenho certeza de que seria muito melhor do que viver aqui” e torna mais evidente a relação contínua que seria viver em algum lugar, diferenciando-a da relação passageira que seria somente estar nesse mesmo lugar.

Na segunda tradução, destacamos um segmento com explicitação. No original, encontramos *“She was such a pretty soft little thing, with all her warm bright hair falling over her shoulders, [...]”*, traduzido como “Era uma coisinha tão bonita, com o cabelo arruivado e brilhoso caindo sobre os ombros, [...]”. Aqui, a cor do cabelo da princesa está explícita, diferentemente de como aparece no original.

Quadro 2 – Análise de casos de explicitação

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p><u>The ladies all said</u> that the young Princess bid fair to have the most elegant manners in the country, <u>and the king smiled and noticed her with pleasure.</u></p> <p><u>In the meantime, in the fisherman's cottage far away,</u> the real Ursula grew tall and straight as an alder and merry and light-hearted as a bird.</p> <p>No one came to claim her, so the good fisherman and his wife kept her and brought her up among their own little ones. She played with them on the beach, and learned her lessons with them at school, <u>and her old life had become like a dream she barely remembered</u> (p. 165).</p>	<p><u>Todas as damas concordaram</u> que a princesa havia melhorado muito e que havia até alguma chance de ela se mostrar uma nobre elegante e, quem sabe, tornar-se a mais elegante do reino. <u>O rei também aprovou o novo comportamento da filha.</u></p> <p><u>Enquanto isso, lá longe, na cabana de Mark e Mary,</u> a verdadeira Úrsula se tornava forte e saudável como uma camponesa, livre, feliz e com o coração leve como um pássaro.</p> <p>Ninguém jamais apareceu perguntando por ela, então o bom homem e sua gentil esposa a criaram junto de seus filhos. Ela brincou com eles na praia e aprendeu as lições. <u>Toda a sua antiga vida no palácio se transformou num sonho confuso do qual ela pouco se lembrava</u> (p. 13-14).</p>	<p>Todas as damas afirmavam que a jovem Princesa poderia ser considerada a mais elegante do país e o Rei sorria e a observava satisfeito.</p> <p>Enquanto isso, longe dali, na cabana do pescador, a verdadeira Ursula crescia alta como um amieiro, feliz e leve como um passarinho.</p> <p>Ninguém apareceu para reivindicá-la, assim o bom homem e sua mulher ficaram com a menina e a criaram junto de seus filhos. Com eles, ela brincava na praia e estudava na escola, e sua antiga vida virou um sonho do qual mal se lembrava (p. 6).</p>

Fonte; quadro elaborado pela autora (2024).

No quadro acima, encontramos, na primeira tradução, cinco segmentos em que verificamos a presença da tendência explicitação. Em “*The ladies all said [...]*”, a tradutora escolheu explicar que as damas não somente diziam, mas concordavam

entre si, enfatizando assim as suas opiniões ao escrever: “Todas as damas concordaram [...]”. Em “[...] *and the king smiled and noticed her with pleasure.*”, Ventura decidiu traduzir como “O rei também aprovou com prazer o novo comportamento da filha.”, explicitando o que ele realmente aprovava e reforçando o que já havia sido mencionado nas observações das damas da corte. Em “*In the meantime, in the fisherman’s cottage far away, [...]*”, a opção foi determinar que a cabana não era somente do pescador, mas de sua esposa também e reafirmar seu nome Mary, já citado anteriormente na tradução. Através do segmento “Enquanto isso, lá longe, na cabana de Mark e Mary, [...]”, a tradutora vai de encontro ao que é mostrado no original, em que aparece somente o nome de Mark, enquanto o de sua mulher é ignorado pelos leitores, visto que ela é designada apenas como “mulher”, “esposa”, assim como era o costume da época, em que a posição patriarcal do homem em relação à mulher é evidenciada. Mary De Morgan, apesar de feminista, deixa ainda em seu texto, como já foi comentado na seção 2.4, algumas marcas dessa posição patriarcal arraigada na cultura vitoriana.

Argumentamos que a tradutora Suzana Ventura, em nome de uma postura feminista, pode ter optado por apagar do seu texto as marcas de uma era marcada pelo patriarcado. Consideramos essa postura bastante emblemática nos casos de explicitação encontrados.

No quarto segmento representativo da tendência, neste quadro, “[...] *and her old life had become like a dream she barely remembered.*” é traduzido como “Toda a sua antiga vida no palácio se transformou num sonho confuso do qual pouco se lembrava.”, especificando o local onde vivera sua antiga vida e classificando o sonho como confuso, o que não ocorre no original.

Notamos que o quadro analisado não registra nenhum caso de explicitação na segunda tradução, o que podemos sugerir como uma das causas da maior densidade lexical encontrada na primeira tradução (30%) em relação à segunda (29%) conforme observado na análise quantitativa, através da ferramenta *Word List*.

Apesar de ser uma diferença pequena, argumentamos que outra possível causa dessa observação quanto à densidade lexical se daria devido ao fato de Suzana Ventura ser uma contadora de histórias e ter se afastado mais dos termos do texto original do que as tradutoras em formação, que priorizaram uma tradução mais próxima ao conto de Mary De Morgan.

A segunda tendência a ser observada é a simplificação. Já foi comentado, anteriormente, que essa tendência pode tornar os textos traduzidos mais fáceis de serem processados pelo leitor, ao se usar, por exemplo, frases mais curtas ou pontuação mais forte.

A seguir, apresentamos dois quadros cujos excertos contêm casos de simplificação:

Quadro 3 – Análise de casos de simplificação

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p><u>Far away from the court and the palace</u>, in a tiny fishing village, on the sea, was a little hut where a fisherman named Mark lived with his wife and three children. He was a poor man, and lived on the fish he caught in his little boat. The children Oliver, Philip, and the little Bell were rose-cheeked and bright-eyed. They played all day long on the shore, and shouted till they were hoarse. To this village the fairy bore the still sleeping Ursula, and gently placed her on the doorstep of Mark's cottage; then she kissed her cheeks, and with one gust blew the door open, <u>and disappeared before anyone could come to see who it was</u> (p.163).</p>	<p><u>Muito longe do palácio</u>, numa vila de pescadores havia uma pequena cabana onde um pescador chamado Mark vivia com a esposa Mary e suas três crianças. Era uma família pobre, que vivia do que o homem trazia em seu pequeno barco. As crianças Oliver, Philip e a pequena Bell eram rosados e também tinham olhos muito vivos. Os três passavam o dia todo na praia, correndo e gritando até ficarem roucos. Foi para essa vila que a fada carregou a adormecida Úrsula, colocando-a gentilmente na porta da cabana de Mark. Então ela a beijou nas bochechas e, com um sopro, golpeou a porta e <u>desapareceu antes que pudessem vê-la</u> (p. 12).</p>	<p><u>Distante da corte</u>, em uma pequena vila de pescadores, na praia, havia uma pequena cabana onde um pescador chamado Mark morava com a sua esposa e três filhos. Era um homem pobre – vivia do peixe que pescava em seu barquinho. As crianças Oliver, Philip e a pequena Bell tinham bochechas rosadas e olhos brilhantes. Brincavam o dia todo, ao sol, e gritavam até ficarem roucos. A fada levou a ainda adormecida Ursula essa aldeia e gentilmente a colocou na porta da casa de Mark. Beijou suas bochechas, e, com uma rajada, soprou a porta e <u>desapareceu antes que alguém pudesse ver quem era</u> (p. 5).</p>

Fonte: quadro elaborado pela autora

No quadro 3, constatamos a presença de quatro casos de simplificação, sendo que dois deles figuram na primeira tradução e dois na segunda. No início do texto, o segmento “*Far away from the palace and the court, [...]*” foi traduzido de duas formas diferentes. Suzana Ventura optou por escrever “Muito longe do palácio, [...]” e Déa Araujo e Tatiana Mageste escolheram usar “Distante da corte, [...]”. Embora as escolhas tenham sido diferentes, as traduções imprimiram um caráter mais sucinto ao texto traduzido, ao englobarem os dois termos (palácio e corte) em um só. No final do excerto do original, destacamos o segmento “*[...] and disappeared before any one could come to see who it was.*”, que foi traduzido também de duas formas diferentes nos dois textos da língua-alvo. Ventura simplificou da seguinte forma: “[...] e desapareceu antes que pudessem vê-la.” e Araujo e Mageste optaram por simplificar como “[...] e desapareceu antes que alguém pudesse ver quem era.” Notamos que as graduandas também foram mais sintéticas neste segmento, tornando-o mais curto, embora ainda maior que o da primeira tradução.

Quadro 4 – Análise de casos de simplificação

<u>A TOY PRINCESS</u>	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p><u>Most of their fishing was now done by their eldest son, Oliver, who was their great pride. Ursula waited on them, and cleaned the house, and did the needlework and was so useful that they could not have done without her. The fairy Taboret had come to the cottage from time to time, unseen by anyone, to see Ursula, and always finding her healthy and merry, was pleased to think of how she had saved her from a dreadful life. But one evening when she paid them a visit, not having been there for some time, she saw something which made her pause and consider. Oliver and Ursula were standing together watching the waves, and Taboret stopped to hear what they said. — “When we are married”, said Oliver softly, “we will live in that little cottage yonder, so that we can come and see them every day (p. 166-167).</u></p>	<p><u>Seus filhos, Oliver e Philip, eram bons rapazes, e Bell e Úrsula eram jovens felizes e cheias de saúde. De vez em quando a fada Taboret sobrevoava a vila de pescadores para saber como as coisas estavam (p. 14).</u></p>	<p><u>A maior parte da pesca era feita pelo filho mais velho, Oliver, seu grande orgulho. Ursula os servia, limpava a casa, costurava, tornara-se tão útil que eles não conseguiriam ficar sem ela. A fada Taboret, de tempos em tempos, visitava a cabana, escondida, para vê-la, e a encontrava saudável e feliz. Ficava satisfeita em pensar que a salvara de uma vida terrível. Porém, em uma noite, depois de algum tempo sem visitá-los, a fada viu algo que a fez parar e pensar. Oliver e Ursula estavam juntos olhando o mar, e Taboret parou para ouvir o que diziam: “Quando nos casarmos”, disse Oliver, gentilmente, “vamos morar lá naquela pequena cabana, assim, podemos vir aqui vê-los todos os dias” (p. 7).</u></p>

Fonte: quadro elaborado pela autora (2024).

Neste quadro, observamos, na primeira tradução, dois casos de simplificação e, na segunda, três casos da mesma tendência.

Na primeira, a simplificação é tão evidente que torna o excerto bem menor do que o original. Argumentamos que os segmentos foram simplificados, possivelmente, com a intenção de conferir à tradução um caráter feminista, ao não tornar relevante os trabalhos domésticos realizados por Úrsula e ao desconsiderar o envolvimento amoroso dela com o irmão de criação mais velho. O segmento do original que narra a importância de Ursula nos trabalhos domésticos e os descreve foi substituído por “Seus filhos, Oliver e Philip eram bons rapazes, e Bell e Úrsula eram jovens felizes e cheias de saúde.” O outro segmento que sofreu simplificação narra o envolvimento amoroso de Oliver e Ursula e como pretendiam se casar quando ela não se fizesse mais tão necessária nos serviços da casa e foi resumido no seguinte parágrafo: “De vez em quando a fada Taboret sobrevoava a vila de pescadores para saber como as coisas estavam.” Avaliamos caber aqui uma problematização: a desconexão entre Ursula e seu irmão mais velho de criação seria um traço feminista?

Na segunda tradução, a simplificação é observada em três momentos. No primeiro, o segmento “*Most of their fishing was now done by their eldest son, Oliver, who was their great pride.*” Foi simplificada como “A maior parte da pesca era feita pelo filho mais velho, Oliver, seu grande orgulho”. Observamos que a tradução mais literal seria “que era seu grande orgulho”, a qual foi simplificada e tornou-se, somente, “seu grande orgulho”. No segundo momento, encontramos “[...] *and always finding her healthy and merry, [...]*”, traduzido como “[...] e a encontrava saudável e feliz.”, em que a substituição do gerúndio pelo tempo pretérito imperfeito tornou o segmento menor. Em terceiro, “*But one evening, when she payed them a visit, not having been there for some time, [...]*” foi simplificado e traduzido como “Porém, em uma noite, depois de algum tempo sem visitá-los, [...]”. Sugerimos que essas simplificações das autoras da segunda tradução sejam uma forma de escrita mais breve e tornam o texto mais leve e fluido.

Em seguida, analisaremos o caso de normalização, já conceituada previamente como sendo o ato de normalizar, na língua-alvo, expressões e pontuações da língua-fonte, tornando o texto mais próximo do leitor.

Quadro 5 – Análise de caso de normalização

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p>“<u>Well, under those circumstances,</u>” said the wizard, “I’ll do it for four cat’s footfalls, two fish’s screams, and two swan’s songs”. p. 159).</p>	<p>— <u>É mesmo?</u> <u>Sendo assim,</u> farei por... deixe-me ver... serão quatro ronronares de gato, dois cantos de cisne e um grito de peixe (p. 10).</p>	<p>“Bem, nessas circunstâncias’, falou o feiticeiro, “eu farei por quatro passos de gatos, dois gritos de peixes e dois cantos de cisnes” (p. 3).</p>

Fonte: quadro elaborado pela autora (2024).

No quadro 5, encontramos um exemplo representativo de normalização na primeira tradução. No segmento “*Well, under those circumstances,*” [...], traduzido como “— *É mesmo? Sendo assim,* [...]”, Ventura apresentou uma escolha tradutória mais natural para o português brasileiro.

Quadro 6 – Análise de casos de normalização

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p>So the Princess got up and went to the dinner-table, and <u>Taboret watched them all the time.</u> <u>When she saw pale little Ursula was,</u> and <u>how little she ate,</u> and that there was no talking or laughing allowed, she sighed and frowned even more than before, and then she flew back to her fairy home where she sat for some hours in deep thought (p. 157).</p>	<p>Então a menina se levantou e caminhou para a sala de jantar cabisbaixa. <u>A fada madrinha ficou só observando.</u> <u>Quando viu a expressão de Úrsula sentada à mesa, calada e quase sem tocar no seu prato,</u> Taboret suspirou e resmungou ainda mais do que antes. Depois bateu as asas e voou de volta para casa (p. 8).</p>	<p>A princesa então se levantou e foi até a mesa de jantar. Taboret as observava o tempo todo. Quando a fada viu como a pequena Ursula estava pálida, como comia pouco e como ali não era permitido conversar ou rir, suspirou e franziu a testa ainda mais do que antes. Voou de volta para sua casa, onde ficou sentada por algumas horas em pensamentos profundos (p. 2).</p>

Fonte: quadro elaborado pela autoar (2024).

No quadro 6, verificamos a existência de dois exemplos de normalização na primeira tradução. Enquanto no original lemos “[...] *and Taboret watched them all the time.*”, na tradução de Ventura, o segmento apresenta-se da seguinte forma: “A fada madrinha ficou só observando.” Foi utilizada uma expressão mais usual no português brasileiro (“ficou só observando”), o que torna a tradução menos formal e mais afeita ao público-alvo. O segundo segmento que, da mesma forma como no exemplo anterior, demonstra o uso de uma expressão mais usual no português brasileiro (“quase sem tocar no seu prato”), confirmando a normalização presente na tradução é o seguinte: “*When she saw how pale little Ursula was, and how little she ate, [...]*”, traduzido como “Quando viu a expressão de Úrsula sentada à mesa, calada e quase sem tocar no seu prato, [...]”.

A próxima análise refere-se à tendência de nivelamento, conceituada na seção 3.7 como um caminho intermediário entre a língua-alvo e a língua-fonte, convergindo para o centro e que explica por que os textos individuais de um *corpus* de tradução em uma determinada língua se parecem mais entre si, quando comparados a um *corpus* do original da mesma língua.

Quadro 7 – Análise de caso de nivelamento

A TOY PRINCESS	ÚRSULA	UMA PRINCESA DE BRINQUEDO
<p><u>After a time, when she found they never changed, but were always the same,</u> just as stiff and quiet, she wept, and began to pine for her own old home (p. 154).</p>	<p><u>Depois de algum tempo convivendo com elas,</u> <u>concluindo que jamais mudariam seu jeito de ser,</u> a recém-coroadada rainha também se soçobrou e começou a sentir muitas saudades de sua antiga casa (p. 7).</p>	<p><u>Depois de algum tempo,</u> <u>quando percebeu que eles nunca mudariam, pelo contrário, seriam sempre os mesmos,</u> rígidos e quietos, ela chorou e começou a sentir falta de seu país (p. 1).</p>

Fonte: quadro elaborado pela autora (2024).

O segmento “*After a time, when she found they never changed, but were always the same, [...]*” foi traduzido, no texto de Suzana Ventura, como “Depois de algum tempo convivendo com elas, concluindo que jamais mudariam seu jeito de ser, [...]” e no de Déa Araujo e de Tatiana Mageste como “Depois de um tempo, quando percebeu

que eles nunca mudariam, pelo contrário, seriam sempre os mesmos, [...]”. Nos dois casos, o uso do pretérito perfeito no lugar do futuro do pretérito causaria um estranhamento no português, por isso, foi utilizado, nas duas traduções, um recurso semelhante, nas quais um paralelismo temporal mais próximo da nossa língua tornou os dois textos próximos um do outro e distantes do original nesse segmento, criando, portanto, certa semelhança entre eles em termos de estrutura linguística escolhida pelas tradutoras em questão.

Dedicamos duas seções às análises de dados, que serão sintetizadas na seção seguinte.

4.4 SÍNTESE DA ANÁLISE DE DADOS

Em termos quantitativos, realizamos, na seção 4.2, uma análise comparativa de três *corpora*, sendo que o primeiro representa o *original A Toy Princess*, de Mary De Morgan; o segundo, sua primeira tradução para o português, *Úrsula*, de Suzana Ventura; e o terceiro, sua tradução mais recente, embora as duas sejam contemporâneas, *Uma princesa de brinquedo*, de Déa Araujo e de Tatiana Mageste. Foram utilizadas, para análise, as ferramentas *Word List*, *Clusters* e *Concordance*, do programa *AntConc* (Anthony, 2020).

Iniciamos a análise pela ferramenta *Word List*, a qual apontou, através da razão entre o número de *types* e de *tokens*, uma densidade lexical maior nas traduções (30% na primeira e 29% na segunda) em relação ao original (21%), corroborando a tendência de os textos escritos na língua-alvo serem mais longos do que os escritos na língua-fonte. Além disso, os dados encontrados evidenciaram o protagonismo da personagem principal da trama, ou seja, da princesa Ursula, tanto no original quanto nas duas traduções. No que se refere à fada Taboret, a mesma ferramenta demonstrou um protagonismo da personagem, porém inferior ao da personagem principal, consolidando-a como a segunda personagem feminina do conto. Finalmente, quanto às damas da corte, os três *corpora* analisados ressaltaram a pouca expressividade das personagens na história, confirmando sua posição de menor protagonismo em relação à fada e à princesa nos três textos.

Em seguida, demos continuidade à análise através da ferramenta *Clusters*, que nos possibilitou confirmar o protagonismo da princesa e da fada e a pouca expressividade das damas da corte na história. Junto aos termos “princesa/Ursula”,

aparecem majoritariamente adjetivos que a caracterizam ora como a princesa real, ora como a impostora, além de outros que indicam traços positivos e frágeis de sua personalidade. Encontramos, também, verbos que indicam seu protagonismo. Os três textos seguem, aproximadamente, o mesmo padrão, embora os adjetivos que refletem as características positivas da princesa estão mais evidentes no original, enquanto na primeira tradução, de Suzana Ventura, predominam os que as diferenciam entre “a verdadeira” e “a falsa” e, na segunda tradução, de Déa Araujo e de Tatiana Mageste, estão mais presentes os adjetivos que demonstram sua fragilidade. Quanto à fada, a ferramenta *Clusters* confirmou seu protagonismo através da ocorrência predominantemente de verbos junto aos termos que a referenciam, o que lhe atribuiu um papel de grande agentividade, tanto no original quanto nas traduções. Os poucos adjetivos e substantivos que acompanharam os termos “fada/Taboret”, tiveram a função de realçar seu papel protetor. Em relação às damas da corte, apesar de ocorrerem alguns verbos junto ao termo, a caracterização das personagens é mínima, enfatizando, nos três textos, a sua pouca expressividade no conto.

A última ferramenta utilizada, *Concordance*, foi a responsável por reiterar, de uma forma mais contextualizada, os dados encontrados através da ferramenta *Clusters*. Assim, o protagonismo da princesa e da fada são reafirmados, bem como o papel secundário e pouco expressivo das damas da corte. A caracterização de Ursula como frágil e a sua diferenciação entre a real e a impostora foram confirmadas pelas linhas de concordância, do mesmo modo que a grande agentividade de Taboret. O papel protetor da fada aparece, aqui, na segunda tradução. Em relação às damas da corte, ficou evidenciado, além da sua pouca expressividade, o descaso com que se referem à princesa.

Em relação à análise qualitativa, nos excertos apresentados na seção anterior, observamos que, das tendências propostas por Baker (1996), predominam a explicitação (9 casos) e a simplificação (7 casos). A normalização é menos evidente que as anteriores (3 casos) e o nivelamento, a menos representativa (1 caso).

Como a primeira tendência se sobrepõe numericamente às outras, argumentamos que esse fato pode ser determinante pela maior densidade lexical encontrada nas traduções em relação ao original, observado durante a análise quantitativa. Corroboramos, assim, a premissa de que textos da língua-alvo tendem a ser mais longos do que os da língua-fonte.

Os exemplos mais emblemáticos de simplificação encontram-se no segundo excerto do quadro de número 4, nos quais a tradutora Suzana Ventura, segundo nossa percepção, simplifica dois segmentos em nome dos ideais feministas defendidos por ela.

A normalização, tendência que apareceu, numericamente, abaixo das duas primeiras, foi presente na primeira tradução. Defendemos que Suzana Ventura é uma contadora de histórias e se atreve mais a elaborar uma tradução mais próxima ao seu público-alvo, ou seja leitores a partir dos 10 anos de idade. Por outro lado, Déa Araujo e Tatiana Mageste criaram um texto mais próximo ao texto original de Mary De Morgan, o que pode ser explicado pelo fato de sua tradução ser voltada para um público-alvo diferente, ou seja, a comunidade acadêmica.

O nivelamento foi representado por apenas um segmento nos quadros analisados. Justificamos o encontrado pelo fato de a primeira tradução ter sido mais livre e a segunda mais próxima ao texto original. Dessa forma, não houve muita oportunidade de as duas escolhas tradutórias se distanciarem do original em um mesmo segmento e, ao mesmo tempo, aproximarem-se de forma niveladora.

4.5 SÍNTESE DO CAPÍTULO

O terceiro capítulo tratou da metodologia quantitativo-qualitativa (Creswell, 2007) utilizada para a nossa coleta e análise de dados e apresentou os resultados obtidos. As análises quantitativas e qualitativas foram realizadas como foi proposto e o resultado foi apresentado de forma clara e objetiva, sendo sintetizado na seção anterior.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta, neste trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Letras – Tradução: Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, foi avaliar duas traduções contemporâneas do conto de fadas *A Toy Princess*, de Mary De Morgan, autora inglesa do século XIX, oficialmente apagada da história literária por, alegadamente, não apresentar um trabalho de qualidade. Argumentamos ser esse apagamento proposital pelo fato de ela ser mulher e ter ideias feministas, portanto, à frente de seu tempo, reproduzidas em seus textos. As traduções analisadas são do ano de 2022 e foram aqui denominadas como primeira e segunda tradução. A primeira é de autoria da tradutora e professora Suzana Ventura e foi publicada, pela Editora Biruta, com o título *Úrsula*. A segunda tem como autoras as graduandas do curso supracitado Déa Araujo e Tatiana Mageste e foi intitulada *Uma princesa de brinquedo*.

Nosso intuito foi analisar o protagonismo das principais personagens femininas do conto; avaliar as escolhas tradutórias face à Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990], 2013), dos conceitos de feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e de pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017); e verificar as possíveis relações de reescritura, manipulação e patronagem (Lefevere, 1992) estabelecidas nas duas traduções. Para tal, procedemos a uma leitura comparativa dos três textos e realizamos uma análise quantitativa e outra qualitativa (Creswell, 2007). Para a análise quantitativa, aplicamos conceitos da Linguística de *Corpus* (Berber Sardinha, 2000; Tagnin 2002) através de três ferramentas advindas do Programa *AntConc* (Anthony, 2020): *Word List*, *Clusters* e *Concordance*. Para a análise qualitativa, selecionamos 14 excertos de cada obra, totalizando 42 no total, que foram analisados com base nas tendências tradutórias elencadas por Baker (1996): explicitação, simplificação, normalização e nivelamento. Para completar a análise, nos baseamos também na Teoria dos Polissistemas e nos conceitos de manipulação, reescritura e patronagem, de feminismo e de pós-verdade.

No primeiro capítulo, contextualizamos historicamente os contos de fadas desde sua forma tradicional até os contos que subvertem a temática habitual, denominados por nós “contos de fadas às avessas”, e nos aprofundamos nos seus conceitos e características. Apresentamos a autora Mary De Morgan e seu conto que deu origem a este trabalho, *A Toy Princess*, contextualizando-o na Inglaterra do século

XIX; introduzimos a tradutora Suzana Ventura, autora da primeira tradução e as graduandas Déa Araujo e Tatiana Mageste, responsáveis pela segunda tradução, e suas respectivas obras, *Úrsula* e *Uma princesa de brinquedo*.

No segundo capítulo, discutimos sobre a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, [1990], 2013) e sobre os conceitos de manipulação, reescrita e patronagem (Lefevere, 1992) e nos dedicamos a mais duas questões conceituais de extrema importância para a análise do original e das traduções: feminismo (Franchini, 2017; Garcia, 2011; Mittanck e Gevehr, 2021; Narvaz e Koller, 2006; Souza e Dias, 2013; Zirbel, 2021) e pós-verdade (Guerra e Barbosa, 2019; Medeiros, 2017). Apresentamos também os estudos relativos à Linguística de *Corpus* (Berber Sardinha, 2000; Tagnim, 2002), o Programa *AntConc* (Anthony, 2020) e as tendências tradutórias postuladas por Baker (1996).

No terceiro capítulo, retomamos os estudos e os conceitos discutidos no capítulo 2 e, à sua luz, realizamos as análises quantitativa e qualitativa. Na primeira análise, exploramos os *corpora* do original e das duas traduções através do programa *AntConc*, fazendo uso de suas ferramentas *Word List*, *Clusters* e *Concordance* para investigarmos a ordem de frequência dos termos mais comuns em cada texto, os termos adjacentes que mais aparecem junto aos termos pesquisados e o contexto de inserção desses termos, respectivamente. Buscamos pelos termos “*princess/Ursula*”, “*fairy/Taboret*” e “*ladies*” no original e “*princesa/Ursula*”, “*fada/Taboret*” e “*damas*” nas traduções.

A análise quantitativa nos mostrou que os textos da língua de chegada apresentaram-se mais extensos do que os da língua de partida. As duas traduções, seguindo o encontrado no original, evidenciaram o protagonismo da princesa, destacaram a fada como segunda personagem da história e as damas como personagens secundárias. A princesa é retratada de maneira positiva e frágil e é diferenciada quanto à sua condição como “*real*” ou “*impostora*”. A fada, por sua vez, teve sua atividade altamente agentiva destacada e seu papel protetor configurado. As damas da corte foram caracterizadas de forma sumária e o descaso que dispensam à princesa foi evidenciado.

Após analisados os dados da análise quantitativa, passamos à segunda parte de nossa metodologia, ou seja, a análise qualitativa. Foi possível constatar que as tendências tradutórias propostas por Baker mais proeminentes, nos excertos analisados, foram a explicitação e a simplificação, as quais aparecem nas duas

traduções. A normalização foi menos encontrada que as duas primeiras tendências, ocorrendo mais na tradução de Ventura. O nivelamento manifestou-se de forma bem reduzida.

Concluimos que, em sua obra, Ventura se deu mais liberdade de escrita do que Araujo e Mageste. Por ser uma contadora de histórias, afastou-se um pouco de uma tradução mais literal, permitindo-se uma liberdade tradutória mais ampla. Por outro lado, as graduandas trabalharam o texto original de uma forma mais literal, procurando reproduzir o estilo da autora Mary De Morgan de modo a fazer seu trabalho chegar, até nós, da maneira próxima a como foi concebido no século XIX. Entendemos que essas diferenças pontuadas têm no conceito patronagem uma explicação importante. A responsável pela primeira tradução, a princípio, pretendia que sua obra fosse dirigida a um público-alvo adulto interessado em contos de fadas, mas, como a tradução seria publicada por uma editora voltada para um público infantil e juvenil, o texto teve que ser construído para que se adequasse aos leitores a partir dos 10 anos de idade. Já as autoras da segunda tradução, por estarem submetendo seu texto a uma avaliação de curso, tiveram como público-alvo a comunidade acadêmica. Ambas se guiaram, portanto, primeiramente, por um controle extrínseco ao sistema literário. Inferimos também, que, possivelmente, por ser defensora do feminismo, Suzana Ventura alterou partes da trama em prol da negação de atitudes consideradas, por ela, patriarcais presentes na obra original. A dedicação de Ursula aos serviços domésticos, dos quais a família não poderia prescindir, foi desconsiderada, e o seu envolvimento amoroso com o irmão de criação Oliver, apagado. No final do conto, não mencionou o casamento da princesa com esse irmão, modificando substancialmente o fim da história. A tradutora, provavelmente, optou por não reforçar os costumes considerados, por ela, antifeministas e que ainda ocorrem nos tempos atuais. Por outro lado, Déa Araujo e Tatiana Mageste mantiveram todas as ações propostas pela autora do original, inclusive as partes modificadas por Ventura. Houve, nessas narrativas distintas, um controle intrínseco ao sistema literário.

No entanto, o conflito essencial da trama foi mantido por ambas as tradutoras. A troca da princesa verdadeira por uma de brinquedo e a preferência da família pela impostora apresenta aos leitores uma temática atual referente à substituição da realidade dos fatos pelo seu mascaramento ou mesmo falseamento. Em um mundo que vive a era da pós-verdade, na qual a verdade é preterida por uma realidade

paralela, a temática das princesas é pertinente e tem o poder de atrair os leitores do século XXI que se identificam com ela.

Através do nosso trabalho, percebemos que duas traduções contemporâneas de uma mesma obra podem ter características semelhantes por estarem inseridas no mesmo polissistema de chegada e, ao mesmo tempo, apresentarem características heterogêneas relacionadas à reescritura, à manipulação e à patronagem dentro desse sistema, confirmando nossas hipóteses.

Esperamos que, através do resgate da obra de uma autora tão talentosa, desconhecida do público-leitor, possam surgir oportunidades de descoberta de novos autores que se encontram no polo do apagamento, bem como de novas obras da própria autora investigada por nós. Pretendemos continuar a divulgar suas obras através de novas pesquisas, da publicação de *A princesa de brinquedo* e de novas traduções de contos de fadas de Mary De Morgan.

REFERÊNCIAS

- A TABA. Live “Sete contos que nunca me contaram”, de Suzana Ventura. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8-opPBrijpME&t=183s>. Acesso em: 9. ago. 2023.
- ANTHONY, L. AntConc (versão 3.5.9) [Software de computador] Tóquio. Japão: Universidade de Waseda. Disponível em: <https://www.laurenceanthony.net/software.html>. Acesso em 11 mai. 2023.
- AUBERT, F. H. Modalidades de Tradução: teoria e resultados. **Tradterm**, v. 5, n. 1, p.99-128/129, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.1998.49775>. Acesso em: 2 nov. 2024.
- BACHARELADO EM LETRAS: Tradução. Currículo até 2022. Disciplinas. Ementas. Juiz de Fora: UFJF, recurso online. Disponível em <https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/curriculo-atual/>. Acesso em: 8 ago. 2024.
- BAKER, M. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMERS, H. (ed.). **Terminology, LSP and Translation**. Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1996.
- BARBOSA, A. M. D. T. A literatura infantil e a construção da identidade feminina e masculina. **V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2009. Disponível em: <http://cult.ufba.br/enecult2009/19171.pdf>. Acesso em: 9 set. 2023.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos Técnicos da Tradução**: uma nova proposta. São Paulo: Pontes, 2004 [1990].
- BEBER SARDINHA, T. Linguística de Corpus: História e Problemática. **D.E.L.T.A.** São Paulo: PUC, v. 16, n. 2. p. 323-367. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/vGknQkZQGsgYbrQfKmtZY4s/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01/09/2023.
- BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BORGES, K. J. S.; CÁNOVAS, S. Y. M. L. O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra infantojuvenil de Marina Colasanti. São Paulo: **Fronteira Z: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária [S.I.]**, n. 17, p. 154 - 157, 2016. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/28872>. Acesso em: 7 ago. 2023.
- COSSON, R. Literatura infantil em uma sociedade pós-literária: a dupla morfologia de um sistema cultural em movimento. **Pro.posições**. Campinas: UNICAMP, v. 27, n. 2, p. 47-66. mai./ago. 2016. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8647205/14123>
Acesso em: 7 ago. 2023.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução Luciana de Oliveira Rocha. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DE MORGAN, M. **On a Pincushion and Other Fairy Tales: A Toy Princess**. 2ª ed. London: Seeley, Jackson and Halliday. 1877. Disponível em <https://ia600904.us.archive.org/5/items/onapincushionan00morggoog/onapincushionan00morggoog.pdf>. Acesso em: 19 set. 2023.

DE MORGAN, Mary. **A Toy Princess**. The Short Story Project. Disponível em: <https://shortstoryproject.com/writers/mary-de-morgan/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos Polissistemas. Tradução MAROZO, L; RIZZON, C; CUNHA, Y. **Revista Translatio**. Porto Alegre: UFRGS. v.1, n.5. 2013. Disponível em: [file:///C:/Users/deaar/Downloads/brunhara,+42899-171759-1-CE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/deaar/Downloads/brunhara,+42899-171759-1-CE%20(1).pdf). Acesso em: 25 jul. 2023.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. In: Venuti, L. (Org.) **The Translation Studies Reader**. London: Routledge. 2000. p. 192-197. Disponível em <https://classroom.google.com/c/MjA3OTA5NzAzMTgw/m/MjEyMTE1NzYyMjQz/details>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FALCONI, I. M.; FARAGO, A. C. Contos de Fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança. **Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade**, Bebedouro: 2015. Disponível em: <https://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/cadernodeeducacao/sumario/35/06042015200330.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2023.

FOWLER, J. The Golden Harp: Mary de Morgan's Centrality in Victorian Fairy-Tale Literature. **Children's Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, vol. 33, p. 224-236, 2005. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/183483/summary>. Acesso em: 17 jul. 2023.

FORSYTH, K. **Suffragette Mary de Morgan: England's First Feminist Fairy Tale Writer?**. 2018. Disponível em: <https://folklorethursday.com/folktales/mary-de-morgan-pre-raphaelite-suffragette-and-feminist-fairy-tale-writer/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo?. In: **QG Feminista**, 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>. Acesso em: 9 mar. 2024.

GARCIA, C. C. **Breve História do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GOMES, L. S.; SILVA, C. Y. G. da. Da fantasia à realidade: os contos de fadas no contexto escolar. **Psicologia da Educação**, São Paulo, n. 49, p. 99-115, out. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/psicoeduca/article/view/45693>.

Acesso em: 03 ago. 2023.

GUERRA A.; BARBOSA, C. Crítica e Pós Verdade. In: Guareschi, P. A; Amon, D.; Guerra. A. **Psicologia, Comunicação e Pós-verdade**. 3ª ed. (Org). Florianópolis: Abrapso editora, 2019, p. 107-157.

Disponível em: <https://pedrinhoguareschi.com.br/site/wp-content/uploads/2021/03/CT-P-MIOLO-PSICOLOGIA-COMUNICACAO-E-POS-VERDADE-2019.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2023.

IACONIS, H. Marina Colasanti não esgota o exercício de questionar a vida. **Revista IC**. fev. 2019. Disponível em:

itaucultural.org.br/secoes/entrevista/marina-colasanti-nao-esgota-o-exercicio-de-questionar-a-vida. Acesso em: 14 set. 2024.

LANÇAMENTO: A princesa de brinquedo, Mary de Morgan. 2024. **Mensagens do hiperespaço**. Disponível em:

<https://mensagensdohiperespaço.blogspot.com/2024/05/lancamento-princesa-de-brinquedo-mary.html>. Acesso em: 20 ago.2024.

LEFEVERE, A. Pre-writte. In: **Translation, Rewriting and the manipulation of literary fame**. Tradução: Juliana Soares Fagundes. London and New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. The system: patronage. In: **Translation, Rewriting and the manipulation of literary fame**. Tradução: Giovana Cordeiro Campos. London and New York: Routledge, 1992.

LONGHI, R. V. **O discurso feminista de Virginia Woolf na tradução de A Room of One's Own para o português brasileiro**. Monografia – Faculdade de Letras, UFJF, Juiz de Fora, 2018.

MALUF, C. **Informação sobre a obra Sete contos que nunca me contaram: contos de fadas pensados, ouvidos, escritos e recontados por mulheres**.

Destinatário: Déa Lucia Araujo de Castro. 2 jun. 2023. 1 mensagem eletrônica.

MEDEIROS, A. Os perigos da indiferença à verdade. **Uno**. n. 27, mar. 2017.

Disponível em: <https://www.revista-uno.com/numero-27/os-perigos-da-indiferenca-verdade/>. Acesso em: 6 nov. 2023.

MITTANCK, V. A.; GEVEHR, D. L. Movimentos feministas e a historicidade da mulher: sua busca por visibilidade e direitos. In: GEVEHR, D. L. **Memória, identidade e patrimônio cultural: uma contribuição dos estudos regionais**. Cap. 4, p. 61-84. 2021.

Disponível em <https://www.editoracientifica.com.br/articles/code/201102342>. Acesso em: 6 nov. 2023.

NARVAZ, M. G.; KOLLER, S. H. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em estudo**. v. 11, n. 3, dez. 2006. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pe/a/NGxfm9MK4wBdpJ7twQzvfYM/?lang=pt#>. Acesso em: 8 ago. 2023.

OXFORD Languages. Word of the Year 2016. Oxford University Press. Disponível em: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>. Acesso em: 14 set. 2024.

PEMBERTON, M. **Mary de Morgan** (1850-1907). England, De Morgan Collection. Disponível em: <https://www.demorgan.org.uk/mary-de-morgan-by-marilyn-pemberton/>. Acesso em: 7 ago. 2023.

PEMBERTON, M. **Mary de Morgan**: Subversion through Fairy Tales. English Historical Fiction Authors. Thursday, March 21, 2019. Disponível em <https://englishhistoryauthors.blogspot.com/2019/03/mary-de-morgan-subversion-through-fairy.html>. Acesso em: 6 ago. 2023.

RAPUCCI, C. A.; ROCHA, G. M. (2022) Entrevista com Suzana Ventura. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, n. 40, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/64008>. Acesso em 5 nov. 2023.

ROCHA, G. M. da; ZANOTO, S. A. Caldecott, Kipling, Rossetti: textos infantis vitorianos. **Revista de Letras**. Paraná, v.15, n.16, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2353>. Acesso em 24 jul. 2023.

ROCHA, M. C. B. **A importância dos contos de fada para a criança**. Monografia - Pedagogia. Faculdade de Educação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32284/1/Monografia%20de%20Gradua%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2023.

SANTOS, R. da S.; CID, A. M. E. F.; ROCHA, F. de L. “Sou princesa, sou real”: Os impactos da Disney na construção do sujeito. **RBSR Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 18, n. 54. p. 67-96, dez. 2019. Disponível http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RomarioArt_RBSEv18n54dez2019.pdf. Acesso em: 9 ago. 2023.

SHABATH, O. Feminism in Mary de Morgan’s “A Toy Princess”. **Essays, Human Content**, jul. 2022. Disponível em: <http://www.myoldnine.com/67/feminism-in-mary-de-morgans-a-toy-princess>. Acesso em 17 jul. 2023.

SOBRE AS EDITORAS. **Editora Biruta – Editora Gaivota**. Recurso online. Disponível em: <https://www.editorabiruta.com.br/pages/copia-de-sobre-nos>. Acesso em 9 ago. 2023.

SOUZA, D. P. de A.; DIAS, D. L. F. Quando a Mulher Começou a Falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 3. jan/jun. 2013. Disponível em: <https://www.generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-3/Artigos/Artigo7-Dignamara%20e%20Daise.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2023.

TAGNIN, S. E. O. **Os corpora**: instrumentos de auto-ajuda para o tradutor. USP. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5986/5690>. Acesso em: 2 set. 2023.

TONDATO, M. P.; VILAÇA, M. G. da C. Mudaram as princesas? Resignificações da identidade feminina nos SRSs. **Rumores**, n. 26, v. 13, jul./dez. 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/deaar/Downloads/160681-Texto%20do%20artigo-384254-1-10-20191212.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2023.

VENTURA, S. Associados. **AEILIJ – Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil**. Recuso online. Disponível em <https://aeilij.org.br/associados/info.php?c=1343>. Acesso em: 10 mai. 2023.

VENTURA, S. **Informações sobre a obra Úrsula**. Destinatário: Déa Lucia Araujo de Castro. 29 jun. 2023. 1 mensagem eletrônica.

VENTURA, S. Livros da Suzana Ventura. Blog. Disponível em: <http://susanaventura.blogspot.com/2023/06/premio-aeilij-melhor-livro-de.html> Acesso em: 10 mai. 2023. Acesso em: 11 mai. 2023.

VENTURA, S. **Sete contos que nunca me contaram: contos de fadas pensados, ouvidos, escritos e recontados por mulheres**. Editora Biruta. São Paulo. 2022.

WAGNER, S. L. **Sowing Seeds of Subversion: Nineteenth-Century British Women Writers' Subversive Use of Fairy Tales and Folklore**. Detroit: Wayne State University 2015. Disponível em: https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2171&context=oa_dissertations. Acesso em: 4 ago. 2023.

ZIRBEL, I. Ondas do Feminismo. **Enciclopédia Mulheres na Filosofia**. 17 mar. 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/2021/03/17/ondas-do-feminismo/>. Acesso em: 18 ago. 2023.