

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ÁUREO LUSTOSA GUÉRIOS NETO

A POÉTICA DE DR. SEUSS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A  
TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL

CURITIBA  
2009

ÁUREO LUSTOSA GUÉRIOS NETO

A POÉTICA DE DR. SEUSS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A  
TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTIL

Monografia apresentada à disciplina de Orientação Monográfica II do Curso de Letras Português-Italiano da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras com ênfase em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

CURITIBA  
2009

*Com amor aos meus pais e avós:  
Áureo e Zuleika, Arlindo e Isolde.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço de saída a todos os professores e amigos que foram responsáveis, direta ou indiretamente, por minha formação acadêmica e humana. Não são poucas as pessoas a quem eu gostaria de agradecer, pelos mais variados motivos, mas optei aqui pela concisão. Decidi então citar nominalmente apenas aqueles que participaram ativamente na produção desta monografia, o que não significa, no entanto, que tantos outros não merecessem estar aqui.

Sendo assim, agradeço àqueles que gentilmente se envolveram na concepção, maturação e produção deste trabalho:

À professora Denise Weishof, pela gentileza. Ela não apenas me forneceu todas as traduções hebraicas de Seuss que chegaram ao seu alcance, como também me ajudou, fora do seu expediente, a importar livros de Israel e a compreender completamente os textos.

À Luana, que revisou quase todos os textos que produzi para a universidade, que sugeriu algumas mudanças interessantes nesse texto e que tem escutado minhas elucubrações obsessivas sobre Schopenhauer, Joyce e, mais recentemente, Seuss.

À Sandra e ao Caetano, por terem acreditado em mim e por terem desempenhado um papel fundamental em minha formação pessoal e acadêmica, tanto dentro quanto fora de sala. Ao Caetano agradeço pela transmissão do vírus Joyce, pela orientação do presente trabalho e por ter me recomendado a leitura de Carroll e Seuss. À Sandra, pela enorme simpatia, por ter me recebido em sua casa mais de uma vez e pelas frutíferas leituras de Eliot, Baudelaire e cia.

Ao Maurício, por sua dedicação louvável aos estudos da tradução e por tantas vezes ter sido um excelente professor-arguidor-provocador.

Ao professor Luís Bueno, por ter aceitado avaliar este trabalho.

À professora Silvia Pozzati, por sua simpatia e dedicação extrema, que serviram como um grande estímulo aos meus estudos de italianística. Estou plenamente convencido de que, não fosse sua participação, estudar na Itália seria ainda um sonho. Espero estar à altura de toda a confiança que ela depositou em mim.

Agradeço em especial ao professor Chico, cujo sobrenome ignoro, e de quem infelizmente após os anos de ensino médio nunca mais tive notícia. Sou-lhe

imensamente grato por ter me infundido o amor eufórico pela Literatura e, com isso, ter me dado um objetivo de vida. Essa monografia, de certa forma, também é dedicada a ele.

Mas acima de tudo, gostaria de agradecer à minha família: meus pais, Áureo e Zuleika, meus avós, Arlindo e Isolde, e meu irmão, Gustavo. Sem eles, nada disso teria sentido.

“E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?”

José Saramago, em *A maior flor do mundo*

“Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso.”

Bernardo Soares, em *Livro do Desassossego*

## **RESUMO**

A presente monografia procura levantar algumas questões específicas sobre a tradução de literatura infantil. É considerada relevante para o trabalho unicamente a tradução de literatura infantil de natureza poética e a produção de um único autor é focalizada, Theodor Seuss Geisel, mais conhecido por seu pseudônimo: Dr. Seuss. O eixo central de toda a reflexão será o livro *Green Eggs and Ham*, de 1960, mas também serão analisadas outras obras.

Palavras-chave: Tradução. Literatura Infantil. Green Eggs and Ham.

## **RIASSUNTO**

Questo lavoro ha lo scopo di ragionare su alcune questioni specifiche riguardanti la traduzione di testi di letteratura per ragazzi. Solo la forma poetica sarà considerata rilevante e si analizzerà l'opera di un solo autore, Theodor Seuss Geisel, più conosciuto per il suo pseudonimo: Dr. Seuss. Il centro di tutta la riflessione sarà il libro *Green Eggs and Ham*, pubblicato nel 1960, ma saranno analizzati anche altri libri/testi.

Parole chiave: Traduzione. Letteratura per ragazzi. Green Eggs and Ham.

## **ABSTRACT**

This monograph proposes some specific questions about the translation of children's literature. Only children's literature in its poetic form is considered relevant to this research and only one author is approached, Theodor Seuss Geisel, better known by his pen name: Dr. Seuss. The core of this research is the book *Green Eggs and Ham*, published in 1960, but other books will be analyzed as well.

Keywords: Translation. Children's Literature. Green Eggs and Ham.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I: DR. SEUSS: PANORAMA DA OBRA</b> .....	13
I. Engatinhando entre a prosa e a poesia.....	14
II. Aplicando, recriando e expandindo modelos.....	23
III. Revolucionando: a criação dos selos .....	32
IV. Classic Seuss .....	40
<b>CAPÍTULO II: GREEN EGGS AND HAM</b> .....	67
I. Green Eggs and Ham: especificidades .....	68
II. Traduzindo Green Eggs and Ham.....	81
III. Características estilísticas da obra de Seuss .....	104
IV. Laranjeiras e sua Girafa.....	118
V. E se Seuss fosse o autor do poema da girafa?... ..	121
VI. Conclusão.....	131
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	133

## INTRODUÇÃO

O germe para esse trabalho surgiu no segundo ano de graduação quando descobri *Songs of Innocence and Experience* de Blake, pequeno conjunto de poemas que me causou enorme impressão. Não surpreende, portanto, que eu tenha escolhido como tema para o trabalho final da disciplina de Crítica e Prática III a tradução de um dos poemas do livro. O trabalho final dessa disciplina, ofertada pelo prof. Caetano no primeiro semestre de 2008, deveria ser elaborado de forma tal que servisse como uma primeira reflexão sobre um possível tema para a monografia. No trabalho, enfatizei alguns aspectos da poesia de Blake que estariam relacionados à literatura infantil e a discussão final acabou sendo focada nessa direção. O prof. Caetano comentou, então, alguns trabalhos de autores de textos infantis, citando entre eles *The Hunting of the Snark*, de Carroll, e *Green Eggs and Ham*, de Seuss.

No semestre seguinte, já sob a orientação do prof. Caetano, dei início às leituras que resultariam no presente trabalho. Inicialmente o tema da monografia seria Lewis Carroll e, por isso, grande parte do meu percurso na disciplina de Orientação Monográfica I foi ocupado pela leitura atenta dos textos de Carroll em prosa (*Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*) e em versos (*Phantasmagoria*, *Jabberwocky* e *The Hunting of the Snark*). Porém, foi apenas nas últimas semanas do semestre, após a leitura de *Horton Hears a Who!*, *The Sneetches* e *Green Eggs and Ham*, que finalmente decidi deslocar o tema da monografia de Carroll para Seuss.

Minha principal dificuldade passou a ser, então, a escassez bibliográfica. Em inglês a bibliografia disponível é limitada, enquanto que em português ela inexistente de todo. Além disso, a maioria dos livros em inglês que abordam Seuss são biografias (*Dr. Seuss & Mr. Geisel: a biography* de J. e N. Morgan; *Oh, the places he went: a story about Dr. Seuss* de M. N. Weidt; *The Seuss, the Whole Seuss and Nothing But the Seuss: A Visual Biography of Theodor Seuss Geisel* de Charles D. Cohen) ou então trabalham exclusivamente com sua produção gráfica (*Dr. Seuss Goes to War: The World War II Editorial Cartoons of Theodor Seuss Geisel* de Richard H. Minear; *Theodor Seuss Geisel: The Early Works* e *The Secret Art of Dr. Seuss*, livros publicados pelo próprio Seuss e que contém pinturas a óleo, charges, cartoons etc.).

Até onde pude averiguar, há em inglês apenas dois livros que abordam a obra do autor: *Dr. Seuss: American Icon* de Philip Nel, que aparentemente se divide entre a biografia e a análise da obra, e *Of Sneetches and Whos and the Good Dr. Seuss: Essays on the Writings and Life of Theodor Geisel* de Thomas Fensch, uma coletânea de ensaios que parece enfatizar majoritariamente a obra de Seuss. Ambos os livros teriam sido de grande utilidade, mas os preços proibitivos de compra e frete me desestimularam a adquiri-los.

Como nenhuma das obras de Seuss ou sobre Seuss se encontra em bibliotecas, fui obrigado a adquirir todos os livros de que precisava. Comprei, então, uma biografia, cinco traduções e outras treze obras de Dr. Seuss. Nenhum desses livros pôde ser encontrado no Brasil, de forma que os livros vieram dos Estados Unidos, Bélgica, Itália e Israel, o que gerou custos adicionais.

Além das dificuldades de acesso às obras de Seuss, também tive dificuldade em levantar bibliografia, em português, seja sobre literatura infantil, seja sobre tradução de literatura infantil. A pesquisa nacional sobre literatura infantil se revelou escassa, de difícil acesso e muitas vezes, infelizmente, de qualidade duvidosa. A grande maioria dos trabalhos de “literatura” infantil no âmbito nacional está embebida de didatização: tópicos como psicologia infantil, sociologia da educação, ensino de língua materna etc., são mais frequentes do que reflexões literárias propriamente ditas. De modo geral, as obras sobre literatura infantil com que tive contato dirigiam-se a pedagogos e não a estudantes de literatura.

Cerca de vinte dias antes da entrega dessa monografia, encontrei três textos on-line que teriam sido de grande ajuda, mas que não puderam ser devidamente assimilados. Dois deles abordam literatura infantil: *Understanding Children's Literature* e *Encyclopedia of Children's Literature*. Ambos os textos são coletâneas de ensaios organizados por Peter Hunt, famoso teórico desse campo de estudos. O terceiro, *Translating for Children* de Riita Oittinen, por outro lado, aborda especificamente o tema da tradução de literatura infantil e, embora não cite Seuss uma vez sequer, trabalha com autores próximos como Lewis Carroll e Maurice Sendak.

Assim, não pude amadurecer apropriadamente minhas reflexões no que concerne ao campo específico da literatura infantil e, de saída, peço desculpas ao leitor entendido do assunto pelas faltas e falhas teóricas que eventualmente eu possa cometer por ignorância.

Meu objetivo no presente trabalho é elaborar e refletir a propósito de algumas questões específicas de tradução de literatura infantil. Não tenho domínio pleno nem no campo dos estudos da tradução nem no campo dos estudos de literatura infantil, de modo que o texto que segue propõe algumas perguntas, mas não tem a pretensão de oferecer respostas definitivas.

Consideraremos aqui unicamente a tradução de literatura infantil de natureza poética e enfocaremos um único autor, Theodor Seuss Geisel, mais conhecido por seu pseudônimo: Dr. Seuss.

A reflexão sobre tradução será elaborada em torno de uma única obra do autor, *Green Eggs and Ham*, mas outras obras serão utilizadas, visando enriquecer a discussão.

O presente trabalho se divide em dois capítulos. No primeiro, apresento um panorama geral da obra de Seuss, já que a compreensão da obra como um todo me parece fundamental para a discussão dos problemas de tradução. Para elaborar essa parte do trabalho, foquei principalmente os livros produzidos com o selo *Classic Seuss*, embora livros do selo *Begginer Books* e *Bright and Early* também sejam abordados.<sup>1</sup> Além disso, descartei qualquer tipo de análise extra-literária, por considerá-las alheias aos meus objetivos, de forma que não discuto as adaptações cinematográficas das obras do autor, não apresento a repercussão crítica e social de alguns textos e não discorro em momento algum sobre a vida de Seuss *persona*.

Com esse primeiro capítulo, também procuro atingir dois objetivos secundários. O primeiro diz respeito à divulgação da obra de Seuss, autor que é muito pouco conhecido no Brasil. O segundo é o de facilitar o acesso de um leitor de primeira viagem aos textos do autor. Espero que alguém que decida estudar Seuss no futuro encontre em meu trabalho orientações básicas que sejam de alguma utilidade. Esses objetivos talvez tenham me desviado um pouco do foco principal e tenham acarretado um certo grau de redundância na análise, no esforço de ser abrangente. Para isso, conto apenas com a compreensão e a paciência do leitor.

No segundo capítulo da monografia, proponho uma análise de *Green Eggs and Ham* e discuto os problemas de tradução gerados nessa obra, em sentido estrito, e na obra de Seuss, em sentido lato. Nesse capítulo, também faço a análise de algumas traduções de *Green Eggs and Ham* (principalmente para o italiano, o

---

<sup>1</sup> A apresentação dos selos *Begginer Books*, *Classic Seuss* e *Bright and Early*, bem como a discussão sobre suas características específicas, é feita em detalhes no primeiro capítulo.

espanhol e o hebraico) para tentar averiguar como alguns problemas previstos teoricamente se resolveram na prática.

Os dois capítulos acabaram por tomar extensões muito maiores do que eu esperava. Peço desculpas ao leitor pela falta de concisão e espero sinceramente que ele encontre nas páginas que seguem reflexões e ideias suficientes para recompensar seu esforço.

# CAPÍTULO I

## Dr. Seuss: panorama da obra

*I belong to the demotic tradition; I believe literature belongs to all the people all the time, that it ought to be cheaply and easily available, that it ought to be fun to read as well as challenging, subversive, refreshing, comforting, and all the other qualities we claim for it. Finally, I hold that in literature we find the best expression of the human imagination, and the most useful means by which we come to grips with our ideas about ourselves and what we are.<sup>2</sup>*

A. Chambers

---

<sup>2</sup> “Eu pertenço à tradição demótica. Eu acredito que a literatura pertence a todas as pessoas todo o tempo, que deve ser encontrada facilmente, que deve custar pouco, que deve ser divertida de ler assim como desafiadora, subversiva, animadora, reconfortante e todas as outras qualidades que reivindicamos para ela. Por fim, eu sustenho que na literatura encontramos a melhor expressão da imaginação humana e os meios mais úteis pelos quais nós compreendemos nossas ideias acerca de nós mesmos e daquilo que somos.”

## I. Engatinhando entre a prosa e a poesia

Seuss começou sua carreira como autor de textos infantis em 1937<sup>3</sup>, quando publicou *And to think that I saw it on Mulberry Street*<sup>4</sup>. O livro narra uma pequena história em versos alexandrinos rimados e apresenta gravuras coloridas em verde, vermelho, amarelo e azul. Seuss também foi o ilustrador do livro, algo que se repete em quase todas as suas obras. Apenas três dos quase cinquenta livros publicados em vida sob o pseudônimo de Dr. Seuss não foram ilustrados pelo autor. Na verdade, a produção do texto e das gravuras é quase indissociável nos trabalhos de Seuss. As gravuras se apoiam no texto e vice-versa de tal modo que, em alguns de seus livros, se subtraímos as gravuras, o texto se torna obscuro e de compreensão difícil.

*And to think that I saw it on Mulberry Street* teria sido rejeitado por pouco mais de vinte editores até ser finalmente publicado pela Vanguard Press, casa de editoração que poucos anos depois seria vendida para a Random House<sup>5</sup>. Os editores se recusaram a publicar o livro por razões simples: *And to think that I saw it on Mulberry Street* não respeitava as convenções de época que ditavam como deveria ser uma história para crianças e, conseqüentemente, as vendas seriam muito baixas.

A narrativa acompanha Marco, um menino que volta a pé da escola para casa. Ele se diverte alterando em sua imaginação a realidade que o cerca e pretende criar uma bela história para contar a seu pai. Assim, uma pequena carroça puxada por um pangaré se transforma em uma biga tracionada por uma zebra, para logo em seguida se tornar um trenó puxado por um elefante. As transformações continuam e no momento em que Marco chega em casa sua história já conta com girafas, uma banda de metais, um mágico, um homem com uma barba quilométrica, um chinês comendo com pauzinhos, um avião fazendo acrobacias, um fazendeiro sendo puxado em um trailer etc. A história se fecha no momento em que o pai de Marco lhe pergunta se ele viu algo de interessante no caminho e recebe um não como resposta.

---

<sup>3</sup> Os anos de publicação são citados de acordo com a lista encontrada em *Your Favorite Seuss*, uma coletânea de treze obras de Seuss em um único volume publicado pela Random House, editora que publicou todos os livros do autor.

<sup>4</sup> Sempre faremos as citações às obras de Seuss segundo o ano de publicação original.

<sup>5</sup> Silvey, não paginado.

Seuss parece ter trabalhado contra a corrente nessa narrativa, já que a literatura infantil era considerada uma ferramenta disciplinatória que deveria deixar claro que as crianças obedientes eram premiadas, enquanto as desobedientes eram castigadas. Além disso, esperava-se que as crianças encontrassem nas narrativas exemplos de boas maneiras e regras de convivência.<sup>6</sup> Nada disso está presente em *And to think that I saw it on Mulberry Street*, muito pelo contrário, essa é uma história que fala sobre inventar histórias.<sup>7</sup>

O livro seguinte foi *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*, de 1938. Ao contrário de *And to think that I saw it on Mulberry Street*, esse é um livro em prosa. A história é uma pequena fábula: Bartholomew Cubbins retira seu chapéu em reverência quando vê o cortejo do rei, mas percebe que toda vez que o retira um novo aparece em seu lugar. Ele é, então, aprisionado por sua falta de respeito com o rei e é condenado à morte. O problema finalmente se resolve quando Bartholomew, em um gesto desesperado, arranca de sua cabeça um chapéu atrás do outro até que um deles acaba agradando o rei, que o perdoad e o toma sob sua proteção. As gravuras nesse livro são em preto-e-branco, feitas a carvão, e apenas os chapéus de Bartholomew são coloridos em vermelho.

O terceiro livro de Seuss, *The King's Stilts* (1939), se parece muito com *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*. Essa narrativa é uma fábula em prosa em que acompanhamos o rei Birtram of Binn em seus afazeres. Seu reino se situa abaixo do nível do mar, protegido por uma barreira de árvores-diques que crescem muito próximas umas das outras, e é constantemente ameaçado pela voracidade dos Nizzards, pássaros que se alimentam das raízes dessas árvores. O rei zela diariamente pela segurança das árvores e em seus momentos de ócio passeia com suas pernas-de-pau vermelhas. Porém, quando as pernas-de-pau são roubadas o rei pára de cumprir com suas obrigações e o reino se aproxima da destruição, que é

---

<sup>6</sup> Esse é o caso de *Der Struwwelpeter*, obra clássica da literatura infantil alemã. O livro é muitíssimo moralista: todos os poemas revelam objetivos didascálicos. O poema que dá título ao livro, por exemplo, tem o objetivo de conscientizar as crianças sobre a importância de cortar as unhas e pentear os cabelos. A tradução dessa obra para o inglês foi feita por Mark Twain.

<sup>7</sup> Escapa de nosso escopo a discussão que passa pela necessidade ou não da pedagogia e do moralismo na literatura infantil. No entanto cito dois textos que embasam esse parágrafo: (i) "Tradicionalmente, a literatura infantil apresentou, por determinação pedagógica, um discurso monológico que, pelo caráter persuasivo, não abria brechas para interrogações, para o choque de verdades, para o desafio da diversidade, tudo se homogeneizando numa só voz, no caso, a do narrador." Caldemartori, p.24. (ii) "Many specialists in children's literature claim that children's books should not be manipulative in the pedagogic sense. So does Lennart Hellsing, who, in defining children's literature, excludes school, stressing that all pedagogic art is poor, but all good art is intrinsically pedagogic." Oittinen, p.65.

evitada no último momento quando um menino encontra os objetos tão queridos ao monarca. As gravuras são muito similares às de *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*: preto-e-branco com detalhes em vermelho, com o diferencial de que aqui se alternam vermelho claro e escuro, enquanto que no livro anterior há apenas uma tonalidade de vermelho.

Ainda em 1939, Seuss publica *The Seven Lady Godivas*, livro que ocupa um posto particular na obra seussiana porque foi a primeira tentativa do autor de escrever para um público adulto. Isso não o impediu, no entanto, de ilustrar o livro seguindo o mesmo padrão das obras anteriores: gravuras majoritariamente em preto-e-branco coloridas com vários tons de vermelho. A narrativa também é em prosa e conta a história de sete irmãs que, após a morte do pai, causada por uma queda de cavalo, juram nunca se casar e se dispersam nuas por seu reino avisando os camponeses sobre os perigos que oferecem os cavalos. As irmãs também se atiram em uma busca pela “verdade sobre os cavalos”, uma busca que resulta em sete ditados conhecidos que envolvem esses animais.

O quinto livro, *Horton hatches the egg*, veio à luz em 1940 e marca o nascimento de Horton, um dos maiores protagonistas da obra de Seuss. A história, em versos alexandrinos rimados, é a seguinte: Maysie, um pássaro preguiçoso, quer sair de férias e pede para Horton, o elefante, que choque seu ovo enquanto ela estiver fora. O elefante a princípio considera a ideia ridícula, mas acaba aceitando e dá sua palavra de que chocará o ovo até o retorno de Maysie. O pássaro, porém, não tem intenções de voltar e Horton choca o ovo por todo o inverno, sob o escárnio dos outros animais, e repete para si que empenhou sua palavra e, portanto, não pode quebrá-la. Ele acaba sendo capturado por três caçadores que, maravilhados em ver um elefante chocando, o vendem para um circo. Então, Horton e seu ovo saem em turnê e, por coincidência, encontram Maysie no momento exato em que o ovo começa a se quebrar. Maysie exige seu ovo de volta e acusa Horton de tê-lo roubado. Horton, triste e abatido após cinquenta e uma semanas chocando, entrega-lhe o ovo. Mas, para surpresa de todos, o nascituro se revela um pequeno elefante-pássaro que reconhece Horton como seu pai. Por fim, os donos do circo decidem premiar Horton por sua lealdade e devolvem pai e filho ao seu habitat original, onde eles voltam a viver felizes.

*Horton hatches the egg* é um ponto de virada na obra de Seuss. É o momento em que ele deixa de lado, quase que definitivamente, a prosa em favor do verso.

Todos os seus próximos livros, com uma única exceção, serão em versos. Esse é também o momento em que Seuss abandona o versejar vacilante de *And to think that I saw it on Mulberry Street* e modela o metro que adotará em grande parte de suas obras. Esse metro preferencial é constituído por quatro pés trissilábicos que variam entre anfibracos (˘ ˘ ˘) e anapestos (˘ ˘ ˘), e totalizam doze sílabas com quatro tônicas e que empregam rimas emparelhadas (aabb). Por exemplo:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
And /he /sat /all /that /day /and /he /kept /the /egg /warm...

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
And /he /sat /all /that /night /through /a /te /rri /ble /storm”.

Ou

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
It /poured /and /it /light /ninged! /It /thun /dered! /It /rum /bled!

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
“This /is /n’t /much /fun,” /the /poor /e /le /phant /grum /bled.<sup>8</sup>

Outros dos recursos literários recorrentes em suas obras surgem aqui: o gosto pelas rimas internas, o uso do refrão, as repetições e as construções paralelísticas.<sup>9</sup>

Foi também em *Horton hatches the egg* que Seuss desenvolveu umas das marcas mais características de suas ilustrações: a coloração em apenas duas cores sem variações de claro/escuro que se alternam com traços em preto-e-branco. As duas cores escolhidas mudam de livro para livro. Neste caso, são verde e vermelho. Esse tipo de coloração será predominante até *Yertle the Turtle*, de 1958, mas a partir daí Seuss mudará drasticamente a coloração de suas gravuras, expandindo os limites de sua paleta.

*Horton hatches the egg* também é o primeiro livro de Seuss que apresenta uma moral clara e expressa textualmente, baseada na lógica da ‘boa ação x má ação’ que implica a lógica da ‘recompensa x punição’. Nesse livro, Horton foi fiel à palavra dada e, como recompensa por sua lealdade, conquista não apenas sua liberdade como o direito de manter seu filho consigo; Maysie, por outro lado, se comportou de modo caviloso e esquivo e, por isso, foi privada de seu ovo. Outros livros do autor

<sup>8</sup> Todas as traduções que forem feitas, salvo quando especificado, serão de minha autoria. As citações do inglês, no entanto, quando não estiverem desempenhando um papel fundamental na argumentação, não serão traduzidas, uma vez que esse é o *koiné* acadêmico. Porém, quando fizer uso de outras línguas apresentarei o trecho original no texto acompanhado de minha tradução em nota de rodapé.

<sup>9</sup> Todos esses recursos, bem como os problemas de tradução que eles geram, serão analisados detidamente no segundo capítulo.

seguem o mesmo padrão, mantendo inclusive o refrão que sumariza a moral da história. Nesse caso, o imperativo categórico que Horton repete continuamente para si é: “I meant what I said and I said what I meant... / An elephant’s faithful one hundred per cent!”.

Depois de *Horton hatches the egg*, Seuss diminuiu consideravelmente seu ritmo de trabalho. Ele vinha publicando aproximadamente um livro a cada dez meses desde 1937. O livro seguinte, *McElligot’s Pool*, porém, veio à luz somente em 1947, sete anos depois da publicação de *Horton hatches the egg*. O enredo de *McElligot’s Pool* é bastante similar ao de *And to think that I saw it on Mulberry Street*. Um menino chamado Marco (como aquele de Mulberry Street) é ridicularizado por um fazendeiro porque resolveu pescar em um pequeno açude em que as pessoas da região jogam sucata. Segundo o fazendeiro, Marco jamais pegará um peixe naquele lugar, pois não há nenhum para ser pego. Marco, no entanto, responde que talvez haja uma conexão subterrânea do açude com o mar e que, portanto, ele poderá pescar uma variedade imensa de peixes grandes e pequenos, de todas as cores e tamanhos, incluindo peixes esquimó, peixes-vaca e peixes-de-barriga-quadriculada. A história se fecha no momento em que o menino conclui seu discurso e podemos conferir na última gravura a expressão de perplexidade do fazendeiro.

Em Seuss, mostrar personagens perplexos com a inventividade de seu interlocutor é uma maneira recorrente de concluir uma história e de enfatizar a profundidade da imaginação das crianças. Reencontraremos a mesma expressão abobalhada do fazendeiro nas últimas páginas de *If I ran the circus* e *Scrambled Eggs Super!*.

*McElligot’s Pool* segue a mesma lógica de *And to think that I saw it on Mulberry Street*, louvando a imaginação através de um protagonista que, grosso modo, pode ser identificado como o mesmo personagem. O nome e a imaginação aguçada, pelo menos, são os mesmos.

As gravuras desse livro são bastante peculiares, pois Seuss deixa de lado o traçado preto-e-branco de nanquim ou carvão para trabalhar com aquarela. Assim, a dinâmica de preto-e-branco mais uma ou duas cores não se aplica aqui. *McElligot’s Pool* é o livro mais colorido de todos os que vimos até o momento, ainda que proponha uma alternância entre imagens completamente coloridas e imagens que também foram feitas com aquarela, mas que foram impressas em preto-e-branco. O

resultado final é muito interessante, ainda que o texto em si não esteja entre os melhores que Seuss foi capaz de criar.

Retomando seu ritmo de trabalho Seuss publica no ano seguinte, 1948, *Thidwick, the big-hearted moose*. Thidwick é um generoso alce que vive com sua manada e se alimenta do musgo-de-alce que se encontra em torno do Lago Winnabango. Certo dia, um inseto diz a Thidwick que está indo para o outro lado do Lago e pergunta, considerando que o alce também caminhava naquela direção, se ele poderia lhe dar uma carona. Thidwick responde afirmativamente e segue seu caminho com o inseto repousando calmamente em um de seus chifres. Mais à frente, uma aranha, incentivada pelo inseto, resolve aproveitar a carona também. O terceiro caroneiro é um pássaro que constrói seu ninho ali mesmo nos chifres, utilizando alguns pêlos arrancados da nuca do alce. Os animais, pouco a pouco, se tornam um verdadeiro peso para Thidwick, mas ele, por ser um bom anfitrião, não reclama e não os manda embora. Ele justifica sua atitude com seu emblema: “For a host, above all, must be nice to his guests”. Os outros alces ficam escandalizados com a situação e exigem que Thidwick se livre daquelas pestes, e, como ele se recusa a mandá-los embora, é excluído de sua manada. A situação se torna intolerável quando, sobrecarregado com o peso de pássaros, esquilos, insetos, um urso, uma raposa, uma tartaruga, um rato e uma colmeia de abelhas, Thidwick é encurralado por caçadores. Nesse momento, ele se lembra que aquele é o dia em que, todos os anos, seus chifres caem para que nasçam novamente. Assim, Thidwick consegue escapar, mas não seus parasitas. A última gravura do livro nos mostra todos os animais empalhados como troféus de caça.

Pode-se dizer que, da mesma forma que *McElligot's Pool* repete o padrão de *And to think that I saw it on Mulberry Street*, *Thidwick, the big-hearted moose* repete o padrão de *Horton hatches the egg*. Em *Thidwick*, Seuss emprega o mesmo esquema métrico e rímico dos dois livros que o precederam e mesmo as gravuras seguem o mesmo padrão desenvolvido em *Horton hatches the egg*: preto-e-branco colorido com apenas duas cores, azul-esverdeado e laranja. O interessante é que em *Thidwick* o autor optou por colorir as imagens com giz de cera, dando uma cara nova para todo o processo.

A ideia básica que compõe o enredo das duas narrativas também é praticamente a mesma. Em ambos os textos, o protagonista é um animal bondoso, mas ingênuo, que é facilmente enganado por outros animais. Tanto Horton como

Thidwick repetem para si seus lemas que os ajudam a suportar suas tarefas e, para ambos, os problemas só se resolvem quando um elemento externo, os caçadores, os obriga a agir. Contudo, há uma diferença crucial entre os dois textos. Enquanto que em *Horton hatches the egg* é a lealdade do elefante que é recompensada, em *Thidwick, the big-hearted moose* é a má-fé dos animais-parasitas que é punida. Como resultado, a moral final apresentada em *Horton* me parece mais óbvia do que aquela que é apresentada em *Thidwick*. No primeiro livro, as crianças deveriam se espelhar no protagonista e, como ele, cumprir com a palavra dada, enquanto que, no segundo, as crianças deveriam apreender o péssimo destino que sofreram os animais-parasitas para que não ajam como eles.

*Bartholomew and the Oobleck* foi publicado logo após *Thidwick*, no ano seguinte, em 1949. Esse é o último dos livros em prosa. Dos quase cinquenta livros assinados por Dr. Seuss, apenas quatro são em prosa: *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*, *The King's Stilts*, *The Seven Lady Godivas* e *Bartholomew and the Oobleck*.

No entanto, nos dois livros protagonizados por Bartholomew, há pequenos trechos poéticos nos momentos em que os magos fazem suas magias. Eles falam, nas duas obras, em tetrâmetros trocaicos com rimas emparelhadas. A fala dos magos é particularmente divertida porque pouco ou nada do que eles dizem faz sentido, além de que o texto é enormemente floreado com rimas internas, aliterações, assonâncias e onomatopeias.

*Bartholomew and the Oobleck* é uma continuação de *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*, ou melhor, os mesmos personagens agem no mesmo espaço, mas a ação é completamente independente e não está ligada ao enredo do primeiro livro. Essa é a primeira vez que Seuss reutiliza um de seus protagonistas. Como afirmei anteriormente, os protagonistas de *And to think that I saw it on Mulberry street* e *McElligot's Pool* são ambos criativos e atendem pelo mesmo nome, Marco. No entanto, não podemos afirmar com certeza que sejam o mesmo personagem, principalmente porque as gravuras apresentam algumas diferenças. Reutilizar seus personagens será, a partir desse livro, algo recorrente em Seuss: Horton, os Whos, o Gato com o chapéu, são todos personagens que participam de mais de uma narrativa.

O enredo é bastante simples. Certo dia, o rei do reino de Didd, para quem trabalha Bartholomew, decide que quatro estações por ano não são o suficiente. Ele

espera que em seu reino um novo elemento climático se manifeste e ordena que seus magos cumpram com seus desejos. Eles decidem criar o *oobleck*, uma gosma verde pegajosa que começa a cair como neve sobre todo o reino de Didd. Imediatamente a nova substância se revela desastrosa para a segurança do reino e cabe a Bartholomew não só evitar que as pessoas se machuquem como também encontrar uma solução para o problema. Uma vez que os magos não estão em condições de desfazer a magia, Bartholomew convence o rei a se desculpar publicamente e, no momento em que ele o faz, todo o *oobleck* derrete, devolvendo a paz e tranquilidade ao reino.

As gravuras seguem a mesma lógica de *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*: desenhos em preto-e-branco feitos a carvão e com apenas o *oobleck* colorido em uma única tonalidade de verde.

Em 1950, Seuss publica mais um dos livros que representam um ponto de virada em sua obra. *If I ran the zoo* é o primeiro dos que chamarei aqui de “livros de catálogo”, pois nele praticamente não há história alguma, apenas a enumeração e descrição de animais fantásticos.

O livro se abre com Gerald McGrew que observa o guardador do zoológico. Embora considere o zoológico bem organizado, McGrew imagina as mudanças que faria caso fosse o responsável pelo lugar. Então ele se coloca no lugar do guardador e, bonachão e satisfeito, põe em prática suas ideias. A primeira coisa a ser feita é abrir todas as jaulas e permitir que os animais partam para, em seguida, começar as buscas pelos animais ímpares que serão vistos apenas no Zoológico McGrew. Muitas e muito variadas são as criaturas que o menino decide capturar para seu zoológico e nós o acompanhamos enquanto nomeia todo tipo de animal imaginário e, eventualmente, as ferramentas necessárias para capturá-los. É assim que passamos a conhecer animais como o Tizzle-Topped Tufted Mazurka, o Thing-a-ma-Bobsk, o Bippo-no-Bungus ou o Fizza-ma-Wizza-ma-Dill. Os maquinários construídos para capturá-los incluem, entre outros, uma Bad-Animal-Catching-Machine, um Cooker-mobile e um Skeegle-mobile. McGrew também nos presenteia com toda uma geografia fantástica: passamos a conhecer as Montanhas de Zomba-ma-Tant, o país distante de Motta-fa-Potta-fa-Pell, o Deserto de Zind, a Ilha Africana de Yerca, as Cavernas de Kartoon ou as Montanhas de Tobsk. Ao fim de sua exposição sobre quais serão os animais capturados e onde encontrá-los, Gerald McGrew volta a si e contempla novamente o guardador do zoológico em seu posto,

na mesmíssima posição em que estava quando a narrativa começou. O leitor percebe, então, que toda a ação descrita não foi mais do que alguns segundos do fluxo imaginativo do menino. Não é à toa que as gravuras que abrem e fecham o livro são idênticas.

Grande parte da produção seussiana dá continuidade ao modelo criado em *If I ran the zoo*: imaginar criaturas fantásticas e batizá-las com nomes estranhos. Nessa narrativa, por exemplo, o autor inventa e nomeia cerca de vinte e seis animais, três instrumentos para capturá-los e quinze lugares fantásticos. Essa invenção de criaturas é tão prolífica na obra do autor, que, segundo Anna Sarfatti, Seuss teria inventado no conjunto da obra nada menos que 430 criaturas.<sup>10</sup>

Vale notar que os animais do zoológico de McGrew parecem muito contentes de estar ali, enquanto os animais do zoológico real parecem entediados. O menino vai à caça e captura dos animais, mas todos eles vêm para o zoológico com a maior tranquilidade, não há o menor traço de agressividade na narrativa.

Em *If I ran the zoo*, Gerald McGrew viaja por terras distantes enfrentando vários perigos para capturar seus animais e quando retorna para casa, triunfante, é louvado por todos que têm a oportunidade de visitar seu zoológico. Nesse sentido McGrew é um menino-herói que vive diversas aventuras: ele é audaz, seguro de si, bem-sucedido. Esse elemento aventureiro é novo em Seuss. Em *McElligot's Pool* e *And to think that I saw it on Mulberry Street*, há o mesmo tipo de elogio à imaginação infantil, mas não há aventura propriamente dita, algo que, certamente, oferece um fator de identificação do público infantil com seu protagonista-herói.

Também nas gravuras o livro inova, mas dentro de um padrão. Como em *Horton hatches the egg*, Seuss trabalha com imagens em preto-e-branco, coloridas com duas cores, mas aqui há dois grupos de cores que se alternam: azul e vermelho intercalados com amarelo e vermelho. Do início ao fim, uma gravura colorida em azul e vermelho cede lugar a uma gravura em amarelo e vermelho, e vice-versa. O tracejado não é a carvão como nos dois *Bartholomews*, mas a nanquim.

Quanto ao metro e às rimas, *If I ran the zoo* emprega o tetrâmetro anapéstico com rimas emparelhadas, como em *Horton* ou em *Thidwick*. Mas, mais do que nos livros anteriores, Seuss se entrega a barroquismos: rimas internas, aliterações, assonâncias, nomes inventados, neologismos e outras brincadeiras linguísticas.

---

<sup>10</sup> Sarfatti, 2003b, p.4.

Vale ressaltar que a partir de agora quase todas as obras seguem o enredo-padrão de *Horton hatches the egg* ou o de *If I ran the zoo*. No primeiro caso, teremos uma pequena história protagonizada por animais que ao fim nos apresenta uma moral e nos ensina algo (*Horton Hears a Who!*; *How the Grinch stole Christmas!*; *The Cat in the Hat*; *Yertle the Turtle*; *The Sneetches*; *The Lorax*). No segundo, teremos protagonistas crianças que viajam por terras distantes para encontrar todo tipo de animais exóticos e, em geral, a narrativa se fechará quando descobriremos que tudo aquilo possivelmente é apenas imaginação infantil (*Scrambled Eggs Super!*; *On beyond Zebra!*; *If I ran the circus*; *Happy birthday to you!*; *Did I ever tell you how lucky you are?*). No segundo caso há ainda a possibilidade de que o livro se abra e se feche no mesmo ponto.

## II. Aplicando, recriando e expandindo modelos

Em 1953 Seuss publica *Scrambled Eggs Super!*, livro em que reutiliza pela primeira vez o modelo de catálogo de *If I ran the zoo*. Dessa vez nosso protagonista é Peter T. Hooper, um menino que conta para sua amiga, Liz, como ele, cansado dos ovos mexidos terem sempre o mesmo gosto, decide partir em uma jornada para capturar ovos exóticos para uma receita inédita que ele batiza como “*Scrambled eggs Super-dee-Dooper-dee-Booper Special de luxe à-la-Peter T. Hooper!*”. Peter conta sua viagem em detalhes, descreve todos os pássaros que encontrou, bem como seus ovos, e termina dizendo que foi bem sucedido em sua empreitada.

Novamente Seuss dá asas a sua enorme capacidade imaginativa. Nada menos que trinta e nove novos vocábulos aparecem na obra batizando animais (28), lugares (3), pessoas (3), plantas (2), máquinas (2) e, por fim, comida (1).

É nesse livro que Seuss começa a criar seu próprio imaginário. Nas obras do autor não figuram personagens do imaginário comum como Pinocchio, Chapeuzinho Vermelho ou Gato de Botas. Seuss cria seu próprio panorama de personagens que é esporadicamente reutilizado. Em *Scrambled Eggs Super!*, por exemplo, encontramos a Beezlenut Tree, que reaparecerá em *Horton Hears a Who!*. Em uma das primeiras gravuras do livro também vemos uma Tizzle-Topped Grouse dormindo, animal que ecoa a Tizzle-Topped Tufted Mazurka, de *If I ran the zoo*. Assim, além de reaproveitar eventualmente seus protagonistas (Horton,

Bartholomew, *The Cat in the Hat*), Seuss também reutiliza alguns dos elementos de sua fauna e flora típicas.

Não apenas o enredo de *Scrambled Eggs Super!* segue o modelo de *If I ran the zoo*: as gravuras também caminham na mesma direção. Seuss aplica exatamente a mesma fórmula: gravuras com traços finos a nanquim, coloridas alternadamente em azul e vermelho, e amarelo e vermelho, de forma que nunca teremos azul e amarelo numa mesma gravura. Vale ressaltar que essa é a primeira vez que o autor repete exatamente o mesmo procedimento do livro anterior. *Thidwick* repete o padrão de *Horton* (preto-e-branco colorido com duas cores), mas tanto as cores mudam (azul e laranja x verde e vermelho), quanto os instrumentos utilizados para colorir (giz de cera x canetinha). O mesmo se pode dizer dos dois *Bartholomews*: ambos são desenhados com carvão, o que resulta em traços grossos e gravuras majoritariamente em preto-e-branco, e são enfeitados com pequenos detalhes em uma única cor, vermelho no caso *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* e verde no caso de *Bartholomew and the Oobleck*.

A versificação é a mesma de tantos outros livros de Seuss: tetrâmetro anapéstico com rimas emparelhadas.

Em 1954, é publicado *Horton Hears a Who!* em que Horton, o elefante, retorna triunfalmente quatorze anos depois de sua criação. Dessa vez, Horton está se banhando no rio da floresta de Nool em plena primavera quando escuta um pequeno barulho. Horton olha em volta, mas não encontra ninguém, apenas um mínimo grão de poeira que passeia pelo ar. O elefante chega à conclusão de que algum tipo de criatura pequeníssima habita aquele grão e decide protegê-la, afinal, “*a person is a person, no matter how small*”. Então, ele delicadamente recolhe o grão em uma flor e o protege da água ou de colisões, sob o escárnio dos outros animais. Os Whos, os habitantes do grão de poeira, começam então a falar com Horton e lhe agradecem pela proteção. Nesse exato momento, no entanto, alguns macacos sequestram a flor de Horton e tentam se livrar dela. O elefante consegue a muito custo reencontrar o grão, para, logo em seguida, ser capturado pelos macacos. Liderados pelo canguru, os animais decidem queimar o grão de poeira em óleo fervente. Horton, em uma tentativa desesperada, pede aos Whos que façam o máximo de barulho que puderem, pois, se os animais ouvirem os pequenos habitantes do grão e se convencerem de que eles existem, certamente não o destruirão. E é apenas no último minuto que, quando o menor de todos os Whos, Jo-Jo, junta sua voz à dos

outros, seus gritos são ouvidos. Em seguida, os animais reconhecem seu erro e o canguru, que tanto fez para destruir o grão, decide que dali em diante ajudará Horton a proteger os Whos.

*Horton Hears a Who!* não apresenta uma mensagem tão óbvia quanto a de *Horton hatches the egg*: a vetorialidade narrativa que desdobra a boa ação cumprida em uma recompensa não está mais presente. Além de englobar um elemento filosófico ausente na narrativa de 1940, o enredo de *Horton Hears a Who!* propõe uma série complexa de problemas a serem resolvidos e de valores a serem julgados positiva ou negativamente. A divisão artificial entre personagens bons e maus é evidente e afirmada textualmente em *Horton hatches the egg* ou em *Thidwick, the big-hearted moose*, mas em *Horton Hears a Who!* ela parece não ter lugar. Toda a ação da narrativa é causada pela perseguição que o canguru lidera contra o elefante e que coloca o grão em constante perigo. No entanto, a perseguição acontece não porque o canguru é essencialmente maligno, mas porque ele considera Horton louco e, por extensão, uma ameaça social. A comunicação precária entre Horton e os outros animais acaba contribuindo para que surja o problema e, então, o elefante também detém sua parcela de culpa.

Todo o enredo é ainda enriquecido pelas reflexões humanitárias de Horton. Ele considera os Whos, ainda que microscópicos, seres iguais a si próprio e que, portanto, gozam do mesmo direito à vida. Isso é evidente em versos como “I’ll just have to save him, because after all / a person is a person, no matter how small!” ou “Please don’t harm all my little folks, who / Have as much right to live as us bigger folks do!”. O elefante também considera sua responsabilidade proteger o grão de poeira, pelo único motivo de que ele tem os meios para fazê-lo e que, portanto, caso não o fizesse, também seria responsável por um possível destino funesto dos Whos. Horton declara isso textualmente em: “I can’t let my very small persons get drowned! / I’ve got to protect them. I’m bigger than they!”. Horton leva seus atos às últimas consequências e, nem mesmo quando sua integridade física é ameaçada, ele se esquivava de suas responsabilidades.

A conclusão da narrativa não é simplória. Horton não é premiado por sua boa ação, mas é o canguru quem reconhece seu erro e o expurga. Isso é particularmente significativo e demonstra mais um avanço do Seuss narrador. Em *Thidwick, the big-hearted moose* os animais que vivem sobre os chifres do alce são rasos: eles se aproveitam da generosidade do alce e, por isso, são maléficos ao

ponto de causarem indignação no leitor. Justamente por serem essencialmente maus, os animais devem ser punidos. Na lógica interna da narrativa, seus crimes não são perdoáveis<sup>11</sup> e é por isso que todos são punidos com a morte ao término da história. O mesmo não ocorre em *Horton Hears a Who!*. O canguru tem um motivo para perseguir Horton, um motivo com o qual podemos até não concordar, mas que é justificável. É por isso que, quando a narrativa se encerra, o canguru se redime de sua *hybris* e o faz não apenas através de palavras, mas também de ações.

A partir de *Horton Hears a Who!*, a confecção desse tipo de enredo mais complexo será uma constante na obra de Seuss, inclusive é através desse processo que o autor dará vida ao *Grinch*, seu anti-herói por antonomásia, à divertida ironia de *Yertle the turtle* ou à sátira ácida de *The Butter Battle Book*. Essa mudança, em minha opinião, representou para o autor um grande avanço: Seuss não subestimarà mais a inteligência de seu leitor/ouvinte, seja ele uma criança ou não.

As ilustrações do segundo Horton são próximas às das obras anteriores. Temos desenhos em preto-e-branco feitos a nanquim e coloridos com duas cores: azul e vermelho. Há, entretanto, uma diferença crucial, temos tons claros e escuros para cada uma das cores. Assim, Seuss acaba lançando mão de quatro tonalidades: azul e azul claro, vermelho e vermelho claro.

Nesse livro, as tonalidades são utilizadas de forma muito sagaz, pois no mundo de Horton, encontramos majoritariamente azul e vermelho, apenas alguns detalhes eventualmente aparecem nos tons mais claros; já no mundo dos Whos, sucede o contrário, as tonalidades majoritárias são azul claro e vermelho claro, enquanto que as variantes mais escuras são usadas esparsamente. Através dessa brincadeira, Seuss consegue representar as ações que ocorrem paralelamente na narrativa no mundo de Horton e no mundo dos Whos.

Além dessa afinação entre o espaço da narrativa e as cores de sua representação gráfica, Seuss brinca com o discurso das personagens através do tamanho dos caracteres tipográficos que o representam. Quando Horton ou os outros animais falam, o texto é grafado com letras de tamanho normal. Mas quando falam os Whos, as letras diminuem significativamente, tornando-se pequeninas assim como os personagens que pronunciam aquelas palavras. O discurso do narrador acompanha as transformações: em tamanho normal quando falam os

---

<sup>11</sup> Não nos esqueçamos de que Dante coloca os traidores dos bem-feitores no mais profundo dos infernos...

animais da floresta de Nool e pequenino quando falam os habitantes do grão de poeira. Temos, desse modo, uma harmonização entre texto, representação tipográfica e gravuras, que resulta em um jogo bastante sofisticado, que diverte o leitor.

O metro utilizado é novamente o resultante do uso de quatro pés anapésticos e anfibráquicos. Além disso, há um certo esmero em buscar aliterações e rimas internas que, ao lado dos versos e das rimas regulares, conferem a *Horton Hears a Who!* uma musicalidade muito grande.

Em *Horton Hears a Who!*, encontramos ainda um bela amostragem do traçado arquitetônico típico do desenho seussiano. A representação de fauna e flora característica de Seuss se forma cedo, já em *Thidwick* e *If I ran the zoo* temos os modelos seussianos mais comuns. Seu estilo arquitetônico, porém, começa a ficar claro apenas a partir de *Horton Hears a Who!*.

Inicialmente (*The King's Stilts*, *If I ran the zoo*), Seuss trabalhava com uma arquitetura algo exótica, prédios um pouco curvados, com torres e arcos que sugerem influências orientais, árabes e/ou indianas. Mas é somente a partir desse livro que o estilo típico do desenho arquitetônico seussiano começa a ficar claro. Seuss nos apresentará de agora em diante construções de formato oblíquo, contorcido e elíptico, repletas de arcos e degraus. Também encontramos janelas e portas nos lugares mais inusitados, escadas para todos os lados, muitas pontes e algumas construções labirínticas.

De forma geral, o absurdo e o exagero parecem ser os traços preferidos do Seuss-arquiteto. É divertido como muitas das construções ilustradas por ele parecem não ter função alguma e, na realidade, nos surpreendem por estarem de pé, de tão tortuosas. De fato, a gravidade parece não atuar sobre as construções que vemos em *Happy Birthday to You!* (1959), *The Lorax* (1971) ou *Oh, the Places you Will go!* (1991).

Pode-se dizer também que as representações arquitetônicas de Seuss prezam pela organicidade: seus prédios parecem ao mesmo tempo artificiais demais para serem formações naturais e orgânicos demais para serem construções humanas.

No livro seguinte, *On beyond Zebra!*, de 1955, Seuss põe em uso mais uma vez o padrão de *If I ran the zoo*. E, como sempre, ele consegue se renovar dentro de seu próprio modelo.

*On beyond Zebra!* se abre com Conrad Cornelius o'Donald o'Dell, um menino que acabou de aprender o alfabeto. Ele exhibe suas habilidades na arte de soletrar para seu amigo um pouco mais velho, que é quem narra a história. Conrad Cornelius exemplifica o uso de cada letra com um animal: "The A is for Ape. And B is for Bear. / The C is for Camel. The H is for Hare." E assim por diante até chegarmos ao "Z for Zebra". Mas, o narrador, muito pouco impressionado, quase mata seu amigo de susto quando escreve no quadro uma letra a mais após o Z. Começará, então, uma viagem de descoberta das outras letras do alfabeto, aquelas que vêm depois do Z. Para cada letra, o narrador apresenta a Conrad Cornelius um animal fantástico. Os dois, juntamente com um cachorro, viajam por diversos lugares do globo conhecendo todo o tipo de criatura cujo nome não poderia ser escrito sem as letras que vêm depois do Z. Ao fim da história, o narrador incentiva Conrad Cornelius (e os leitores) a criar uma letra para si, que resulta em uma mistura de uns bons seis ou sete caracteres diferentes do alfabeto. Após a conclusão da história, encontramos um abecedário com as novas letras, inclusive aquela inventada por Conrad Cornelius. Esse último caractere não tem nome e, por isso, o leitor é convidado a batizá-lo.

Vale ressaltar que as novas letras são claramente baseadas em misturas de duas ou três letras do alfabeto latino. O Thnad, por exemplo, é uma mistura de T e D. A letra Humpf é formada pela fusão de H, P e F. O Spazz mescla S e Z, enquanto o Snee mescla S e N. E assim por diante. Ao todo são vinte novos caracteres, dezoito do narrador e uma letra criada por Conrad Cornelius.

Em uma resenha na internet sobre o livro<sup>12</sup>, o autor anônimo reclama do fato de que Seuss não tenha usado as letras que inventou para de fato escrever o nome dos animais. Considero essa crítica bastante interessante, pois, de fato, Seuss cria o símbolo para a letra Yuzz, mas quando tem que escrever o nome do animal Yuzz-a-ma-Tuzz, faz uso dos caracteres regulares. Todavia, isso não faz, a meu ver, com que o livro perca seu valor: ele ainda pode ser usado para ensinar as crianças de que existem outros alfabetos além do latino (cirílico, árabe, hebraico, grego etc.) e continua sendo um texto muitíssimo divertido e, em minha opinião, um dos melhores de Seuss.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://search.barnesandnoble.com/On-Beyond-Zebra/Dr-Seuss/e/9780394800844>> Acesso em 22/04/09.

As gravuras seguem o modelo de *Horton Hears a Who!*: desenhadas a nanquim e coloridas com azul, azul claro, vermelho e vermelho claro. As letras inventadas ocupam sempre um lugar de destaque e são grafadas em vermelho. O narrador da história não chega a dizer seu nome para nós, mas ele se parece muitíssimo com Peter T. Hooper de *Scrambled Eggs Super!*, tanto os traços do rosto quanto as roupas são muito similares. Assim como Marco em *And to think that I saw it on Mulberry Street* e *McElligot's Pool*, é possível que Seuss tenha reaproveitado Peter T. Hooper em *On beyond Zebra!* sem nos dar todas as ferramentas para identificá-lo plenamente.

Em *On beyond Zebra!*, da mesma forma que em *If I ran the zoo* e *Scrambled Eggs Super!*, a invenção de nomes é prolífica: são dezenove letras, dezenove animais, nove locais, duas pessoas e dois instrumentos, que totalizam cinquenta e um nomes inventados.

No ano seguinte, 1956, foi publicado *If I ran the circus*, a contraparte circense de *If I ran the zoo*. Entretanto, os dois textos não estão ligados de forma alguma. Não há personagem ou coisa alguma em comum. O enredo, porém, *mutatis mutandis*, é o mesmo. Um menino, Moris McGurkus, passeia pela cidade e vê um terreno baldio. Ali, pensa ele, com um pouco de trabalho, poderia estabelecer seu grandioso Circo McGurkus, o circo mais esplendoroso que já existiu, repleto de atrações únicas. O senhor Sneelock, um dos amigos de Moris, seria o grande herói do circo, domando animais selvagens, arriscando a vida na pista-arrisca-vida ou sendo atirado de um lado para o outro por duas baleias. O fluxo imaginativo se fecha em seu momento de maior tensão, quando Sneelock está mergulhando em queda livre prestes a aterrizar dentro de um minúsculo aquário. Na última página do livro, assim como em *If I ran the zoo* ou *Scrambled Eggs Super!*, descobrimos que tudo aquilo não passou da imaginação de Moris.

Há uma diferença crucial entre os dois livros correlatos. Em *If I ran the zoo*, Gerald McGrew é, simultaneamente, o menino que se imagina diretor do zoológico e o herói desbravador da narrativa. Em *If I ran the Circus*, Moris McGurkus é apenas o menino imaginativo, uma vez que o prestativo herói coberto de glória é o simpático Sr. Sneelock, o velhinho que costumava trabalhar na loja em frente ao circo e que Moris considera um de seus amigos. Moris declara isso textualmente mais de uma vez: “The star of my show! / Great Daredevil Sneelock! The world’s bravest type!”, ou “Kid Sneelock, my champ-of-all-champs” ou ainda “And he’ll steer without fear and

you'll know at a glance / That it's Sneelock! The man who takes chance after chance!”.

É muito divertido ver tudo que o impassível Sr. Sneelock faz durante a história, sem jamais mudar a expressão despreocupada de seu rosto. Ele também muda de roupas constantemente e, entre outros, se veste de coronel, mordomo, domador e tarzan, sem nunca abandonar seu cachimbo, seja para lutar com o Grizzly-Ghastly, seja para domesticar o feroz Spotted Atrocious. É somente na última página do livro, quando nos certificamos de que toda a história é uma criação mirabolante de Moris, que o Sr. Sneelock perde a compostura e se mostra muito surpreso ao olhar para o menino.

Fora isso, o livro não traz nenhuma grande novidade para o leitor familiarizado com o modelo de “catálogo” de Seuss. Mas nem por isso *If I ran the circus* fica devendo.

As gravuras também se parecem com as de *If I ran the zoo*: desenhos a nanquim, em preto-e-branco, coloridos ora em azul e vermelho, ora em amarelo e vermelho. O diferencial é que Seuss também lança mão das tonalidades mais claras dessas três cores.

*How the Grinch Stole Christmas!* foi publicado no ano seguinte, em 1957, e é um dos livros mais conhecidos de Seuss. Ele narra a história de como o Grinch, cansado de ouvir a barulheira, a cantoria e os festejos que os Whos fazem todos os anos no Natal, desce de sua montanha disfarçado de Papai Noel para pôr um fim à festa. Ele entra na casa de cada um dos Whos e rouba não apenas os presentes, mas também a comida, a árvore de Natal e até a lenha para a lareira. Após o furto, o Grinch sobe a Montanha Crumpit para se livrar de todas aquelas coisas e é nesse momento, quando esperava ansiosamente ouvir uma choradeira desesperada, que ele escuta que os Whos estão cantando. O Grinch não conseguiu roubar o Natal e, inconformado, reflete e tenta descobrir as causas de seu insucesso. É nesse momento que ele cogita algo que nunca havia cogitado antes: “*Maybe Christmas*”, *he thought, “doesn't come from a store. / Maybe Christmas... perhaps... means a little bit more!*”. Então, o Grinch retorna à Who-ville, devolve os presentes e preside ele mesmo o banquete de Natal.

O Grinch é o primeiro (e talvez o único) anti-herói da obra de Seuss. Ele é mau-humorado, amargurado e sádico, mas, assim como o canguru de *Horton Hears a Who!*, não é considerado um ser maléfico. O ódio que o Grinch nutre pelos Whos é

justificado, em primeiro lugar pela inveja (enquanto o Grinch passa seus natais solitário, os Whos organizam grandes banquetes em família), e em segundo lugar pela sua sensibilidade aos ruídos (ele não suporta o barulho que os Whos fazem com seus presentes e com suas canções). O leitor percebe, no entanto, que o Grinch não é tão perverso quanto parece quando ele é surpreendido por Cindy-Lou Who, uma menina de apenas dois anos e de aspecto especialmente frágil. Ela encontra o Grinch enquanto ele rouba sua árvore de Natal e o confunde com o verdadeiro Papai-Noel. O Grinch, conforme percebemos nas ilustrações, se assusta com a aparição da menina e, após recuperar sua compostura, é bastante carinhoso com ela. Ele a engana, mas em seguida lhe dá um copo de água, acaricia sua cabeça e a manda para cama com um sorriso e um aceno de despedida.

A conclusão da narrativa também demonstra que o Grinch não é um personagem planejado. Quando se detém esperando ouvir o pranto dos Whos e escuta uma canção, o Grinch percebe que não conseguiu impedir o Natal. E é nesse momento que ele se arrepende de seu comportamento e retorna com os presentes. Ele se redime e os Whos percebem isso, tanto que o aceitam como membro de honra em seu banquete. Diz o texto<sup>13</sup>:

And what happened then...? Well... in Who-ville they say  
That the Grinch's small heart grew three sizes that day!  
And the minute his heart didn't feel quite so tight,  
He whizzed with his load through the bright morning light  
And he brought back the toys! And the food for the feast!  
And he... HE HIMSELF...! *The Grinch carved the roast beast!*

No fim das contas *How the Grinch stole Christmas!* é uma bela alegoria que expõe temas como inveja, roubo, consumismo, inclusão, tolerância e perdão. Além disso, como não nos diz qual é o verdadeiro espírito do Natal descoberto pelo Grinch, Seuss obriga seu leitor a participar da história e a chegar às suas próprias conclusões. Nesse sentido o livro é bastante aberto à interpretação. Esse também me parece ser o motivo pelo qual o Natal e o perdão tematizados na história não sugerem apologia cristã. Seuss propõe aqui temas que têm um alcance universal.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Todos os itálicos, variações tipográficas, negritos e afins, são sempre do autor, salvo quando especificado no texto.

<sup>14</sup> Uma obra muito difundida na literatura infantil de língua inglesa, *The Nightmare Before Christmas* de Tim Burton, faz referências explícitas ao Grinch. No livro (que é mais conhecido por sua adaptação cinematográfica) Jack Skellington decide sequestrar Papai Noel para se encarregar ele próprio da distribuição dos presentes no natal. Assim, como o Grinch, Jack se disfarça de Papai Noel, constrói uma carruagem que é puxada por seu cachorro e invade a casa das pessoas enquanto elas dormem. Tim Burton chega a reutilizar pedaços de versos da obra de Seuss.

*How the Grinch stole Christmas!* estabelece um diálogo profundo com *Horton Hears a Who!*. Em primeiro lugar, porque reencontramos os Whos e Who-ville, sua cidade, e supomos, então, que nossa história se passa no grão de poeira salvo por Horton. Em segundo lugar, porque em uma das gravuras vemos um presente em cuja etiqueta lê-se: *to Jo-Jo*. Jo-Jo é o menino responsável pelo grito derradeiro que salvou todos os Whos no fim de *Horton Hears a Who!*. Ele é, provavelmente, parente de Cindy-Lou Who, pois é em sua casa que se encontra o pacote. Seuss gosta de fazer esse tipo de referência cruzada entre suas obras. Esse tipo de “intratextualidade” é algo comum, conforme já discutimos quando abordamos *Scrambled Eggs Super!*. Contudo, intertextualidade e referências a outras obras que não as suas, são dificilmente encontradas em Seuss. O único livro em que se pode falar de intertextualidade é *The Butter Battle Book* e, ainda assim, não de forma direta.

O metro, novamente, alterna quatro pés anfíbracos ou quatro anapésticos e as rimas, como sempre, são emparelhadas. Nos seis versos citados acima também se nota o gosto de Seuss pela combinação reticências com pontos de exclamação ou interrogação (...! ou ...?) e também o uso produtivo que ele faz das letras em caixa alta como elemento enfático.

As gravuras de *How the Grinch stole Christmas!* são feitas com nanquim e são preto-e-branco, parcialmente coloridas com vermelho e vermelho claro. Isso faz com que a coloração esverdeada do Grinch que hoje faz parte do imaginário comum, conforme nota Charles D. Cohen<sup>15</sup>, não exista no texto original. No livro, o Grinch é desenhado em preto-e-branco, apenas seus olhos viperinos são vermelhos.

### III. Revolucionando: a criação dos selos

No mesmo ano de *How the Grinch stole Christmas!*, 1957, Seuss publica um dos livros mais significativos do século XX no que concerne à literatura infantil: *The Cat in the Hat*. O livro é muito influente, mas seu enredo chega a ser banal.<sup>16</sup> Duas crianças, o narrador, cujo nome não sabemos, e sua irmã, Sally, estão sentadas em

<sup>15</sup> Cohen, 2004a, p. 158.

<sup>16</sup> A influência de *The Cat in the Hat* não se limita unicamente à literatura de língua inglesa. Sua influência alcança a produção italiana já que, segundo Gobbo, o selo *Nati per leggere* se baseia no selo *Begginer Books*.

frente à janela num dia de chuva. Eles se lamentam por não terem nada para fazer quando um gato de chapéu entra, sem autorização, na casa. O gato se apresenta, dizendo que está ali para brincar, enquanto o peixe das crianças protesta, lembrando que quando a mãe está fora as crianças devem se comportar. Nesse meio tempo, o gato começa a fazer malabarismos com vários objetos, mas logo em seguida os deixa cair. Cansado dessa brincadeira, ele solta dentro da casa duas criaturas, Thing One e Thing Two, que fazem de tudo para se divertir, mesmo que isso cause destruição. Então, quando a mãe das crianças é vista ao longe voltando para casa, as crianças se apressam em tomar uma atitude: capturam as criaturas, as trancam em um caixa e mandam o gato embora. O gato parte, mas volta logo com uma máquina que rapidamente coloca cada coisa em seu lugar. Ele sai de cena um segundo antes de a mãe das crianças entrar em casa. Quando ela chega, encontramos as crianças sentadas à janela, exatamente como estavam no início da narrativa.

A grande revolução de *The Cat in the Hat* não está ligada ao enredo, mas sim à linguagem: Seuss se propôs a escrever um livro que seria lido *pelas* crianças e não *para* as crianças. Para que esse projeto se concretizasse, Seuss teria de restringir seu vocabulário e simplificar ao máximo o uso da sintaxe. Seu editor, consciente dos objetivos, fornece a ele três listas de palavras elaboradas por especialistas, nas quais Seuss poderia encontrar vocábulos que toda criança em fase de alfabetização reconheceria com facilidade. A primeira dessas listas continha 220 palavras reconhecíveis à primeira vista (*a, and, are, cake* etc.); a segunda, continha outras 220 palavras reconhecíveis por semelhanças fonéticas (*cake, make, rake* etc.); a terceira, outras 220 palavras que as crianças em fase de alfabetização não conheciam, mas que poderiam reconhecer facilmente (*beat, feat, kick* etc.). Seuss teria trabalhado com essas três listas, selecionando 199 palavras (123 da primeira, 45 da segunda, 31 da terceira). Além dessas 199 palavras, ele utilizou outras 21 que não constavam em nenhuma das listas, entre elas *nothing, mess, pink* etc.<sup>17</sup>. Como resultado, em *The Cat in the Hat* figuram apenas 220 palavras selecionadas que contribuem para uma leitura fluente por parte das crianças.

*The Cat in the Hat* foi publicado pela Random House, assim como todos os outros livros de Seuss. A editora, percebendo a amplitude do horizonte

---

<sup>17</sup> Os dados quantitativos e os exemplos presentes neste parágrafo foram retirados de Sarfatti, 2003b.

mercadológico que se abria à sua frente, criou uma seção especial destinada a produzir esse tipo de trabalho. Essa seção foi batizada com o nome de *Begginer Books* e era presidida pelo próprio Seuss. Então, a partir de 1957, todos os livros publicados pela Random House para serem lidos pelas crianças passaram a receber o selo da *Begginer Books*. Hoje no selo se lê *Begginer Books* escrito em vermelho abaixo de uma ilustração do Gato com o Chapéu que, por sua vez, é circundado pela frase *I can read all by myself*<sup>18</sup>.

Além da preocupação com o uso de um vocabulário restrito, outros critérios foram estabelecidos para a publicação dos textos com o selo: os autores poderiam utilizar um vocabulário máximo de 225 palavras; cada página não poderia conter mais do que uma ilustração; as ilustrações das páginas à direita e à esquerda deveriam constituir uma unidade estilística; e o texto não poderia apresentar particulares que não estivessem presentes nas gravuras, de forma a permitir que as crianças pudessem “ler a história” apenas com as imagens<sup>19</sup>.

Foram vários os autores que publicaram com o selo *Begginer Books* (Helen Palmer Geisel, P. D. Eastman, Stan and Jan Berenstain etc.) e todos eles estavam sob o comando de Seuss. Segundo Anna Sarfatti o selo foi uma grande oportunidade para Seuss criar sua própria escola literária<sup>20</sup>.

O selo se revelou um sucesso imediato. Segundo Sarfatti, *The Cat in the Hat* vendeu sozinho quase um milhão de exemplares em apenas três anos. Hoje, *The Cat in the Hat* figura na nona posição na *All-Time Bestselling Children's Hardback Books* da *Publisher's Weekly List*, com mais de sete milhões e duzentas mil cópias vendidas<sup>21</sup>. O livro mais vendido de Seuss é *Green Eggs and Ham*, também publicado com o selo da *Begginer Books*, que ocupa a quarta posição da lista com mais de 8.143.000 cópias vendidas. Vários outros livros do selo ocupam posições de destaque (os livros cujo autor não é especificado são de Seuss): 13ª *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish* (6.164.454 cópias vendidas); 16ª *Hop on Pop* (5.420.890), 18ª *Dr. Seuss's ABC* (5.187.656); 24ª *Are You My Mother?* de P.D. Eastman (4.135.762); 26ª *The Cat in the Hat Comes Back* (4.043.578); 31ª *Fox in Socks* (3.680.135); 34ª *Go, Dog. Go!* de P.D. Eastman (3.482.666).

<sup>18</sup> “Eu consigo ler tudo sozinho.”

<sup>19</sup> Sarfatti, 2003b, p.4.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> *Publisher's Weekly List of All-Time Bestselling Children's Hardback Books*. Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/article/CA186995.html>> Acesso em: 29/04/09.

Futuramente a Random House levaria o projeto *Begginer Books* mais adiante, criando um desdobramento, o selo *Bright and Early*<sup>22</sup>, que é focado em crianças ainda mais jovens, quase bebês. Nesse selo, vemos o Gato com o Chapéu carregando uma placa em que lemos *Bright and Early Books for Begginer Books*.<sup>23</sup> Nas costas do livro está escrito, em algumas edições, *Simple, Silly, Sturdy Books for Babies of all Ages*.<sup>24</sup> O primeiro livro de Seuss escrito especificamente para este selo foi *The Foot Book*, de 1968. Os livros desse selo são, de fato, simplíssimos e as gravuras assumem uma importância muito maior do que o texto em si. Esses livros também são publicados em formato de *board book* (e não em *hardcover* como as outras obras do autor), o que se adequa à pouca idade das crianças a que se destinam.

Uma parcela significativa da obra de Seuss, quantitativamente falando, pertence ao selo *Begginer Books*: doze das quarenta e quatro obras literárias<sup>25</sup> do autor. O selo *Bright and Early* é o menos numeroso: seis obras. Enquanto que a parte mais significativa, composta pelas vinte e seis obras restantes, é normalmente denominada *Classic Seuss*<sup>26</sup>. As porcentagens são: *Begginer Books* 27,3% (12/44), *Bright and Early* 13,6% (6/44), *Classic Seuss* 59,1% (26/44).

Embora representem menos de um terço da obra do autor, os livros do selo *Begginer Books* são, sem sombra de dúvida, os maiores sucessos comerciais de Seuss. Para confirmar isso basta uma olhada à lista dos dez livros mais vendidos do autor<sup>27</sup>: oito livros são *Begginer* (1º *Green Eggs and Ham*; 2º *The Cat in the Hat*; 3º *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish*; 4º *Hop on Pop*; 6º *Dr. Seuss's ABC*; 7º *The Cat in the Hat Comes Back*; 8º *Fox in Socks*; 10º *My Book About Me*) e apenas dois são *Classic* (5º *Oh, the Places You'll Go!*; 9º *How the Grinch Stole Christmas!*). Os dois *Classic* venderam, aproximadamente, 6 milhões e 800 mil cópias, enquanto os oito *Begginer* venderam 42 milhões 784 mil, ou seja, seis vezes mais.

<sup>22</sup> A partir de agora, representarei os selos *Begginer Books* e *Bright and Early* respectivamente pelas siglas BB e BE. que serão colocadas entre parênteses ao lado do nome das obras. Os livros *Classic Seuss* não receberão sigla alguma. Essa nomenclatura foi retirada de Sarfatti, 2003b.

<sup>23</sup> "Livros Brilhantes e Precoces para Iniciantes iniciantes."

<sup>24</sup> "Livros simples, bobos e fortes para bebês de todas as idades!"

<sup>25</sup> Falo aqui em "obras literárias" porque excluí da contagem três livros de Seuss: *The Cat in the Hat Song Book* (1967), um livro com canções e acompanhamento musical para teclado; *I Can Draw It Myself* (1970), um livro com exercícios de desenho; *The Cat's Quizzer* (1976), um livro de perguntas e respostas.

<sup>26</sup> Até este ponto temos dedicado nossa atenção unicamente aos livros reunidos sobre o selo de *Classic Seuss* e, grosso modo, continuaremos a agir dessa forma.

<sup>27</sup> *Publisher's Weekly List of All-Time Bestselling Children's Hardcover Books*. Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/article/CA186995.html>> Acesso em: 29/04/09.

Mas voltemos ao livro. *The Cat in the Hat* se fecha com praticamente a mesma cena com que se abre. A primeira e a última gravuras são muito semelhantes, o que leva o leitor a questionar se de fato a história ocorreu. Nesse livro, no entanto, essa ferramenta é particularmente fecunda, pois, enquanto nos outros livros tínhamos certeza de que a história era apenas fruto da imaginação, em *The Cat in the Hat* ficamos mais inclinados a acreditar que a história se passou de fato e que as crianças estejam apenas fazendo pose de anjinhos para a mãe que entra em casa.

O modo como a história termina também sugere que as crianças não farão qualquer comentário sobre o gato com sua mãe e manterão segredo sobre as coisas que ocorreram enquanto ela estava fora. Isso acentua a fragmentação, que em geral se observa nas obras de Seuss, entre um mundo infantil, repleto de fantasia e nonsense, e mundo adulto, sisudo e perplexo quando se confronta com a imaginação infantil. O fato de nunca vermos nas gravuras a figura completa da mãe, mas apenas suas pernas ou um braço, também contribui para essa fragmentação.

O Gato também é um personagem particular. Ele entra na casa sem ser convidado e sem autorização e nem a hesitação das crianças nem os protestos do peixe o impedem de se comportar como quer e de praticamente destruir a casa. Na verdade, a história se fecharia de forma um tanto trágica caso o Gato, depois de expulso, não voltasse com uma máquina e colocasse cada uma das coisas em seu lugar. O Gato parece não ter justificativa alguma para se comportar do modo como se comporta e, ao contrário do Grinch, não reconhece seus erros ao término da história. Tanto é verdade que, mais uma vez diversamente do Grinch, ele parece não ser perdoado pelas crianças, mesmo após colocar a casa em ordem. No livro seguinte, por exemplo, elas ficam desesperadas quando vêem o Gato e sabem de antemão que algo de ruim está por vir. Na palavras de Sally em *The Cat in the Hat Comes Back*:

“Oh-oh!” Sally Said.  
 “Don’t you talk to that cat.  
 That cat is a bad one.  
 That Cat in the Hat.  
 He plays lots of bad tricks.  
 Don’t you let him come near.  
 You know what he did  
 The last time he was here.”

E a resposta do Gato não é das mais simpáticas:

“Play tricks?” laughed the cat.

“Oh, my my! No, no, no!  
 I Just want to go in  
 To get out of the snow.  
 Keep your mind on your work.  
 You just stay there, you two.  
 I will go in the house  
 And find something to do.”

A escolha de um animal já existente, e não de um animal inventado, para protagonista não me parece fortuita. Como, com o selo *Begginer Books*, Seuss escreve para um público infantil em fase de alfabetização, imagino que ele queira usar o imaginário infantil típico, já estabelecido, ao invés de criar suas próprias criaturas. É por isso que nosso protagonista é um gato e não um animal fantástico, por exemplo, análogo ao Grinch. A escolha de um Gato de Chapéu também me parece uma tentativa de diálogo com o Gato de Botas, animal já conhecido pelas crianças.

Em *The Cat in the Hat* também há uma preocupação com a identificação das crianças-leitoras com as crianças-personagens. McGrew, o protagonista de *If I ran the zoo*, é um menino herói: ele viaja sozinho para países distantes, captura animais selvagens e administra um zoológico. Não é esse o caso das crianças-personagens de *The Cat in the Hat*: elas devem obediência à sua mãe, não devem fazer bagunça, não podem brincar fora nos dias de chuva. McGrew é a criança que faz tudo aquilo que toda criança sempre quis fazer, enquanto Sally e o narrador são crianças normais que ficam em casa nos dias de chuva.

A realidade das crianças-leitoras é muito mais próxima da realidade das personagens de *The Cat in the Hat* do que das de *If I ran the zoo*. É por isso que acredito poder afirmar que em *The Cat in the Hat* Seuss pretende retratar um mundo infantil mais verossímil (ainda que os animais falem ou que existam máquinas que põem ordem na casa em segundos). Esse desejo por uma maior verossimilhança poderia constituir outro motivo para Seuss ter escolhido como protagonista um simples gato falante, ao invés de um Yekko, de um High Gargel-orum, ou de um Humpf-Humpf-a-Dumpfer (animais que aparecem em *On beyond Zebra!*).

O metro utilizado em *The Cat in the Hat* destoa bastante das obras anteriores de Seuss. Agora temos um verso constituído por apenas dois pés métricos anapésticos (que acentuam a 3ª e 6ª sílabas) ou anfibráquicos (que acentuam a 2ª e a 5ª). As rimas também mudam pela primeira vez e deixam de ser emparelhadas. Aqui temos rimas apenas nos versos ímpares, enquanto os pares, normalmente, não

têm rima. Na fala do Gato acima temos (XAXAXBXB): rimam apenas os pares *no* e *snow*; *two* e *do*.

As sentenças também se restringem normalmente a apenas um ou dois versos e são em ordem direta. Repetições e paralelismos são comuns, conforme comprova a primeira estrofe de *The Cat in the Hat Comes Back*:

This was no time for play.  
This was no time for fun.  
This was no time for game.  
There was work to be done.

O uso de repetições é muito fecundo em Seuss, particularmente nos livros do selo *Begginers*. Esse recurso, ao lado da musicalidade, das rimas e das ilustrações, contribui para uma leitura mais fluida por parte das crianças e contribui muito para o aprendizado dos vocábulos novos. Além disso, segundo Gobbo<sup>28</sup>, a repetição permite que as crianças prevejam o que lhes é exposto, tanto que algumas vezes se pode mesmo antecipar o que virá em seguida.

Também é importante notar o grande número de monossílabos da narrativa. Na fala do Gato apresentada acima, quase todos os versos têm seis sílabas métricas e, igualmente, seis palavras. A única palavra dissilábica nesses oito versos é *something*. O mesmo se pode dizer da fala de Sally, em que apenas o nome da menina é dissílabo, ou da estrofe apresentada no acima, em que há apenas monossílabos. Essa preferência pelo vocabulário monossilábico é típica do selo *Begginner Books*. Em obras como *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish* (BB) e *Fox in Socks* (BB) eles são muitíssimo numerosos (conforme se vê já nos títulos) e em *Green Eggs and Ham* (BB) eles são o elemento mais relevante da narrativa.

As gravuras de *The Cat in the Hat* estão dentro do padrão seussiano. Elas são feitas com nanquim em preto-e-branco e são coloridas com duas cores em duas tonalidades diferentes: azul e azul claro, vermelho e vermelho claro. Vários livros prévios de Seuss foram ilustrados do mesmo modo ou de modo similar, mas em *The Cat in the Hat* a parcela em preto-e-branco dos desenhos parece ser desvalorizada frente às partes coloridas. Mesmo com uma paleta restrita a quatro tons, Seuss, com as ilustrações desse livro, dá a impressão de que seus desenhos são muito coloridos.

---

<sup>28</sup> Gobbo, p.6.

Conforme indiquei antes, há uma continuação de *The Cat in the Hat*, que foi publicada no ano seguinte, em 1958, e se chama *The Cat in the Hat Comes Back*. De modo geral, tudo o que foi dito sobre o metro, as rima e as gravuras do livro anterior também se aplica à sua continuação. A história também é construída sobre o mesmo modelo. Dessa vez, as crianças não podem brincar porque sua mãe as encarregou de livrar da neve a entrada da casa. O narrador e Sally estão trabalhando quando vêem o Gato de Chapéu e automaticamente reagem com hostilidade. O Gato, como da vez anterior, invade a casa das crianças e é surpreendido pelo narrador enquanto toma um banho de banheira. O menino o expulsa dali, mas percebe em seguida que há uma mancha rosa por toda a banheira. O Gato, vendo a preocupação do menino, explica que pode se livrar facilmente da mancha e a limpa com um vestido da mãe das crianças. O menino se desespera, mas o Gato tira facilmente a mancha do vestido, passando-a para a parede, e depois para os sapatos do pai, e depois para o tapete da sala, e assim por diante. No entanto, na medida em que muda de uma coisa para outra, a mancha vai crescendo. Em determinado momento, o Gato chega à conclusão de que precisa de ajuda e retira seu chapéu sob o qual jaz o Gato A. O Gato A, por sua vez, retira seu chapéu sob o qual vemos o Gato B, e sob seu chapéu encontramos o Gato C. E assim por diante a mancha passa de um objeto para outro e os gatos se multiplicam de letra em letra. Por fim, o Gato Z põe fim ao problema quando retira seu chapéu sob o qual há um pouco de Voom, uma substância mágica que limpa toda a bagunça de uma só vez. Antes de partir, com todos os Gatos alfabéticos de volta aos seus respectivos lugares, o Gato com o Chapéu diz que voltará sempre que as crianças precisarem dos Gatos A, B, C, D etc., e a história se fecha com a declamação do alfabeto de A até Z.

A hostilidade das crianças para com o Gato é maior nessa narrativa. Desde o início, elas não ficam contentes quando o vêem e ficam cada vez mais irritadas com o seu comportamento. Por exemplo, quando o narrador encontra o Gato na banheira vemos na ilustração que o menino está furioso. Ele exclama:

I said, "Cat! You get out!  
There is work to be done.  
I have no time for tricks.  
I must go back and dig.  
I can't have you in here  
Eating cake like a pig!  
You get out of this house!

We don't want you about!"

Três ou quatro páginas adiante, vemos nas gravuras que Sally também partilha da exaltação de seu irmão. Quando o Gato parte, ao término da história, os rostos dos dois expressam fadiga e alívio, e não felicidade ou gratidão. Por esses motivos, o Gato ocupa mais apropriadamente o papel de vilão do que o de anti-herói. As distâncias entre o Grinch e o Gato com o Chapéu são enormes.

As ilustrações do segundo livro parecem ser mais bem humoradas que as do primeiro. As técnicas de desenho e coloração são exatamente as mesmas, mas seu conteúdo parece ser mais trabalhado. Vemos o Gato que toma banho de guarda-chuva, o narrador que escorrega no tapete da sala, um pássaro que passa toda a história coberto de neve, a bagunça que fazem os vinte e sete gatos ao conduzir a "limpeza", as caretas que fazem as crianças...

#### **IV. Classic Seuss**

No mesmo ano, 1958, Seuss publicou ainda outro livro: *Yertle the Turtle and Other Stories*. Essa é a primeira vez, em toda sua carreira, que o autor escreve um livro que contenha mais de uma história. Isso se repetirá mais duas vezes em *The Sneetches and Other Stories* (1961) e *I Can Lick 30 Tigers Today! and Other Stories* (1969).

O enredo de *Yertle the Turtle*, como sempre, é simples. Na ilha distante de Sala-ma-Sond as tartarugas viviam em paz em seu lago até o dia em que o rei, Yertle, chega a conclusão de que seus domínios são pequenos demais. Na realidade, Yertle é o governante de tudo aquilo que vê, mas seu problema, conclui Yertle, é não ver o suficiente. Assim, o rei ordena que nove tartarugas subam umas sobre as outras e, se posicionando no topo da pilha, Yertle enxerga uma vaca, uma casa, uma mula, um gato e um pé de amora. O rei saboreia a amplitude de seus novos domínios quando escuta o humilde Mack, a tartaruga sobre a qual estão empilhadas todas as outras, que lhe dirige respeitosamente a palavra dizendo ter dores nas costas, ombros e joelhos, e lhe pergunta até quando as tartarugas ficarão empilhadas. O rei ordena com violência que Mack se cale e dá o comando para que mais duzentas tartarugas subam no monte. Yertle passa a ver, então, mais de quarenta milhas e se torna, diz ele, o rei das abelhas, das árvores, dos pássaros e

até mesmo do ar. Mack reclama novamente, e novamente é silenciado pelo rei. É nesse momento que a lua surge e Yertle, indignado por ver algo que não esteja sob seu domínio, ordena que outras cinco mil seiscentas e sete tartarugas subam na pilha. Mas Mack, saturado da situação, voluntariamente arrota e, causando o desequilíbrio do amontoado, faz com que Yertle seja derrubado diretamente no lago. Yertle, então, deixa de ser rei e todas as tartarugas passam a ser livres.

Esse é o primeiro livro declaradamente político de Seuss. Richard H. Minear, autor do livro *Dr. Seuss Goes to War*, cita no texto que precede *Yertle the Turtle* na coletânea *Your Favorite Seuss*, uma declaração que Seuss teria dado em uma entrevista de 1987<sup>29</sup>. Seuss teria dito: “*Yertle was Hitler or Mussolini. Originally, Yertle had a mustache, but I took it off. I thought it was gilding the lily a bit*”<sup>30</sup>. O estudioso cita também uma entrevista de 1983, em que Seuss teria enfatizado ainda mais o paralelismo entre Yertle e Hitler: “*There’s Yertle the Turtle which was modeled on the rise of Hitler; and there’s the Sneetches, which was inspired by my opposition to anti-Semitism. These books come from... the part of my soul that started out to be a teacher.*”<sup>31</sup>

A história, obviamente, ridiculariza a megalomania e a fome de poder de Yertle enquanto sublinha o bom-senso e a simplicidade de Mack, características essas que são afirmadas textualmente, por exemplo, no momento em que ele decide arrotar:

But, as Yertle, the Turtle King, lifted his hand  
And started to order and give the command,  
That plain little turtle below in the stack,  
That plain little turtle whose name was just Mack,  
Decided he’d taken enough. And he had.  
And that plain little lad got a little bit mad  
And that plain little Mack did a plain little thing.  
*He burped!* And his burp shook the throne of the king!

Nesse trecho é enfatizado, pelo menos quatro vezes, que Mack é uma simples e pequena tartaruga (*plain little turtle*). Além disso, nós vemos a intromissão do narrador em “And he had”. Essa voz externa confirma o sofrimento das tartarugas, que até então havia sido anunciado unicamente nas falas de Mack e nas gravuras. As reclamações da tartaruga também são muito lúcidas:

<sup>29</sup> Minear, 2004, p. 190.

<sup>30</sup> “Yertle era Hitler ou Mussolini. No início Yertle tinha um bigode, mas eu tirei fora. Eu achei que era um pouco demais.”

<sup>31</sup> “Há *Yertle the Turtle* que foi modelado na ascensão de Hitler, e há os *Sneetches*, que foi inspirado pela minha oposição ao anti-semitismo. Esses livros surgem da... parte da minha alma que começou a ser um professor.”

“Your Majesty, please... I don't like to complain  
 But down here bellow, we are feeling great pain.  
 I know, up on top you are seeing great sights,  
 But down at the bottom we, too, should have rights.  
 We turtles can't stand it. Our shells will all crack!  
 Besides, we need food. We are starving!” groaned Mack.

Combinando todos esses elementos é fácil para o leitor concluir que Mack é o povo: ele simboliza todas as tartarugas e fala por todas elas.

A figura de Yertle é ironizada por seus projetos absurdos. O fato de ele ver uma casa ou uma vaca ao longe não significa, ao contrário do que ele pensa, que ele os governa. Não há lógica alguma em seu raciocínio. Além disso, o “domínio” de Yertle sobre as outras coisas não tem efeito prático algum: o único efeito que a “expansão” oferece é o de alterar a imagem que Yertle tem de si mesmo. Isso se reflete no estribilho que ele repete para si: *“I'm Yertle the Turtle! Oh marvelous me! / For I am the ruler of all that I see!”*. Sua megalomania crescente também é representada pelo número de tartarugas que ele empilha: inicialmente nove, depois duzentas, por último cinco mil seiscentas e sete.

A ambição cega de Yertle o conduz, entretanto, ao fracasso. Quando o rei resolve chegar mais alto do que a lua, Mack põe tudo a perder, catapultando Yertle de seu trono com um arrote, algo que ridiculariza o rei e demonstra a fragilidade de seu poder. A gravura representando o arrote é particularmente divertida, pois Mack é jogado para trás enquanto o arrote causa uma verdadeira onda no lago. Richard Minear afirma em *Yertle, Hitler and Dr. Seuss*<sup>32</sup>, que os editores de Seuss teriam reclamado pelo fato de arrote ser representado em preto-e-branco ao invés de em cores.

Ao término da história Yertle está caído em meio à lama e Mack se senta em seu trono, enquanto as tartarugas nadam alegremente em torno. A ascensão de Mack ao poder não nos é contada textualmente, ela é simplesmente constatada na última gravura do livro. Os quatro versos finais concluem ironicamente a história:

And today the great Yertle, that Marvelous he,  
 Is King of the Mud. That is all he can see.  
 And the turtles, of course... all turtles are free  
 As turtles and, maybe, all creatures should be.

Digo ironicamente por dois motivos: primeiro porque o refrão de Yertle é parafraseado pelo narrador, e, segundo, porque a liberdade não é afirmada como

---

<sup>32</sup> Minear, 2004, p. 190.

um valor universal, pelo contrário, ela é vislumbrada apenas como uma hipótese: *maybe*. Considerando que Seuss visava criar com Yertle um personagem análogo a Hitler, essa ironia é ao mesmo tempo adequada e amarga.

Nesse trecho pode-se observar outra característica muito frequente nos livros de Seuss: a variação dos refrãos ao término da história. O mote que Yertle repete constantemente é *I'm Yertle the Turtle! Oh marvelous me! / For I am the ruler of all that I see!*, que nos últimos versos é parodiado pelo narrador: *And today the great Yertle, that Marvelous he, / Is King of the Mud. That is all he can see.* O mesmo tipo de variação dos refrãos se dá em várias outras obras, como por exemplo: *I meant what I said and I said what I meant ... / An elephant's faithful one hundred per cent!* que se transforma em *He meant what he said and he said what he meant ... / and they sent him home happy, one hundred per cent!* (Horton Hatches the Egg); ou *A person is a person no matter how small,* varia para *I'll help to protect them, no matter how small-ish* (Horton Hears a Who!); ou ainda, *Most people stop at the Z, but not me!* cuja variante é *Most people stop at the Z, but not HE!* (On Beyond Zebra!).

Formalmente *Yertle the Turtle* segue o padrão exato de *Horton hatches the egg*. O metro é o tetrâmetro anapéstico ou anfibráquico. As gravuras são feitas a nanquim e são em preto-e-branco, coloridas com duas cores: verde escuro e azul escuro, sem variação de tonalidade. É importante sublinhar que esse padrão gráfico se esgota nesse livro. De agora em diante, Seuss nunca mais o usará. O preto-e-branco praticamente desaparece das ilustrações do autor, assim como a coloração baseada em apenas duas cores. No próximo livro e nos que se seguem, as ilustrações serão bastante coloridas.

Para encurtar um percurso que já se estendeu em demasia, não abordarei aqui *The Big Brag* e *Gertrude McFuzz*, as outras duas histórias de *Yertle the Turtle and Other Stories*. Além disso, as histórias parecem não adicionar nada de novo além do que já foi dito. Gostaria de destacar, no entanto, que há uma unidade gráfica, métrica e, em certa medida, até mesmo temática entre as três histórias.

O livro seguinte, *Happy Birthday to You!*, foi publicado em 1959. A história se abre auspiciosamente: *I wish we could do what they do in Katroo. / They sure know how to say "Happy Birthday to You!"*. O que segue é a descrição do que acontece com as crianças em Katroo quando é o dia de seu aniversário. Elas são acordadas pelo Birthday Bird que as acompanha durante todo o dia em atividades especiais: as crianças comem o que quiserem, tomam banho em fontes, escolhem animais de

estimação, fazem uma festa de aniversário em um palácio etc. O livro se fecha, então, novamente com o desejo inicial: “So that’s what the Birthday Bird does in Katroo. / And I wish I could do all these great things for you!”. *Happy Birthday to You!* segue o padrão de “catálogo” de *If I ran the zoo*, apresentando todo tipo de animais, instrumentos e costumes, típicos do país fantástico de Katroo. Nesse livro, no entanto, não há a criança que imagina toda a história.

Da perspectiva apresentada no livro, comemorar o aniversário é quase uma obrigação, afinal, “If we didn’t have birthdays, you wouldn’t be you”. O texto também propõe questões filosóficas, em torno da pergunta “If you’d never been born, well then what would you be?”. A resposta, oferecida em seguida é “(...) Why, you might be a WASN’T! / A Wasn’t has no fun at all. No, he doesn’t.”

Formalmente o livro é muito bem-sucedido. Seuss nos oferece um panorama estilístico dos mais variados: trava-línguas, aliteraões, repetições semânticas, neologismos... Analisarei no segundo capítulo as ferramentas estilísticas de Seuss, por isso me esquivo de tratar desse assunto agora.

Metricamente o livro inova dentro do padrão. Em geral, os versos são compostos por tetrâmetros anapésticos ou anfibráquicos, mas há dezoito versos, em sequência, que são tetrâmetros trocaicos. O trecho em troqueus é particularmente musical, mas a transição do metro trissilábico para o metro dissilábico é um pouco tortuosa. A mudança parece ter sido motivada pelo trava-línguas:

Send forty Who-Bubs up the trees  
To snip with snippers! Nip with nippers!  
Clip and clop with clapping clippers.  
Nip and snip with clipping cloppers!  
Snip and snop with snipping snoppers!

É a primeira vez que Seuss emprega mais de um metro na composição de um poema. Em livros como *Green Eggs and Ham* ou *Fox in Socks*, Seuss também varia o metro. No entanto, nesses livros a transição é mais azeitada e natural.

Pictoricamente o livro também é inovador. Seuss abandona o preto-e-branco e passa a usar lápis de cor aquarelável em algumas partes das ilustrações. Há marcas claras de pinceladas nos desenhos das nuvens ou do mar. O resultado final se aproxima um pouco do obtido em *McElligot’s Pool*. Várias cores são empregadas na coloração, com certa ênfase para as cores quentes.

O livro seguinte é *Green Eggs and Ham*, mas como ele será o foco de toda a atenção na segunda parte desse trabalho, me escuso de comentá-lo aqui.

Em 1960, Seuss publica *One Fish Two Fish Red Fish Blue Fish* (BB), o quarto livro do selo *Begginer Books*, escrito com o metro alternativo do autor: o tetrâmetro trocaico. Até 1960 Seuss havia empregado esse metro apenas nas partes em verso dos dois *Bartholomews* e em um trecho de *Happy Birthday to You!*. No entanto, os dois livros publicados em 1960 (*Green Eggs and Ham* e *One Fish Two Fish Red Fish Blue Fish*) fazem uso desse metro, que, de maneira geral, é mais usado nas obras do selo *Begginer Books*.

One fish two fish Red fish Blue fish.  
 Black fish Blue fish Old fish New fish  
 This one has a little star.  
 This one has a little car.  
 Say!  
 What a lot of fish there are.  
 Yes.  
 Some are red. And some are blue.  
 Some are old. And some are new.

Os sete versos iniciais do livro revelam certas tendências do selo *Begginer Books*: a predominância de monossílabos (a única palavra dissílaba é *little* que ocorre duas vezes), a dependência intrínseca de texto e gravura (que faz, por exemplo, com que não haja necessidade de vírgulas nos dois primeiros versos, e que justifica os pronomes dêiticos no terceiro e quarto versos), o uso de pequenas palavras que não devem ser contabilizadas na escansão (nesse caso, as exclamações *Say!* e *Yes*), a musicalidade, a repetição, as construções em paralelo e o vocabulário muitíssimo simples.

Em 1961 é publicado *The Sneetches and Other Stories*. Esse é um dos livros mais famosos de Seuss e é análogo a *Yertle the Turtle and Other Stories*, não só por conter mais de uma história, mas também pela discussão que propõe. *The Sneetches and Other Stories* contém quatro pequenas histórias: *The Sneetches*, *The Zax*, *What Was I Scared Of* e *Too Many Daves*. As três primeiras narrativas podem ser relacionadas pelas morais que apresentam, enquanto a última é uma exibição do gosto de Seuss por nomes estranhos.

*The Sneetches* conta a história de um povo de pássaros amarelos, os sneetches, que vivem em uma praia. Nem todos os sneetches são iguais: alguns têm uma pequena estrela verde na barriga, o que os faz acreditar serem melhores que os outros e, por consequência, desprezam os sneetches comuns, que não têm estrela alguma. Certo dia, porém, chega à praia Sylvester McMonkey McBean, um

empreendedor que porta consigo uma máquina capaz de adicionar ou subtrair estrelas à barriga dos pássaros. É então que os sneetches comuns desenham estrelas em suas barrigas, enquanto que os sneetches estrelados decidem apagar suas estrelas para continuar a ser superiores. Mas quando os sneetches comuns, que agora têm estrelas, vêem que os sneetches estrelados não têm mais estrelas, eles, por sua vez, decidem subtrair suas estrelas recém-feitas, enquanto o outro grupo decide redesenhar suas estrelas recém-apagadas. Começa, dessa forma, uma tremenda confusão entre os sneetches, que desenham e apagam estrelas continuamente, enriquecendo os cofres do empreendedor. Quando o dinheiro se esgota, Sylvester, agora rico, recolhe sua máquina e parte, rindo dos pássaros, dizendo que eles nunca aprenderão a lição. No entanto, ele se engana e, a partir daquele dia, os pássaros decidem que sneetches são sneetches, tenham eles estrelas ou não, e passam a ser todos iguais.

Os temas abordados nesse livro são, obviamente, o preconceito dos sneetches estrelados para com os sneetches comuns, bem como o oportunismo de Sylvester McMonkey McBean que, antieticamente, convence uns e outros a adicionar ou subtrair estrelas à barriga. O texto me parece muito pouco apelativo, apresentando um problema complexo de forma simples, mas não simplista. Uma prova disso é o fato de que a OTAN anunciou, em 1998, que *The Sneetches and Other Stories* seria traduzido para o servo-croata e distribuído para 500 mil crianças na Bósnia e Herzegovina, visando com isso neutralizar o preconceito racial e fomentar a tolerância.<sup>33</sup>

Seuss teria dito em 1983<sup>34</sup> que com esse texto gostaria de expressar sua opinião sobre o anti-semitismo, de modo que *The Sneetches* pode ser lido como uma contraparte de *Yertle the Turtle*. De fato, há um pequeno detalhe na narrativa que pode contribuir para essa leitura: quando os sneetches estrelados se reúnem em festas, eles assam “frankfurter roasts”, algo que remete à homônima cidade alemã e que, nesse contexto, nos faz pensar no nazismo. Além disso, vale lembrar também da praxe nazista pré-solução-final de obrigar os judeus a se identificarem usando estrelas de Davi costuradas às suas roupas. A escolha de estrelas por parte

---

<sup>33</sup> Agency of NATO and United Nations to Distribute Dr. Seuss Stories to Foster Racial Tolerance in War-Torn Bosnia. Disponível em: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0EIN/is\\_1998\\_August\\_10/ai\\_50233312/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0EIN/is_1998_August_10/ai_50233312/)> Matéria publicada em: 10/08/98. Acesso em: 03/05/09.

<sup>34</sup> Minear, 2004, p.190.

de Seuss ao invés de qualquer outra forma geométrica faz uma alusão clara a esse fato histórico.<sup>35</sup>

Os desenhos são feitos a nanquim e coloridos com vermelho, e algumas tonalidades de verde e amarelo. O projeto gráfico de todo o livro é uniforme, portanto, isso se aplica também às outras histórias presentes no volume.

Metricamente, *The Sneetches* segue o verso padrão de Seuss, assim como *The Zax* e *Too Many Daves*. Em *What Was I Scared Of*, no entanto, o autor optou por alternar quatro pés trocaicos nos versos ímpares e três pés trocaicos nos versos pares, de tal forma que apenas os versos pares rimem. Novamente me esquivo de comentar as outras histórias presentes nesse volume, pelos mesmos motivos que apresentei ao falar de *Yertle the Turtle*.

No ano seguinte, foi publicado *Dr. Seuss's Sleep Book*. Esse livro é um pastiche de texto jornalístico que descreve como os habitantes de um país distante vão pouco a pouco caindo no sono. A “reportagem” acontece em tempo real, assim, podemos acompanhar o número de pessoas “infectadas” pelo sono: começamos com apenas um pequeno inseto, acompanhamos o desenvolvimento da “doença” para chegar ao número astronômico de noventa e nove zilhões nove trilhões e duas pessoas dormindo.

A narração segue na mesma linha de *Happy Birthday to You!*: com a justificativa de descrever um país distante, o livro se permite enumerar uma infinidade de animais fantásticos e os modos como eles dormem, utilizando o típico formato introduzido pela primeira vez em *If I ran the zoo*.

*Dr. Seuss's Sleep Book* também faz largo uso do absurdo para gerar comicidade, seja pelos animais que descreve, seja pelos números astronômicos que oferece. Os Offts, por exemplo, são animais tão leves, mas tão leves, que pesam uma libra negativa e, por isso, dormem flutuando. Outro contrassenso que gera

---

<sup>35</sup> Outra grande obra da literatura infantil aborda o anti-semitismo como tema central: *In the Night Kitchen*, de M. Sendak. No livro, Mikey, em uma viagem onírico-surreal, cai nu dentro de uma cozinha em que três cozinheiros gigantes com o rosto de Hitler cozinham um bolo. Eles confundem *Mikey* com *milk* e, por isso, o misturam na massa do bolo e o colocam num forno. O livro é carregado com simbologia: a abundante fumaça que sai do fogão é uma referência clara ao Holocausto; a estrela de Davi aparece no rótulo de um dos temperos utilizados para condimentar o bolo; a escolha do nome do protagonista ecoa claramente o nome do famoso rato Mikey Mouse (a amarra é feita pela mensagem *Mikey oven*, pendurada sobre o fogão e que é escrita com a mesma fonte utilizada no *merchandising* dos desenhos da Disney), o que faz referência à campanha nazista comparando os judeus a várias pragas, entre elas, ratos. O fato de que Sendak é judeu também contribui para essa interpretação.

comicidade é a descrição de um relógio especial que economiza tempo, pois ao invés de fazer *tic tac* faz *tac tic*.<sup>36</sup>

Também como em *Happy Birthday to You!*, *Dr. Seuss's Sleep Book* se dirige diretamente ao leitor em segunda pessoa, fazendo perguntas (*Do you talk in your sleep...?* ou *So... How about you?*), dando avisos (*I'm warning you, now! Never drink in your dreams.*), ou, depois de incentivar o leitor a ir para cama, desejando boa noite. Assim, esse livro tem um objetivo muito claro: ajudar os pais a colocar as crianças na cama, afinal, uma vez que a criança perceba que tantos animais em tantos lugares do globo estão dormindo, também ela estará mais propensa a ir dormir. Esse objetivo é declarado já na contracapa do livro em que se lê: *this book is to be read in bed*. Deve-se considerar também que o horário reservado para a leitura no cotidiano infantil muitas vezes coincide com o momento imediatamente anterior ao de dormir.

O metro empregado é o metro preferencial de Seuss, com uma única exceção: o último verso é simplesmente “Goodnight”, que destoa da métrica intencionalmente para ao mesmo tempo enfatizar a mensagem e pôr um fim à história. Assim, ele não deve ser incluído na contagem.

Em 1963 é publicado *Dr. Seuss's ABC* (BB), um livro que procura trabalhar didaticamente o alfabeto, apresentando cada uma das letras e utilizando várias palavras com a letra em questão. Por exemplo: “BIG C, little c, what begins with C? / Camel on the ceiling. C...c...C”. O livro serve claramente a escopos didáticos e, para isso, sacrifica o conteúdo literário propriamente dito.

No mesmo ano é publicado *Hop on Pop* (BB), livro a que não tive acesso completo, mas que, de qualquer forma, não apresenta novidades que enriqueçam a discussão que apresento aqui. Como já afirmei anteriormente, me ateno aos livros do selo *Classic Seuss*, salvo exceções.

Dois anos depois, em 1965, é publicado *Fox in Socks* (BB) que é, em minha opinião, um dos maiores trabalhos de Seuss. Ele cria e esgota um novo caminho literário na obra do autor. Nesse livro, Seuss trabalha extensivamente, do início ao fim, com trava-línguas, que são os elementos mais importantes da narrativa.

---

<sup>36</sup> Essa preferência pelo absurdo pode aproximar Seuss de outros autores de textos de literatura infantil, como Carroll. Ambos parecem apreciar, por exemplo, descrições absurdas de sabores. Seuss (*Scrambled Eggs Super!*): *[they] taste sort of like dust from inside a bass fiddle; while the whites taste like very old bicycle grease; eggs [...] that taste like the air in the holes in Swiss Cheese*. Carroll (*The Hunting of the Snark*): *[the taste is] meagre and hollow, but crisp. / Like a coat that is rather too tight in the waist / with a flavor of Will 'o the Wisp*.

No livro, acompanhamos dois personagens: Fox, uma raposa que se comporta como um mordomo e que tenta convencer Knox, um animal indeterminado, a se divertir articulando alguns trava-línguas. Knox se recusa a dizê-los e a raposa insiste constantemente. Ao término da história, Knox se irrita, enfia a raposa dentro de uma grande garrafa e vai embora sorridente.

A história, como sempre nos livros de Seuss, é simplíssima. No entanto, a continuidade dessa narrativa com início, meio e fim, construída a partir de trava-línguas é um grande feito do autor. Feito que Seuss não foi capaz de repetir em seu segundo (e último) livro que explora unicamente trava-línguas: *Oh, Say can you Say?* (BB), de 1979. Nesse livro os trava-línguas são apresentados separadamente, sem um enredo que os unifique. Eles são mais ou menos ordenados conforme o nível de dificuldade, de forma que o leitor comece do mais fácil para concluir com o mais difícil. Vale sublinhar que em ambos os livros os trava-línguas não foram coletados, mas são de autoria do próprio Seuss.

Há diversas particularidades em *Fox in Socks* que podem ser analisadas com os primeiros versos do poema:

```

—
Fox
—
Socks
—
Box
—
Knox

—   ~   —
Knox /in /Fox.
—   —
Fox /in /socks.

—   ~   —   ~   —   ~   —
Knox /on /Fox /in /socks /in /Box.
—   —   —   —   —
Socks /on /Knox /and /Knox /in /Box.
—   —   —   —
Fox /in /socks /on /Box /on /Knox.

```

Conforme se pode ver, os primeiros quatro versos são formados por uma única palavra monossilábica que, é claro, gera uma sílaba tônica. Esses quatro versos não têm pontuação alguma no texto original e, embora possam parecer de difícil compreensão sem as gravuras, no livro é fácil entender para que servem. Essas palavras estão posicionadas, alternadamente, ao lado da gravura a que dão nome, e constituem uma espécie de *drammatis personae* da história que está para começar.

A exploração do espaço gráfico da página permite, por exemplo, que Seuss abra mão de pronomes dêiticos e mesmo setas indicadoras.

O pé utilizado é o troqueu e esse pé será mantido até o fim da narrativa. Na primeira estrofe<sup>37</sup>, no entanto, temos apenas um pé trocaico para cada verso, na segunda temos dois pés, e na terceira, quatro pés. Em todos os versos, as sílabas átonas do último pé foram cortadas.

A alteração no número de pés, obviamente, altera o comprimento do verso. Os primeiros versos têm apenas uma sílaba, os versos seguintes têm três sílabas, e os últimos, sete. Assim, o crescimento se dá na ordem de 1>3>7.

Essa variação do comprimento do verso não é uma particularidade do início do texto, mas se repete várias vezes ao longo da história, principalmente quando passamos de um trava-língua para outro. Por exemplo, do verso número sete até o vinte e cinco, teremos sempre quatro pés trocaicos sem a sílaba átona final (sete sílabas), mas no verso número vinte e seis voltamos a ter apenas dois pés trocaicos (três sílabas), que dessa vez portam a sílaba átona final. Do verso número trinta até trinta e sete, teremos novamente versos de sete sílabas, mas do trinta e oito em diante, o verso de apenas uma sílaba volta, e encontramos a mesma dinâmica: um pé trocaico > dois pés > quatro pés.

—            ˘  
 New /socks.  
 —            ˘  
 Two /socks.  
 —            ˘  
 Whose /socks?  
 —            ˘  
 Sue's /socks.  
  
 —            ˘            —            ˘  
 Who /sews /whose /socks?  
 —            ˘            —            ˘  
 Sue /sews /Sue's /socks.  
  
 —            ˘            —            ˘            —            ˘            —            ˘  
 Who /sees /who /sew /whose /new /socks, /sir?  
 —            ˘            —            ˘            —            ˘            —            ˘  
 You /see /Sue /sew /Sue's /new /socks, /sir.  
 —            ˘            —            ˘            —            ˘            —            ˘  
 That's /not /ea/ sy, /Mis /ter /Fox, /sir.

Dessa forma, *Fox in Socks* apresenta um padrão de transformação métrica que, grosso modo, passa de um verso de uma sílaba para um de três e, em seguida, para um de sete (1>3>7). Esse movimento recomeça algumas vezes no poema,

<sup>37</sup> Falo em estrofes por comodidade, mas o texto de Seuss normalmente não é dividido em estrofes; ele é constituído por um bloco único que é segmentado de acordo com critérios gráficos.

quando um novo trava-língua é criado. O movimento inverso (7>3), também ocorre. Esses movimentos de *accelerando* e *rallentando* conferem um ritmo muito particular ao poema.

Os versos de quatro pés trocaicos, com ou sem a sílaba átona final, são os mais numerosos do poema. O último trava-língua, no entanto, introduz alguns versos com quantidades variáveis de pés trocaicos: “(...) they call this a muddle puddle tweedle poodle beetle noodle bottle paddle battle”.

No livro também se vê a preferência por monossílabos, característica de selo BB. No primeiro trecho analisado há apenas monossílabos e, no segundo, há apenas duas palavras dissílabas. O número de polissílabos cresce do início ao fim da narrativa, quanto mais próximo do fim, mais palavras dissílabas aparecem. Há apenas uma palavra trissílaba no poema: *another*.

No primeiro trecho apresentado, também vemos uma brincadeira clara com as preposições *in* e *on*, que caem sempre nas sílabas átonas e permitem que os monossílabos das sílabas tônicas rimem. Esse tipo de jogo linguístico é típico desse selo.

A enorme quantidade de rimas internas permite que Seuss trabalhe menos com as rimas de fim de verso. Em geral, elas são bastante repetitivas. No segundo trecho, por exemplo, os oito versos iniciais rimam em *socks* (na realidade, o sétimo e oitavo versos rimam em “socks, sir”), somente no nono verso a rima muda para *fox sir*.

Graficamente, o livro segue a tendência das obras finais de Seuss: traços finos a nanquim, coloridos com diversas cores.

No mesmo ano, 1965, é publicado *I Had Trouble in Getting to Solla Sollew*. Esse livro, ao contrário das três publicações anteriores, pertence ao selo *Classic Seuss*. A história narrada é interessante e carrega uma moral de autoconfiança. Um animal indefinido, ainda criança, nunca havia tido qualquer tipo de problema em sua vida, até o dia em que tropeça em uma pedra. A partir desse momento, ele passa a ter vários problemas e, por isso, decide partir em uma jornada para a cidade de *Solla Sollew*, onde as pessoas nunca têm problemas. No entanto, a viagem se revela muito difícil e, quando finalmente chega a *Solla Sollew*, nosso protagonista descobre que na realidade as pessoas ali têm apenas um pequeno problema: elas não conseguem entrar na cidade. Amadurecido, o personagem decide voltar para o lugar

de onde partiu, mas dessa vez carrega um bastão consigo e declara confiante: “Now my troubles are going to have troubles with *me!*”

*I Had Trouble in Getting to Solla Sollew* apresenta algumas particularidades no que concerne à escolha do protagonista. Mas para explicá-la devemos voltar um pouco aos padrões de *Horton hatches the egg* e de *If I ran the zoo*. Esses dois modelos escolhem diferentemente seus protagonistas<sup>38</sup>.

No primeiro caso, em que Seuss quer ensinar uma moral, os protagonistas em geral são animais adultos. Esse é o caso de *Horton*, de *Thidwick*, dos *Sneetches*, de *Yertle*, do *Grinch* etc. Dentro desse padrão que segue o formato de fábula, os seres humanos dificilmente aparecem, mas quando o fazem são adultos: as únicas ocorrências são os caçadores em *Horton* e em *Thidwick*.

No segundo caso, nos livros de catálogo, o autor busca um fator de identificação entre seus protagonistas e seu público. Assim, os protagonistas são normalmente crianças: *If I ran the zoo*, *If I ran the circus*, *Scrambled Eggs Super!*, *On Beyond Zebra!*, *Happy Birthday to You!*, todos se encaixam nessa categoria. Nesse tipo de história os adultos ou não existem de todo (*On beyond Zebra!*, *Happy Birthday to You!*) ou são abordados tangencialmente – participando minimamente da narrativa apenas para gerar um contra-ponto à realidade infantil (*And to think that I saw it on Mulberry Street*, *McElligot's Pool*) – ou, ainda, ajudam as crianças como amigos e/ou empregados, permitindo que elas atinjam mais facilmente seus objetivos (*If I ran the zoo*, *If I ran the circus*, *Scrambled Eggs Super!*, *Did I ever tell you how lucky you are?*). O importante é que a hierarquização tradicional, em que as crianças estão sob o controle dos adultos, não aparece nunca.

Em *I Had Trouble in Getting to Solla Sollew* é a primeira vez que um animal-criança protagoniza uma história.<sup>39</sup> Essa história segue o padrão de *Horton hatches the egg*: o protagonista encontra diversos obstáculos para atingir seu objetivo e, ao fim de sua jornada, é premiado por sua perseverança. Nesse caso a premiação foram os ensinamentos e a autoconfiança adquiridos.

O livro também apresenta uma ferramenta textual para causar humor muito característica de Seuss. Essa ferramenta consiste em fazer uma afirmação

---

<sup>38</sup> A aplicação desses dois padrões se dá apenas nos livros pertencentes ao selo *Classic Seuss*. Os outros selos não seguem esse tipo de lógica.

<sup>39</sup> Na realidade, *What Was I Afraid Of*, uma das histórias reunida em *The Sneetches and Other Stories*, já apresenta um protagonista animal-criança, mas devido à concisão dessa história, bem como à sua subordinação à história principal, guardei os comentários para esse momento.

categórica e relativizá-la logo em seguida. Nesse livro temos: “I’m off to the City of Solla Sollew / On the banks of the beautiful River Wah-Hoo, / Where they *never* have troubles! At least, very few.” Vemos a mesma ferramenta ser usada em outros livros, por exemplo, nos primeiros versos de *Did I ever tell you how lucky you are?*:

When I was quite young and quite small for my size,  
I met an old man in the Desert of Drize.  
And he sang me a song I will never forget.  
At least, well, I haven’t forgotten it yet.

*I Had Trouble in Getting to Solla Sollew* apresenta ainda uma enorme inovação no modo de manusear as ilustrações. As gravuras não fogem do típico desenho do fim da carreira de Seuss: traços finos a nanquim, completamente coloridos, sem uso de preto-e-branco. A inovação, no entanto, não está no estilo de desenho, mas em sua aplicação. Isso é perceptível em momentos como no fim do livro, quando o protagonista deve decidir se aceita ou não o convite para ir para a cidade de Boola Boo Ball. Na gravura que ilustra o momento em que o convite é feito, vemos um personagem que acena calorosamente com uma mão e com a outra indica o caminho, enquanto o protagonista coça a cabeça com aflição e indecisão. Seuss representa o peso da decisão graficamente, repetindo exatamente o mesmo desenho do protagonista aflito na página seguinte, mas sem os elementos de fundo. O protagonista é visto exatamente como antes, mas circundado por duas páginas coloridas uniformemente em amarelo. O resultado é bastante cinematográfico, dando a impressão de que a história foi paralisada. O texto, porém, não é interrompido e continua descrevendo, em primeira pessoa, a hesitação e a tomada de decisão do personagem.

O livro seguinte foi publicado três anos depois, em 1968. *The Foot Book* é cronologicamente o primeiro livro do selo *Bright and Early*. Digo cronologicamente porque hoje alguns livros de anos anteriores que foram publicados sob o selo de *Begginner Books* passaram a ser publicados sob selo *Bright and Early*. Esse é o caso, por exemplo, de *Dr. Seuss’s ABC*, de 1963, que nas primeiras edições fazia parte do selo BB, mas hoje é publicado com o selo BE.

Em 1969 foi publicado *I Can Lick 30 Tigers Today! and Other Stories*, que reúne três histórias : *I Can Lick 30 Tigers Today!*, *King Looied Katz* e *The Glunk that got Thunk*. Esse é o último livro de Seuss a reunir mais de uma narrativa. As

histórias desse livro parecem ter todas a mesma relevância, nenhuma prevalece sobre as outras, motivo pelo qual as comentarei rapidamente.

Nas três histórias, os protagonistas são gatinhos ainda crianças. Em *I Can Lick 30 Tigers Today!*, o personagem principal, ao que tudo indica, é filho do Gato de Chapéu. Assim como na terceira história, *The Glunk that got Thunk*, o personagem principal sem dúvidas é a filha dele. O protagonista da primeira história também participa da terceira, e sabemos do parentesco por causa de uma foto que é vista nas ilustrações e que mostra o Gato de Chapéu abraçado com as duas crianças.

Esse livro é interessante quando comparado às outras obras de Seuss, ainda que, em minha opinião, esse seja um dos trabalhos menos interessantes do autor. Seu valor reside no fato de que esse é um dos poucos momentos em que Seuss trabalha com metros diversos do tetrâmetro anapéstico ou do tetrâmetro trocaico. Além disso, as rimas são interpoladas (abba) ou alternadas (abab) ao invés de emparelhadas, e o texto é dividido em estrofes regulares, uma raridade completa na obra de Seuss.

Todas as histórias são divididas em estrofes de quatro versos. *I Can Lick 30 Tigers Today!* alterna dois versos (o primeiro e o quarto) de oito sílabas (três pés anfibráquicos) com dois versos (segundo e terceiro) de seis sílabas (dois pés anfibráquicos). As rimas são interpoladas:

You know, I have sort of a hunch  
That noontime is near.  
You just wait for me here.  
I'll beat you up right after lunch.

Em *King Looied Katz* e em *The Glunk that got Thunk*, os versos ímpares têm oito sílabas (quatro troqueus) e rimas brancas, enquanto os pares têm seis sílabas (três troqueus) e rimas paralelas. Nessas duas histórias, encontrei as únicas duas ocorrências de trocadilhos que conheço na obra de Seuss. Na primeira:

And since that day in Katzen-stein,  
All cats have been more grown-up.  
They're all more demo-catic  
Because each cat holds his own up.

Na segunda<sup>40</sup>:

"I'm here to stay forever [in your]

---

<sup>40</sup> Para que esse exemplo se encaixe na escansão dos versos que sugeri acima, é necessário que "in your", que está impresso no segundo verso, seja lido em conjunto com o primeiro.

lovely, lovely home.  
And now, with you permission, dear,  
I'll use your tele-foam."

O livro seguinte foi publicado em 1970, *My Book About Me* (BB). Esse é o primeiro dos livros escritos por Seuss, mas ilustrados por outra pessoa (Roy McKie). Em toda a obra de Seuss, apenas três livros foram ilustrados por terceiros e, dentre esses, *My Book About Me* foi o que conquistou maior sucesso, atingindo o posto de décimo livro mais vendido do autor. Os outros dois livros são *Great Day For Up!* (BE), ilustrado por Quentin Blake, e *I am NOT Going to Get Up Today!* (BB), por James Stevenson. É interessante notar que na lista da obra completa do autor presente na edição *Your Favorite Seuss* esse três livros não são contabilizados. Além disso, nenhum desses livros pertencente ao selo *Classic Seuss*.<sup>41</sup>

No mesmo ano foi publicado *Mr. Brown Can Moo! Can You?: Dr. Seuss's Book of Wonderful Noises!* (BE) e no ano seguinte, 1971, *The Lorax*.

*The Lorax* é o escrito político menos mascarado de Seuss. O livro aborda a temática da preservação ambiental de forma direta e, de certa forma, até mesmo apelativa. Ele se abre com certo ar de história de terror: um menino caminha em um estrada deserta, em meio à terra devastada, procurando pela moradia do Once-ler. O menino o encontra e paga o tributo necessário (quinze centavos, uma concha e uma unha) para que a criatura lhe conte sua história. O Once-ler conta, então, como chegou naquelas terras virgens muitos anos antes e como estabeleceu ali uma fábrica de Thneeds, objetos que aparentemente não servem para nada, mas que, repetia o Once-ler na época, "everyone, EVERYONE, EVERYONE needs!". O empreendedor relata, então, como depredou o meio ambiente, não obstante as reclamações do Lorax, o orador da floresta, e como expulsou pouco a pouco todas as criaturas que ali viviam. A história se fecha quando o Once-ler – hoje recluso e isolado – exalta a criança a agir, plantando a última semente da árvore Truffula e salvando o meio ambiente.

Toda a mensagem do poema é dirigida ao público infantil: as crianças são vistas como a última esperança para a salvação do meio ambiente. É por isso que o menino que aparece na história não tem nome e não tem voz. Ele simboliza todas as crianças, assim como Mack em *Yertle the Turtle* simbolizava todo o povo.

---

<sup>41</sup> Na realidade, Seuss escreveu, entre 1961 e 1989, vários livros que assinou com outro pseudônimo: Theo. LeSieg. Nenhum desses livros foi ilustrado pelo próprio autor.

Essa é a primeira vez que vemos uma criança em um livro que segue o padrão de *Horton hatches the egg*. Isso se repetirá apenas uma vez mais em *Oh, the Places You'll Go!*.

Quanto ao Lorax, ele é o personagem que declaradamente simboliza a natureza. Ele diz: “I am the Lorax. I speak for the trees. / I speak for the trees, for the trees have no tongues.” A correspondência entre o Lorax e a natureza também é evidente no papel que ele desempenha na narrativa reclamando, chamando o Once-ler à razão (“Sir! You are crazy with greed.”) e liderando os animais em busca de refúgio.

Enquanto o menino representa todas as crianças e o Lorax, a natureza, o Once-ler representa o sistema capitalista. Essa paridade pode ser averiguada no fato de que o Once-ler não tenha rosto, pois vemos apenas suas mãos, mas o resto de seu corpo está sempre escondido. Além disso, todos os chavões capitalistas estão na boca desse personagem. Quando o Lorax vem lhe comunicar que todos os ursos estão migrando porque não têm mais do que se alimentar, diz o Once-ler: “I, the Once-ler, felt sad as I watched them all go. / BUT... Business is business! And business must grow / regardless of crummies in tummies, you know.” Ou quando descreve o crescimento de sua fábrica: “I went right on biggering... selling more Thneeds. / And I biggered my money, which everyone needs.” Ou ainda quando responde furioso às reclamações do Lorax:

I yelled at the Lorax, “Now listen here, Dad!  
All you do is yap-yap and say, ‘Bad! Bad! Bad! Bad!’  
Well, I have my rights, sir, and I’m telling *you*  
I intend to go on doing just what I do!  
And, for your information, you Lorax, I’m figgering  
On biggering  
And BIGGERING  
And BIGGERING  
And BIGGERING,  
Turning MORE Truffula Trees into Thneeds  
Which everyone, EVERYONE, EVERYONE needs!”

Seuss também satiriza o *marketing* típico da produção capitalista tanto nas gravuras, em que vemos por todos os lados a propaganda “You Need a Thneed!”, quanto no texto, quando o que é um Thneed é explicado como: “A Thneed’s a Fine-Something-That-All-People-Need!”. Segundo o Once-ler, não importa que o Thneed não sirva para nada, desde que as pessoas o comprem da mesma maneira.

No exemplo citado acima, também se pode notar uma brincadeira tipográfica típica de Seuss. As palavras *biggering* e *everyone* são enfatizadas não apenas através da repetição, mas também através das mudanças tipográficas, já que são grafadas com letras de forma que, no caso de *biggering*, aumentam progressivamente de tamanho e se deslocam em forma de escada para a direita.

Esse tipo de brincadeira com a superfície gráfica do texto é bastante comum na obra de Seuss, mas também na literatura infantil de modo geral. Carroll, por exemplo, utiliza o mesmo tipo de procedimento em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865): quando Alice confunde *the mouse's tale* com *the mouse's tail*, o texto começa a ser editado como se fosse a cauda de um rato. Em *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), há um inseto muito pequeno que tem suas falas marcadas em letras menores, da mesma forma como os *Whos* em *Horton Hears a Who!*. Em *The Giving Tree*, de Shel Silverstein, quando se diz que as folhas da árvore caíam, o texto é espalhado pela página, imitando a queda ondulante de uma folha. Todos esses exemplos, a meu ver, demonstram como esse tipo de brincadeira concretista, à la Irmãos Campos, é uma constante na literatura infantil.

Além do discurso dos personagens alegóricos, em *The Lorax*, o contraponto entre um presente devastado e um passado glorioso é intensificado pelas gravuras. Os desenhos são traçados a nanquim e coloridos com tons escuros quando representam o presente, e tons brilhantes quando representam o passado. Pouco a pouco, as gravuras vão escurecendo conforme a floresta vai sendo destruída, de forma que o estado de degradação pode ser apreendido no correr da narrativa mesmo sem o texto.

O livro também joga com o humorismo usando do nonsense. O pagamento absurdo exigido pelas informações (uma concha, uma unha e quinze centavos) ou a descrição do cheiro das Truffula Trees (“and they had the sweet smell of fresh butterfly milk.”) são provas disso.

Nos dois anos seguintes, Seuss publica *Marvin K. Mooney Will You Please Go Now!* (BE), em 1972, e *Did I ever Tell You How Lucky You are?*, em 1973.

*Did I ever Tell You How Lucky You are?* narra a história de um garoto que encontra um sábio, sentado em um cacto no deserto, e escuta seus ensinamentos. O homem diz que toda vez que se sentir triste, o menino deve dizer a si mesmo: “Just tell yourself Duckie, you're really quite Lucky! / Some people are much more...

oh, ever so much more... / oh, muchly much-much more unlucky than you!” O sábio enumera então todas as pessoas e criaturas que Duckie não gostaria de ser e, ao término da história, vemos o menino e um pássaro ouvindo os ensinamentos do mestre, sentados em um cacto em posição de meditação. A história segue o típico livro de catálogo de Seuss, enumerando todo tipo de criaturas, pessoas ou invenções que Duckie não gostaria de ser. Embora o livro não inove em coisa alguma (Seuss apenas reutiliza um modelo com o qual tem intimidade), o resultado obtido não é ruim, pelo contrário, o livro é, em minha opinião, bastante interessante.

Seuss publica, também em 1973, *The Shape of Me and Otther Stuff* (BE) e a partir desse livro ele abandona a produção para o selo *Classic* por quase dez anos: em 1974 são publicados *There’s a Wocket in my Pocket!* (BE) e *Great Day for Up!* (BE, ilustrado por Quentin Blake); em 1975, *Oh, the Thinks You Can Think!* (BB); em 1978, *I Can Read with My Eyes Shut!* (BB); em 1979, *Oh, Say Can You Say?* (BB). Somente em 1982 Seuss retoma a produção para o selo *Classic* com *Hunches in Bunches*.

*Hunches in Bunches* conta a história de um menino que não consegue decidir o que quer fazer, mesmo contando com a ajuda de uma série de criaturas que o aconselham. Essas criaturas dão várias sugestões contraditórias, até que o menino resolve ele próprio tomar suas decisões.

Esse é o exemplo de versificação mais precário de Seuss. Os versos são quase todos simétricos, mas algumas exceções variam o número de sílabas (não para menos de cinco ou mais de oito). As tônicas não estão organizadas neste livro, o que gera perda de musicalidade e dificulta a leitura fluída do leitor. Não fica claro para mim se Seuss negligenciou intencionalmente a métrica ou se esse foi um acidente. De qualquer forma, mesmo que a intenção de Seuss tenha sido a de trabalhar com versos livres (o que, a meu ver, não é o caso), o resultado atingido é muito pouco satisfatório. Já as rimas estão intactas: seguem o padrão de *The Cat in the Hat* rimando apenas os versos pares.

Uma das obras mais interessantes de Seuss foi publicada dois anos depois, em 1984: *The Butter Battle Book*. Essa obra é, sem dúvida, a sátira mais feroz do autor.

O livro narra a história de dois povos, os Zooks e os Yooks, que vivem separados por uma muralha e estão prestes a declarar guerra um ao outro. A guerra sempre eminente é motivada pelo fato de que os Yooks comem pão com o lado da

manteiga para cima, enquanto os Zooks comem pão com o lado da manteiga para baixo.

O livro se abre calmamente com a gravura de um velho que leva pela mão uma criança ainda muito jovem. Acompanhando essa gravura temos o verso: “On the last day of summer, ten hours before fall...” Poderíamos imaginar que avô e neto fazem um passeio, mas na página seguinte temos a surpresa: os dois caminham em direção a uma muralha enorme que separa dois povoados que, à primeira vista, parecem idênticos. Sobre essa gravura vemos também um único verso: “...my grandfather took me out to the Wall.”. Essa dinâmica que apresenta uma gravura de abertura calma e quase idílica em oposição a uma segunda gravura que cancela completamente o que foi sugerido pela gravura anterior é um recurso que já foi utilizado outras vezes na obra de Seuss, por exemplo, em *Yertle the Turtle*.

Quem nos conta a história é a criança que, contudo, tem voz própria apenas no início e no fim da narrativa. A maior parte da narração é preenchida pelo discurso do avô que ensina dogmaticamente seu neto a odiar os Zooks, enquanto lhe conta como a corrida armamentista entre os dois povos começou. O discurso tendencioso do avô é particularmente interessante, porque ele não apresenta argumentação alguma e gera uma cadeia de conclusões que é absurda:

Then my grandfather said, “It’s high time that you knew  
Of the terrible, horrible things that Zooks do.  
In every Zook house and in every Zook town  
*Every Zook eats his bread with the butter side down!*  
But we Yooks, as you know, when we breakfast or sup,  
Spread our bread,” Granpa said, “with the butter side *up*.  
That’s the right, honest way!” Grandpa gritted his teeth.  
“So you can’t trust a Zook who spreads bread underneath!  
Every Zook must be watched! He has kinks in his soul!”

O tom ufanista do discurso é evidente, assim como as distinções maniqueístas entre bom e mau, certo e errado. Esse é exatamente o modelo básico de discurso militarista que vimos se repetir tantas vezes no curso do século XX, com todas as suas nuances retóricas extremistas. Aqui, no entanto, o ridículo do discurso salta à vista por causa das motivações frívolas e bizantinas que motivam a guerra. São essas motivações ridículas que abrem espaço para o humorismo e dão ao texto seu tom de paródia e de sátira.

Esse tipo de discurso satirizado por Seuss foi utilizado, como não poderia deixar de ser, contra o próprio livro. Uma resenha não assinada do livro que saiu na

*National Review*, em 27 de julho de 1984<sup>42</sup>, o acusa de ser reducionista: “The Butter Battle Book is a trivialization of an already oversimplified world view”<sup>43</sup>. A crítica vai mais longe afirmando que o objetivo de Seuss é o de acusar os Estados Unidos de intolerância cultural no que concerne à Rússia, enquanto que o verdadeiro motivo para a Guerra Fria, diz a resenha, reside no confronto entre liberdade humana e tirania totalitária (“the heart of the East-West struggle is human liberty versus totalitarian tyranny”). A resenha também faz seu juízo de valor sobre a obra do autor: “Seuss's books are always ridiculous, after all.”<sup>44</sup>

O avô segue seu discurso contando como Yooks e Zooks desenvolveram armas cada vez mais poderosas para, ao mesmo tempo, ameaçar e se proteger. O texto se encerra no momento em que ambos os povos criam a Bitsy Big-Boy Boomeroo, uma pequena cápsula que é capaz de aniquilar completamente o povo inimigo. Todos os cidadãos Yooks se dirigem, então, para um abrigo subterrâneo (*They were all bravely marching, with banner aflutter, / down a hole! For their country! And Right-Side-Up Butter!*), enquanto o avô se dirige à muralha carregando a bomba. Ele encontra seu neto que não está no subsolo e, sem se preocupar muito, diz: *You should be down that hole! And you're up here instead! / But perhaps this is all for the better, somehow. / You will see me make history! RIGHT HERE! AND RIGHT NOW!*. Então ele sobe na muralha e, quando está prestes a jogar a bomba, vê seu oponente, Vanltch, que porta uma bomba exatamente igual. Ambos se medem e se ameaçam com a aniquilação completa, enquanto o menino se desespera dizendo: “Grandpa!” I shouted. “Be careful! Oh, gee! / Who’s going to drop it? Will you...? Or will he...?”. A resposta do avô, que conclui a narrativa, não é muito reconfortante: “Be patient,” said Grandpa. “We’ll see. We will see...”. O livro se fecha de forma inacabada justamente no momento de maior tensão de toda a narrativa. É justamente essa incógnita final que busca conscientizar o leitor sobre os possíveis destinos funestos da humanidade. Esse objetivo didascálico de Seuss, em minha opinião, toma dimensões grandiosas se levamos em consideração que esse é um

---

<sup>42</sup> *THE BUTTER Battle Book*. Disponível em: <<http://www.thefreelibrary.com/The+Butter+Battle+Book.-a03363441>> Acesso em: 10/05/09.

<sup>43</sup> “The Butter Battle Book é uma trivialização de um uma visão já mundo já demasiadamente simplificada.”

<sup>44</sup> “Os livros de Seuss sempre são ridículos, no fim das contas.”

livro para crianças, que muitas vezes são intencionalmente alienadas no que concerne a esse tipo de problema<sup>45</sup>.

Seuss também satiriza a corrida armamentista levada a cabo pelos dois povos, uma analogia clara à Guerra Fria que ainda não tinha terminado quando foi publicado *The Butter Battle Book*. Os Yooks<sup>46</sup>, por exemplo, usam Daniel, um cachorro equipado com um canhão, para ameaçar os Zooks: *And they carefully trained a real smart dog named Daniel / to serve as our country's first gun-toting spaniel*. Daniel, no entanto, foge ao se confrontar com os Eight-Nozzled Elephant-Toted Bom-Blitz. Empregar animais na corrida armamentista me parece ser um paralelo claro ao uso de animais que Rússia e Estado Unidos fizeram em sua corrida espacial. Laika, por exemplo, um cão, se tornou mundialmente conhecida quando completou o primeiro giro completo em torno da órbita terrestre.

A corrida armamentista também é ironizada através da febre por modernidade de ambos os povos. Segundo o grande chefe Yokeroo, por exemplo, os estilingues não foram eficazes em manter os Zooks à distância porque não são modernos o suficiente (“Our slingshots have failed. That was old-fashioned stuff. / Slingshots, dear boy, are not modern enough.”). Um pouco mais adiante na narrativa, eles inventam o Utterly Sputter uma máquina que é tão moderna, mas tão moderna que ninguém sabe exatamente o que ela é capaz de fazer (“This machine was so modern, so frightfully new, / no one knew quite exactly just *what* it would do!”). Vale lembrar que o mesmo foi dito da bomba atômica, cujos efeitos concretos não eram conhecidos na prática até os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki. O paralelo com a tecnologia nuclear não é arbitrário.

As gravuras são completamente coloridas e feitas a nanquim. Nada de especialmente novo na obra de Seuss, mas são as ilustrações que marcam um ponto crucial da narrativa: o quanto Zooks e Yooks se esforçam para enxergar uma única divergência insignificante, enquanto poderiam pensar em todos os outros pontos em que estão de acordo. Nas gravuras vemos como as casas, vestimentas e mesmo as pessoas de ambos os povos são praticamente iguais. A única diferença pictórica consiste na cor escolhida para as roupas: todos os Yooks se vestem em

<sup>45</sup> Não nos esqueçamos que outras obras da grande literatura do século XX têm o mesmo tipo de preocupação. *La coscenza di Zeno*, por exemplo, termina exatamente do mesmo modo, quando Zeno faz sua profecia sobre a criação de uma bomba imensamente poderosa que trará fim à existência humana.

<sup>46</sup> A escolha do nome “Yooks” parece querer ecoar outro vocábulo: “Yanks”, termo que designaria estadunidenses e que, eventualmente, pode estar carregado com um sentido negativo.

azul, enquanto os Zooks se vestem em vermelho. Até os nomes dos povos são praticamente iguais.

A semelhança entre os dois povos também é demonstrada através da simetria que se observa nas ameaças que Zooks e Yooks dirigem uns aos outros. O avô, por exemplo, ao investir contra Vanltch com seu Triple-Sling Jigger, declara: “I’ll have no more nonsense,” I said with a frown, / “from Zooks who eat Bread with the butter side down!”. Vanltch, no entanto, quando torna com um Jigger-Rock Snatchem, diz: “We’ll have no more nonsense. We’ll take no more gupp / from you Yooks who eat Bread with the butter side up!”

*The Butter Battle Book* também é a primeira e única obra de Seuss em que se pode falar de intertextualidade. O conflito entre Yooks e Zooks ecoa claramente o conflito liliputiano entre Big-Endians e Little-Endians que se dá em *Gulliver’s Travels* de Swift.

*The Butter Battle Book* é a obra mais fortemente política de Seuss, mesmo quando contrastada com *Yertle the Turtle* e *The Sneetches*. Essas são obras que tratam de temas políticos e que, segundo declarações do próprio Seuss, deveriam ser associadas, respectivamente, a Hitler e ao anti-semitismo. No entanto, elas são respectivamente de 1958 e 1961, ou seja, ridicularizam Hitler e os preconceitos nazistas em um momento em que isso já deixou de ser um problema há mais de dez anos. Não acho que isso diminua o mérito da obra, mas caso o livro tivesse sido publicado em meio à Segunda Guerra nossa abordagem seria, sem dúvida, diferente<sup>47</sup>. *The Butter Battle Book*, por outro lado, foi publicado em 1984, ou seja, menos de dez anos depois do fim da Guerra do Vietnam, vários anos antes da queda do Muro de Berlim ou da Cortina de Ferro, em um momento em que as dinâmicas da Guerra Fria e da corrida armamentista eram uma realidade latente. Nesse sentido, *The Butter Battle Book* é uma obra mais ousada e ácida do que *Yertle the Turtle* ou *The Sneetches*.

O livro seguinte foi publicado dois anos depois, 1986, e se chama *You’re Only Old Once!: a book for obsolete children*. O livro quase não tem história. Acompanhamos, na verdade, um senhor que deve fazer uma bateria de exames em maquinários bizarros, exames que aparentemente não servem para coisa alguma.

---

<sup>47</sup> *The Great Dictator* de Chaplin, por exemplo, data de 1940, o que faz com que nosso olhar sobre o filme seja bastante diferente do que seria caso ele tivesse sido lançado vinte anos depois.

Esse livro se encaixa perfeitamente no modelo de catálogo de Seuss, com a única diferença de que ele se destinaria a um público adulto.

Essa é a segunda vez que Seuss se aventura a escrever para esse tipo de público. Sua primeira tentativa resultou na publicação de *The Seven Lady Godivas* em 1939. No entanto, o pouco sucesso do livro teria desmotivado Seuss levando-o a declarar: “I’d rather write for kids, they’re more appreciative; adults are obsolete children, and the hell with them”.<sup>48</sup> Conforme afirmei anteriormente, embora o autor declare que *The Seven Lady Godivas* seja um livro “para adultos”, o livro mantém uma articulação que sugere algo diferente. Ele é ilustrado, segundo o mesmo modelo de outros trabalhos de Seuss. Ele também afronta uma temática fabulista que não estaria muito distante do mundo infantil. As sete personagens principais estão, por toda a narrativa, desnudas, mas isso pouco tem de provocativo, uma vez que a nudez das personagens é estilizada. Além disso, em *In the Night Kitchen*, livro escrito e ilustrado pelo famoso autor de textos infantis, Maurice Sendak, o personagem principal perde seu pijama no início da narrativa e permanece nu por quase toda a história. Embora esse livro tenha causado polêmica quando foi publicado, em 1970, ele nunca deixou de ser considerado literatura para crianças. Assim, a nudez em si, não me parece ser um argumento suficientemente forte para catalogar *The Seven Lady Godivas* como um livro destinado à adultos.

O mesmo parece acontecer com *You’re Only Old Once*. O livro segue à risca, tanto linguisticamente, quanto pictoricamente, o padrão encontrado em outros livros de Seuss que são destinados a crianças. Além disso, o próprio subtítulo, “a book for obsolete children”<sup>49</sup>, procura evocar uma ambiguidade que, evidentemente, foi desejada pelo autor. Caso contrário, ele simplesmente teria optado por “a book for adults”, e não teria citado textualmente as *obsolete children*. A sinopse do livro também trabalha com essa ambiguidade, oferecendo uma resposta esquiva à pergunta: “Is this a children’s book? Well... not immediately. You buy a copy for your child now and you give it to him on his 70th birthday.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> PACE, Eric. *Dr. Seuss, Modern Mother Goose, Dies at 87*. In: The New York Times. Matéria publicada em: 26/08/91. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/09/26/books/dr-seuss-modern-mother-goose-dies-at-87.html?sec=&spon=&partner=permalink&exprod=permalink>> Acesso em: 10/05/09.

<sup>49</sup> “Um livro para crianças obsoletas.”

<sup>50</sup> “Esse é um livro para crianças? Bem... não exatamente. Você compra uma cópia para o seu filho agora e dá para ele no seu aniversário de setenta anos.”

O livro seguinte, *Oh, the Places You'll Go!*, é o último livro de Seuss e foi publicado em 1990, um ano antes da morte do autor. O livro se dirige diretamente às crianças em segunda pessoa e procura estabelecer um diálogo com o público infantil oferecendo-lhes alguns conselhos genéricos, mas lúcidos.

O livro procura de modo alegórico chamar a atenção para os problemas que as crianças enfrentarão no futuro e tenta demonstrar como seus objetivos só podem ser atingidos com perseverança e dedicação. De modo geral, *Oh, the Places You'll Go!* exorta as crianças a conquistarem seu espaço, sem esperar que as coisas caiam do céu, e assegurando que o mundo não é um mar de rosas. Por isso, o texto alterna momentos de grande euforia, em que o narrador, incorporando a voz infantil, tem certeza de que todos os seus sonhos se tornarão realidade, e momentos de pessimismo, em que o narrador assinala para as crianças todas as dificuldades a serem vencidas. Um bom exemplo desse tipo de construção antagônica é:

Oh, the places you'll go! There is fun to be done!  
 There are points to be scored. There are games to be won.  
 And the magical things you can do with that ball  
 Will make you the winning-est winner of all.  
*Fame!* You'll be famous as famous can be,  
 With the whole wide world watching you win on TV.

Except when they don't.  
 Because, sometimes, they won't.

I'm afraid that *some* times you'll play lonely games too.  
 Games you can't win 'cause you'll play against you.  
*All Alone!* Whether you like it or not,  
 Alone will be something you'll be quite a lot.

O narrador também confia inteiramente nas crianças, reiterando em diversos trechos que elas são as responsáveis pelas decisões que tomam. Diz ele já nos primeiros versos da narrativa: "You're on your own. And you know what you know. / And YOU are the guy who'll decide where to go", ou ainda, "With your head full of brains and your shoes full of feet, / you're too smart to go down any not-so-good street". Essa confiança perpassa toda a narrativa e atinge seu ápice nos versos finais, quando após apresentar suas recomendações, o texto exclama:

And will you succeed? Yes! You will, indeed!  
 (98 and  $\frac{3}{4}$  percent guaranteed.)

KID, YOU'LL MOVE MOUNTAINS!

So... be your name Buxbaum or Bixby or Bray  
 Or Mordecai Ali Van Allen O'Shea,

You're off to Great Places! Today is your day!  
Your mountain is waiting. So... *get on your way!*

O trecho acima ilustra, ainda, as escolhas métricas de Seuss. O verso é, mais uma vez, constituído por quatro pés anapésticos ou anfibráquicos, com rimas emparelhadas. A única exceção em todo o livro é o verso “KID, YOU’LL MOVE MOUNTAINS!”, que intencionalmente destoa da métrica adotada para sublinhar ainda mais a importância da mensagem.

As gravuras acompanham o mesmo tipo de construção antagônica, alternando imagens vivamente coloridas nos momentos em que o texto é eufórico, com imagens em que predominam cores escuras e terrosas, quando o texto é mais pessimista. O resultado final pode ser aproximado de *The Lorax*, ainda que nesse livro a alternância claro/escuro tenha sido usada para outros fins.

*Oh, the Places You’ll Go!* também é, de certa forma, uma narrativa circular. O livro se abre com uma criancinha vestida de amarelo que percorre o mundo comprovando as coisas que diz o narrador. Na penúltima página, ela desloca sozinha uma montanha, mas na última, ela assume novamente a posição que ocupava na primeira gravura. Unicamente com base nas gravuras é impossível para o leitor dizer se a criança está começando ou dando continuidade à sua jornada. O texto, no entanto, afirma: “Your mountain is waiting. So... *get on your way!*”.

*Oh, the Places You’ll Go!* é, em minha opinião, uma das maiores obras de Seuss: um livro rico e complexo que fala a leitores de qualquer idade, e que fecha com chave de ouro a obra de um dos maiores autores de textos infantis de todos os tempos.

## NOTA AO PRIMEIRO CAPÍTULO

Concluimos aqui a apresentação panorâmica da obra de Seuss. Ainda que longa, acredito que esta seja uma etapa fundamental numa discussão que pondera os problemas específicos da tradução da poética seussiana.

Procurei com esse primeiro capítulo munir o leitor de ferramentas necessárias para a compreensão da obra do autor, partindo do princípio de que ele não tenha tido qualquer contato prévio com seus livros. Para atingir esse objetivo, procurei alternar, em contraponto, a leitura detida de cada um dos livros que fazem parte do meu *corpus* com a análise da obra como um todo, para com isso evidenciar linhas gerais, tendências, mudanças, novas preocupações, projetos abandonados etc.

Na discussão que conduzi nesse capítulo, espero que o leitor encontre os mecanismos necessários para interpretar *Green Eggs and Ham* e contrastá-lo com o restante da obra. Ele poderá perceber que, embora ocupe uma posição de destaque na obra do autor, *Green Eggs and Ham* é um texto muito particular que apresenta características bastante específicas não encontradas com facilidade em outros textos.

Por fim, a apreensão do estilo típico de Seuss, assim como o levantamento dos traços recorrentes de suas obras, proporcionou-me embasamento e segurança suficiente para julgar as estratégias adotadas pelas traduções que discuto no próximo capítulo, para concordar ou discordar dos tradutores e para defender estratégias que a meu ver sejam mais adequadas.

Por fim, esse capítulo inicial serve também para que o leitor possa acompanhar minha linha de raciocínio no capítulo seguinte e para que ele possa concordar ou discordar de minhas conclusões.

## CAPÍTULO II

### Green Eggs and Ham

*Non è facile rendere conto in breve del lavoro svolto, segnato da un grande divertimento e un costante senso di sfida con me stessa, da infiniti dubbi e da momenti di arresto per l'incapacità di risolverli, da attimi di esaltazione quando una parola o una frase mi offrivano la soluzione, e da un profondo e costante senso di gratitudine per il dialogo instaurato con un maestro eccezionale, incontrato per caso, ed entrato in maniera così forte nella mia vita.<sup>51</sup>*

Anna Sarfatti

---

<sup>51</sup> “Não é fácil dar brevemente uma ideia do trabalho desenvolvido, marcado por um grande divertimento e um constante senso de desafio comigo mesma, por infinitas dúvidas e por momentos de estagnação pela incapacidade de resolvê-los, por instantes de exaltação quando uma palavra ou uma frase me ofereciam a solução, e por um profundo e constante senso de gratidão pelo diálogo instaurado com um mestre excepcional, encontrado por acaso, e que entrou de maneira tão forte na minha vida.”

## I. Green Eggs and Ham: especificidades

*Green Eggs and Ham* foi publicado em 1960 e é o terceiro livro do selo *Begginer Books*, seus únicos antecessores foram *The Cat in the Hat* (1957) e *The Cat in the Hat Comes Back* (1958). Esse livro é o maior sucesso comercial de Seuss e, segundo a *Publishers Weekly All-Time Bestselling Children's Books*<sup>52</sup>, é o quarto livro de literatura infantil de língua inglesa mais vendido no mundo. Ele também atingiu o segundo lugar na categoria *Ages 4-8* da lista *100 Best Books for Children and Young People*, feita pela *National Education Association*, em 1999<sup>53</sup>. Nessa lista, o livro se encontra logo acima de *The Cat in the Hat*, na terceira posição, e do antológico *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak, na quarta posição. Em outra lista mais recente da mesma associação (*Educators' Top 100 Children's Books*, de 2007<sup>54</sup>), *Green Eggs and Ham* atingiu a quarta posição, sendo que nessa contagem não há subdivisão por idade, todos os livros de literatura infantil competem juntos.

A história narrada em *Green Eggs and Ham* é simplíssima. O personagem Sam aborda um personagem cujo nome não é mencionado<sup>55</sup> e lhe oferece ovos e presunto verdes. Sem-nome não parece muito entusiasmado para saborear os alimentos que lhe foram oferecidos e recusa dizendo não gostar daquilo. Começa, então, o mote básico da narrativa, com Sam insistindo para que Sem-nome ao menos prove a comida, enquanto ele se nega a fazê-lo. Sam propõe a Sem-nome uma série de parceiros (*mouse, fox, goat*) e de locais para a refeição (*here, there, house, box, car, tree, train, boat, in the rain, in the dark*), sempre sem sucesso. Cada animal está ligado a um lugar pela rima e eles são apresentados na narração em sequência, aos pares: *house* e *mouse*, *fox* e *box*, *goat* e *boat*.

A ação básica de *Green Eggs and Ham* se desenrola de uma forma consagrada pelos desenhos animados: Sem-nome não suporta as insistências de Sam e tenta ir embora, mas toda vez que tenta um jeito novo de escapar dá de cara com o personagem de quem foge. Essa técnica é aplicada da seguinte forma: a

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/article/CA186995.html>> Acesso em: 11/05/09.

<sup>53</sup> Disponível em: <<http://www.teachersfirst.com/100books.cfm>> Acesso em: 13/05/09.

<sup>54</sup> Disponível em: <[http://www.weac.org/news\\_and\\_publications/education\\_news/2007-2008/top100.aspx](http://www.weac.org/news_and_publications/education_news/2007-2008/top100.aspx)> Acesso em: 13/05/09.

<sup>55</sup> Por questão de comodidade chamarei o personagem de "Sem-nome".

história se abre com Sem-nome lendo um jornal. Sam passa em sua frente duas vezes, aparentemente fazendo barulho e atrapalhando sua leitura. O personagem então se queixa e Sam aparece em seguida carregando uma bandeja, onde vemos os dois ovos e o presunto verdes. O personagem recusa pela primeira vez, Sam insiste também pela primeira vez, e o personagem, irritado, se afasta na direção oposta, deixando o jornal para trás e reforçando sua recusa. Na página seguinte, o personagem se surpreende ao encontrar Sam dentro de uma casa. Sam lhe pergunta se gostaria de provar os ovos naquela casa em companhia de um pequeno rato. Sem-nome recusa pela terceira vez e continua seu percurso. Ele reencontra Sam, então, em companhia de uma raposa dentro de uma caixa de madeira pendurada em uma árvore. Sam faz sua oferta novamente e o personagem se afasta novamente, protestando contra a insistência.

A dinâmica de apresentar um personagem em fuga que acaba reencontrando sempre aquilo de que foge gera um efeito cômico que, como já afirmei, é típico de alguns desenhos animados (basta pensar em *Tom e Jerry* e outras produções do gênero). Esse elemento se baseia no absurdo: como pode um personagem que acabou de ser deixado para trás estar sempre à frente do outro que foge? Hoje tal recurso pode parecer um tanto saturado, mas devemos pensar que o livro foi publicado em 1960, momento em que, me arrisco a palpar, a piada ainda não teria perdido a graça.

Depois de fugir de Sam pela terceira vez, o personagem sem nome sobe e desce uma pequena colina, alçando seu punho no ar em sinal de protesto exaltado. No momento seguinte, porém, Sam surge atrás do personagem em um carro, acompanhado da raposa e do rato, e o atropela, de modo que ele fique sentado sobre o capô do carro. A dinâmica de fuga se encerra nesse momento, pois a partir de agora ambos estarão juntos até a conclusão da narrativa. Até aqui eles nunca tinham sido representados na mesma página: quase todas as gravuras retratam os dois personagens, mas um na página da direita e outro na da esquerda. Essa divisão gráfica acentuava a pouca proximidade psicológica que havia entre os dois personagens e dava mais dinâmica à fuga. Agora, no entanto, ambos estarão sempre juntos até a conclusão da narrativa e quase sempre serão retratados na mesma página.

Após ter atropelado Sem-nome, Sam lhe pergunta se ele quer provar os alimentos no carro, e recebe uma resposta negativa. O carro sobe então em uma

árvore reclinada e cai sobre um trem que passava justamente naquele momento. Sam oferece os ovos sem sucesso mais duas vezes: uma sobre a árvore, outra sobre o trem. O trem entra em um túnel e, ao sair do outro lado, encontra um pouco de chuva. Sem-nome recusa os ovos pela milésima vez, seja dentro do túnel, seja sob a chuva.

Sam então sugere que Sem-nome prove os ovos em companhia de um bode, que surge de uma porta secreta na frente do carro. Ao receber um não como resposta, ele pergunta se o personagem comeria os ovos em um barco. No momento em que Sam faz essa proposta, a linha do trem chega ao fim e tanto o carro quanto o trem caem em cima de um barco. Com a colisão, o barco acaba naufragando e, mesmo debaixo d'água, Sam continua insistindo para que Sem-nome experimente os ovos e o presunto. O personagem se dá então por vencido e, dizendo que se esse é o único modo de recuperar a paz, ele experimentará os alimentos. No momento seguinte, após certo suspense, ele come um dos ovos e descobre que aquilo é, de fato, delicioso. Ele logo se desculpa com Sam e declara, sob a aprovação de todos, que adora ovos e presunto verdes. A história se fecha, então, com a reconciliação dos dois e o personagem agradece Sam depois de ter comido tudo o que havia à disposição na bandeja.

Esse é o enredo básico da narrativa. Dedicaremos a partir de agora nossa atenção às ilustrações e a certos detalhes da composição do livro. Para discutirmos as gravuras, no entanto, é necessário que fique claro que *Green eggs and Ham* segue um padrão de organização típico em Seuss: todas as gravuras, com exceção da primeira e da última, ocupam duas páginas. Assim, a primeira ocupa apenas a página 3, enquanto que a segunda ocupa as páginas 4 e 5, a terceira as páginas 6 e 7, e assim por diante.

A história se abre com uma ilustração em que vemos Sam surgindo de trás de um muro azul, de pé em um animal desconhecido, carregando uma placa em que se lê *I am Sam*. Enquanto segura a placa com uma mão, com a outra, Sam retira seu chapéu em forma de cumprimento, como se estivesse se apresentando para o leitor. Ele também está sorrindo com os olhos fechados, assim como o animal que o carrega.

Sam é, aparentemente, ainda uma criança ou próximo disso. Ele é baixo, usa um chapéu coco vermelho, tem o rosto e as pernas brancas, enquanto todo o resto de seu corpo é amarelo. Na verdade, não é fácil dizer se a parte amarela é algum

tipo de roupa peluda estranhíssima ou se aquilo é algum tipo de pelagem que faz parte do seu corpo. Também não se pode afirmar com certeza que ele é uma criança, porque, quando retira seu chapéu na primeira gravura, vemos que ele é calvo: ele tem tufo de cabelos nos lados da cabeça e três ou quatro fios no topo. Fica claro, no entanto, que Sam não é humano. Como quase sempre em Seuss, ele é um animal com traços humanóides (tanto que se parece bastante com o animal que o carrega): ele não tem orelhas, sua boca e nariz se assemelham a um focinho, tem os dedos das mãos pontudos e não tem quaisquer dedos nos pés. Essa escolha por protagonistas humanóides é, em minha opinião, uma das conquistas da ilustração seussiana. Muitas vezes não se pode dizer com certeza se um personagem é criança ou adulto, homem ou mulher, branco ou negro etc. Seuss cria personagens ambíguos para que tenham um alcance universal, uma vez que eles não são rastreáveis etnicamente.

Na segunda ilustração, vemos na página da esquerda Sem-nome, que lê sentado em uma poltrona e levanta os olhos de seu jornal para olhar com cara aflita Sam, que passa na página da direita. A esquina de que surgiu Sam pode ser vista do lado esquerdo da gravura.

O personagem sem nome também usa um chapéu, que é, porém, negro e comprido. O chapéu é maior do que a cabeça e o pescoço do personagem e é largo na base e no topo, mas estreito no meio. A coloração do personagem é uniformemente amarelo claro e, como ele não usa roupa alguma, fica claro que seu corpo é todo coberto por pêlos. No geral, sua constituição física é bastante similar à de Sam: ele tem cinco dedos pontudos nas mãos, não tem dedos nos pés, tem olhos redondos e muito próximos um do outro, nariz e boca que se assemelham a um focinho. No entanto, ele é alto, parece mais velho do que Sam e tem orelhas longas que caem ao lado do rosto, como as orelhas de várias raças de cachorro. De modo geral, esse personagem lembra um pouco o Grinch e o Gato de Chapéu.

A ilustração seguinte se parece muitíssimo com a precedente: Sem-nome continua olhando da página esquerda para Sam, que volta em outro animal correndo da direita para a esquerda e com outra placa, sobre a qual lemos a mensagem *Sam-I-am*. Fica claro que Sem-nome se assusta com a volta do menino, o que se reflete em sua expressão facial, no movimento que seu chapéu faz e na posição de seus pés.

A primeira placa que Sam carregava era retangular com a mensagem gravada em preto. A segunda placa, porém, é oval, com a mensagem escrita em vermelho, e consideravelmente maior que a primeira. No entanto, não obstante o peso maior, Sam carrega a segunda placa com mais facilidade, utilizando apenas dois dedos, o que gera um pequeno efeito cômico.

Até esse momento, nada foi dito ainda na narrativa, e as únicas sentenças lidas foram aquelas grafadas nas placas: *I am Sam* e *Sam-I-am*. Essas duas frases também divertem o leitor, por causa do elemento surpresa que apresentam. O leitor não espera ler na segunda placa a mesma frase, dizendo a mesma coisa, mas em outra ordem.

O jornal que Sem-nome lê também sofre mudanças da segunda para a terceira gravuras. Na segunda, víamos na primeira página do jornal as primeiras letras do alfabeto em ordem, de A até I. Na terceira, porém, há no mesmo ponto da página uma sequência de letras ilegíveis que começa, porém, com V A R.

Na quarta gravura, Sam sai de cena (vemos na página da esquerda uma pata e a cauda do animal que o carrega), enquanto Sem-nome pronuncia as primeiras palavras da narrativa: *That Sam-I-am! / That Sam-I-am! / I do not like / That Sam-I-am!*, ao mesmo tempo em que atira seu jornal no chão com expressão zangada.

Na gravura seguinte, então, Sam surge novamente ao pé da página esquerda. Dessa vez, não há mais sinal do animal que o carregava, e o menino tem em suas mãos uma espécie de vara de pescar com manivela que, ao invés da linha, projeta um cabo que termina em uma luva. A luva carrega a bandeja em que estão os ovos e o presunto verdes. Acompanha o ato a primeira fala de Sam: *Do you like green eggs and ham?*

Na gravura vemos como, usando a máquina, Sam leva a bandeja até o nariz de Sem-nome que dessa vez toma um susto maior do que o anterior. Ele salta em seu assento e suas feições demonstram surpresa e nojo.

Essa é a única máquina inventada que aparece em *Green Eggs and Ham*. Entretanto, em outros livros (*If I ran the zoo*, *The Butter Battle Book*, *You're Only Old Once*, *Happy Birthday to You!* etc.), é muito comum que Seuss crie seu próprio maquinário. As características dessas máquinas são basicamente as mesmas da arquitetura seussiana: absurdo, exagero, contorção (linhas curvas, elipses etc.),

organicidade, assimetria, confusão.<sup>56</sup> De modo geral, as máquinas de Seuss são criadas para fazer com que coisas simples se tornem complexas. É justamente isso que acontece em *Green Eggs and Ham*: Sam tem uma máquina própria apenas para estender uma bandeja até outra pessoa.

Na ilustração seguinte, a sexta do livro, os personagens foram desenhados um de frente pro outro, cada um em uma página, sobre fundos diferentes. Sam está à esquerda sobre um fundo branco, enquanto Sem-nome está à direita sobre um fundo azul-esverdeado. Essa separação pictórica reforça a negação de Sem-nome, que levanta a mão com a palma virada para Sam e, com a outra mão na cintura, declara solenemente não querer provar os ovos e presunto verdes.

Esse é um bom momento para marcar o quanto a linguagem corporal é importante em *Green Eggs and Ham*. O livro foi escrito sob o selo *Begginner Books*, o que significa que ele visa à leitura *por* crianças e não *para* crianças. No capítulo anterior, discorri sobre as características que as obras desse selo devem ter; uma delas é criação de ilustrações que permitam com que a criança “leia” a história, ainda que não saiba ler o texto. Assim, é essencial que o ilustrador seja capaz de representar o perfil psicológico das personagens não apenas através da ação, mas também da linguagem corporal. Os gestos que caracterizam Sem-nome, por exemplo, são vários: palma da mão aberta na direção de Sam para expressar negação, pés retorcidos para expressar aflição, mãos na cintura ou indicador apontado para o rosto de Sam para expressar reprovação, punho fechado no ar para representar fúria, queixo inclinado para trás em sinal de desprezo. Aos gestos se combinam os traços do rosto (a representação da boca e das sobrancelhas são particularmente importantes) e, o mais interessante, o chapéu. O chapéu é uma espécie de continuação do corpo do personagem, reforçando sua expressividade. Isso fica evidenciado, por exemplo: no momento em que Sem-nome se assusta, pois seu chapéu se ondula em tremores; também quando ele faz uma declaração solene, e o chapéu está ereto e intacto; e ainda quando ele finalmente se dá por vencido e resolve comer os ovos, em que o chapéu está encolhido e vergado.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Todas essas características se aplicam também aos instrumentos musicais de Seuss. Ele normalmente inventa seus próprios instrumentos, com especial destaque para sopros e percussão. Na realidade, *Green Eggs and Ham* é um dos poucos livros do autor em que não aparecem quaisquer instrumentos musicais. Geralmente há vários.

<sup>57</sup> O mesmo se dá em outros livros como, por exemplo, em *How the Grinch Stole Christmas!*: no momento em que o Grinch se arrepende de suas ações, vemos nas gravuras que seu gorro está murcho e caído.

Na página seguinte, Sam insiste equilibrando a bandeja na cabeça e perguntando a seu interlocutor se ele prefere comer “aqui” ou “ali”, enquanto indica com duas varas equipadas com luvas os lugares de que está falando. Então, o personagem sem nome dirige um olhar severo ao menino e começa sua fuga.

Em seguida, ele vê Sam, que de pé no parapeito de uma janela lhe pergunta: *Would you like them in a house? Would you like them with a mouse?* Sam aponta o indicador da mão direita para o teto da casa, enquanto com a outra mão aberta ele faz alusão ao rato ou à bandeja que está sobre uma pequena mesa.

Na gravura seguinte, Sem-nome se afasta rapidamente da casa em direção a alguns arbustos. Ele levanta ambos os braços no ar em sinal de protesto, repetindo que não comerá os ovos. As cores escolhidas até aqui para colorir os ambientes foram, alternadamente, o vermelho e o azul homogêneos. Os arbustos que cercavam a casa, por exemplo, eram completamente vermelhos, enquanto que a floresta em que entra Sem-nome é toda azul.

Duas gravuras adiante, Sem-nome está descendo uma colina quando é surpreendido, na ilustração seguinte, por Sam em um automóvel. Essas gravuras marcam uma característica importante de *Green Eggs and Ham*: a despreocupação com a verossimilhança interna no que concerne às gravuras. Na primeira gravura, o personagem desce a colina colorida em vermelho, mas, no momento seguinte, quando Sam surge com o carro, a colina é colorida de amarelo. O carro, por sua vez, só tem volante nas duas primeiras ilustrações em que aparece: em todas as outras o volante desaparece. O mesmo acontece com a porta de que surge o bode: antes que Sam a abra não havia qualquer sinal que marcasse a existência daquela porta.<sup>58</sup>

As ilustrações são coloridas majoritariamente com as cores primárias (vermelho, amarelo e azul). O verde é utilizado para dar destaque aos ovos e ao presunto e aparece unicamente nesses objetos. Além dessas quatro cores, temos alguns poucos detalhes em preto-e-branco, e um uso modesto de roxo.

A escolha das cores influencia consideravelmente o texto. O título, por exemplo, pode ser ambíguo, pois o adjetivo *green* pode se referir somente a ovos ou

---

<sup>58</sup> Também podemos encontrar o mesmo tipo de “inverossimilhança gráfica” em outras obras de Seuss. Na última gravura de *If I ran the zoo*, por exemplo, encontramos o mesmo desenho que já havíamos visto na primeira página. Os traços são idênticos, mas a coloração varia: azul e vermelho na primeira página, amarelo e vermelho na última. Com essa variação as calça de Gerald McGrew mudam de cor: azul no início e amarela no final.

pode se referir tanto a ovos quanto a presunto. No entanto, a ilustração acaba com essa ambiguidade, já que ambos, ovos e presunto, são coloridos em verde. Como já foi mencionado acima, os ovos e o presunto são os únicos elementos em verde durante toda a história, de modo que esta é uma forma de destaque e dissipa a aparente ambiguidade sintática.

Mas voltemos às gravuras. Após ter atropelado Sem-nome, Sam lhe oferece os ovos de várias formas: no carro, em cima de uma árvore, sobre o trem, no escuro, com um bode, e, finalmente, em um barco. Nesse momento, os trilhos terminam e o trem é arremessado sobre um barco, causando um naufrágio.

As gravuras que ilustram o naufrágio estão entre as mais divertidas do livro, porque ninguém percebe ou dá atenção para o fato: Sam e Sem-nome continuam discutindo, mesmo em queda-livre, e os outros personagens estão todos despreocupados e sorridentes, mesmo quando começam a afundar na água. Esse recurso é utilizado pelo autor para enfatizar a exasperação a que as insistências de Sam conduziram Sem-nome e, também, para divertir seus leitores. O maquinista e o timoneiro chamam particularmente a atenção, porque continuam a segurar a alavanca de comando e o leme mesmo após a destruição do trem e do barco.

Nas gravuras seguintes acompanhamos ainda a queda das personagens na água e vemos Sam, Sem-nome e a bandeja submergirem. Os personagens continuam o diálogo debaixo d'água e quando voltam à tona, Sam oferece os ovos mais uma vez. Sem-nome finalmente se dá por vencido e decide, então, experimentar os alimentos enquanto os outros animais assistem.

Na gravura seguinte, a quarta gravura de trás para frente, Sem-nome toma a bandeja em suas mãos, espeta um ovo com o garfo e olha para o alimento com cara de nojo. Essa é a única ilustração de todo o livro que não acompanha trecho textual algum e se revela como uma ferramenta de que o autor faz uso para criar um momento de suspense. O suspense se dá: pela suspensão do texto e pela enorme atenção e espanto com que os animais olham para o personagem prestes a experimentar os ovos.

Após experimentar os ovos, Sem-nome reage entusiasmadamente e diz que os ovos são deliciosos.

Na penúltima gravura Sam e Sem-nome saem da água. Sem-nome carrega a bandeja e está prestes a comer o último ovo, enquanto todos os animais gritam alegremente de dentro da água e acenam para os dois em sinal de despedida. Sem-

nome enumera então todos os lugares em que comeria os ovos e todos os companheiros de refeição com quem dividiria os alimentos. O curioso dessa gravura é que, enquanto caminha com o ovo espetado no garfo, Sem-nome olha para o leitor e, conseqüentemente, se dirige a ele.

As crianças leitoras provavelmente estão acostumadas a ouvir apelos para que experimentem ou comam alguns tipos de alimentos. O enredo de *Green Eggs and Ham* talvez faça parte do cotidiano do pequeno leitor e, nesse caso, o apelo final de Sem-nome dirigido diretamente ao leitor funciona como um incentivo. Em desenhos animados e no imaginário comum, crianças normalmente se recusam a comer salada ou brócolis, de modo que a própria escolha de alimentos verdes, em detrimento de outras cores, talvez seja motivada para criar um paralelo entre os ovos e os alimentos que a criança recusa em seu dia-a-dia.

Na gravura final, Sem-nome agradece Sam e lhe dá um tapinha nas costas. Eles estão lado a lado com expressões satisfeitas e na bandeja não há mais quaisquer traços de ovos e presunto verdes. A narrativa se encerra então com um *Thank you! Thank you, Sam-I-Am!*

O enredo de *Green Eggs and Ham* é bastante interessante e muito divertido, mas essa não é a maior conquista do autor do livro. O grande feito de Seuss nessa obra é o trabalho formal que consegue desenvolver.

*Green Eggs and Ham* é escrito em versos compostos de quatro pés dissilábicos, iambs (˘ ˘) ou troqueus (˘ ˘), com rimas emparelhadas. As únicas exceções à regra são os dois primeiros versos *I am Sam* e *Sam-I-am* que seriam, respectivamente, um anapesto e um dátilo. Porém, a meu ver, esses versos não devem ser contabilizados na escansão, porque funcionam como um tipo de *dramatis personae*, lido nas placas de Sam e não pronunciado na história. Esse foi o recurso utilizado por Seuss para, na falta de um narrador, nomear um de seus personagens principais.

O poema é um diálogo constante. Não há no texto traços de narração ou descrição, temos apenas as falas de Sam e de Sem-nome que se alternam, uma depois da outra, do início ao fim. O papel do narrador, que serviria para descrever as ações das personagens, bem como seus estados psicológicos, é ocupado pelas ilustrações.

Nesse sentido, *Green Eggs and Ham* pode ser comparado a um texto teatral, que dispensa o uso de rubricas e de indicações de fala de personagem, uma vez que as gravuras já indicam quem está falando e de que modo.

A meu ver, a possibilidade de criar um efeito análogo ao de um texto teatral a partir de ferramentas completamente diferentes serve como prova de que o texto literário ilustrado possui uma linguagem autônoma.

Texto e ilustrações estão relacionados em estado simbiótico: a obra pode ser “lida” apenas com as gravuras, enquanto que o texto, quando lido sem as gravuras, perde parte de seu valor e de sua clareza. A inseparabilidade de texto e imagem na literatura infantil é de crucial importância para a tradução, pois nesse tipo de texto transpor os elementos linguísticos implica, necessariamente, em manipular os elementos visuais.

O poema é um diálogo constante, mas a participação dos personagens nesse diálogo não é simétrica. Sam ocupa bem menos espaço na narrativa: apenas 21 dos 105 versos são pronunciados por ele, ou seja, exatamente 25%<sup>59</sup>. Os outros 84 versos são todos falas de Sem-nome, que preenche os 75% restantes.

Seuss indica qual é o personagem que está falando não apenas através das gravuras, mas também através de um curioso truque formal: Sam normalmente fala em troqueus, enquanto que Sem-nome normalmente fala em iambos. Assim, as falas de Sam são facilmente identificáveis através do esquema métrico |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |, que normalmente suprime a última sílaba átona, resultando em um verso de sete sílabas; já as falas de Sem-nome se configuram como |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |<sup>-</sup> ~ |, que não suprimem sílaba alguma e resultam em um verso de oito sílabas. Essa regra se mantém na maior parte do texto, mas não é aplicada universalmente: dos vinte e um versos ditos por Sam, dezoito são troqueus (aproximadamente 85%) e apenas três são iambos (15%). No caso de Sem-nome a regularidade é maior: dos oitenta e quatro versos, oitenta são iambos (95%) e apenas quatro são troqueus (5%).

Para ilustrar essa alternância entre os dois pés cito aqui os vinte e dois primeiros versos do poema:

~ ~     —  
I /am /Sa~  
—  
Sam /I /am

<sup>59</sup> Os versos iniciais *I am Sam* e *Sam-I-am* não foram contabilizados, por isso a contagem resulta em 105, caso contrário seria 108.

That /Sam /-I- /am! /That /Sam /-I- /am!  
 I /do /not /like /that /Sam /-I- /am!

Do /you /like /green /eggs /and /ham?

I /do /not /like /them, /Sam /-I- /am.  
 I /do /not /like /green /eggs /and /ham.

Would /you /like /them /here /or /there?

I /would /not /like /them /here /or /there.  
 I /would /not /like /them /a/ ny/ where.  
 I /do /not /like /green /eggs /and /ham.  
 I /do /not /like /them, /Sam /-I- /am.

Would /you /like /them /in /a /house?  
 Would /you /like /them /with /a /mouse?

I /do /not /like /them /in /a /house.  
 I /do /not /like /them /with /a /mouse.  
 I /do /not /like /them /here /or /there.  
 I /do /not /like /them /a /ny /where.  
 I /do /not /like /green /eggs /and /ham.  
 I /do /not /like /them, /Sam /-I- /am.

Would /you /eat /them /in /a /box?  
 Would /you /eat /them /with /a /fox?

Fica claro no exemplo citado que os versos que começam com sílaba tônica são falas de Sam, enquanto que os que começam com sílaba átona são as falas de Sem-nome.

O trecho citado acima ilustra ainda outra característica única de *Green Eggs and Ham*: a hegemonia quase que absoluta dos monossílabos. *Green Eggs and*

*Ham* foi escrito com um vocabulário restrito a cinquenta palavras, das quais quarenta e nove são monossílabas e apenas uma é trissilábica, *anywhere*<sup>60</sup>.

Essa presença maciça dos monossílabos faz com que o poema apresente uma característica muito especial: os versos apresentam equivalência numérica entre número de palavras e o número de sílabas métricas que contêm. Em *Do /you /like /green /eggs /and /ham?*, por exemplo, temos sete sílabas e sete palavras, enquanto que na resposta, *I /do /not /like /them, /Sam /-I- /am*, temos oito sílabas e oito palavras. Essa é uma regra geral que se aplica a todos os versos do poema, com exceção dos dois versos iniciais e dos oito versos em que ocorre a palavra *anywhere*, que é dita sempre por Sem-nome. Nesses casos, teremos oito sílabas, mas apenas seis palavras<sup>61</sup>.

Conforme afirmei no capítulo anterior, a preferência por monossílabos é típica dos livros do selo *Begginer Books*, o que, na realidade, reflete uma característica linguística do inglês: o vocabulário coloquial é majoritariamente constituído por palavras curtas que têm raiz germânica, enquanto que o vocabulário erudito é composto por palavras mais longas, de origem latina. Os textos desse selo pretendem facilitar a leitura das crianças através da restrição e simplificação do vocabulário utilizado e, portanto, prezam por palavras monossilábicas.

O comprimento de uma palavra em inglês está diretamente relacionado com o registro em que ela é utilizada. Uma prova disso é o fato de que o índice para medir a dificuldade de um texto em inglês, o *Flesch Reading Ease*, é baseado em um cálculo que leva em consideração o número de palavras dividido pelo número de frases relacionado com o número de sílabas dividido pelo número de palavras<sup>62</sup>. Portanto, quanto maior o número de palavras em uma sentença e quanto maior o número de sílabas de uma palavra, maior será a dificuldade para o leitor.

<sup>60</sup> Na verdade, podemos considerar *anywhere* duas palavras, *any* e *where*, que são grafadas juntas por mera convenção ortográfica. Isso seria análogo ao português *apesar* que inicialmente era grafado *a pesar*, ou a *derrepente*, erro que pode ser visto ao posto de *de repente*. Nesse caso, teríamos em *Green Eggs and Ham* cinquenta palavras monossilábicas e um única palavra dissilábica (*any*).

<sup>61</sup> As ocorrências de *anywhere* são tão poucas que decidi listar todas: *I would not like them anywhere* (verso 11), *I do not like them anywhere* (19, 42, 68 e 85), *I would not eat them anywhere* (27), *I will not eat them anywhere* (54) e *Say! I will eat them anywhere!* (106). Em todos os casos, temos oito sílabas e seis palavras.

<sup>62</sup> A fórmula é: (Índice de dificuldade) = 206.835 – 1.015 (x/y) – 84.6 (z/x), sendo que x=número de palavras, y=número de sentenças e z=número de sílabas. O resultado obtido será o índice *Flesch Reading Ease* que varia de 0.0 a 100.0. Os níveis de dificuldade de um texto seriam então: 90.0-100.0, facilmente compreendido por uma criança de onze anos; 60.0-70.0 facilmente compreendido por uma criança de treze a quinze anos; 0.0-30.0 melhor compreendido por universitários.

Segundo esse cálculo, o texto mais fácil possível seria um texto composto por sentenças de apenas duas palavras monossilábicas, que geraria um índice de -3.40. No entanto, na prática, atingir tal marca é praticamente impossível. Com relação ao índice de dificuldade, *Green Eggs and Ham* oferece alguns dados curiosos que merecem ser comentados:

Green Eggs and Ham by Dr. Seuss comes close [to -3.40], averaging 5.7 words per sentence and 1.02 syllables per word, with a grade level of -1.3. (Most of the 812 words are monosyllabic; “anywhere”, which occurs 8 times, is the only exception.)<sup>63</sup>

Até onde pude verificar, os dados contidos na citação estão corretos. Obtive os mesmos números em minha própria contagem: o poema tem 812 palavras, das quais apenas *anywhere*, que ocorre oito vezes, não é monossilábica. Temos assim: oito ocorrências de uma palavra trissilábica (total de 24 sílabas) e 804 ocorrências de palavras monossilábicas, que totalizam 828 sílabas no poema. Ao dividirmos o número de sílabas (828) pelo número de palavras (812) obtemos 1,0197, número que pode ser facilmente arredondado para 1,02 sílabas por palavra, valor apresentado na citação. Também averigui o valor de 5,7 palavras por sentença: contei 141 sentenças no livro, número que ao ser utilizado como denominador do total de palavras (812), conforme pede a fórmula, resulta em 5,7588, número que também bate com o 5,7 apresentado.

Seja como for, é importante que fique claro que um texto tecido majoritariamente com palavras longas é um texto difícil para leitores nativos de inglês, enquanto que um texto tecido majoritariamente com palavras curtas é mais fácil.<sup>64</sup>

Há ainda mais uma peculiaridade formal fundamental em *Green Eggs and Ham*: em nenhum lugar do poema se faz uso da elisão. Seuss conseguiu organizar o texto de forma tal que uma palavra terminada em vogal nunca é seguida por uma palavra começada em vogal, de modo que elisão nunca é possível. Os sons finais de uma palavra e o sons iniciais da palavra que a segue podem ser: consoante e

<sup>63</sup> “*Green Eggs and Ham*, de Dr. Seuss, chega perto [do -3.40], com a média de 5,7 palavras por sentença e 1,02 sílabas por palavra, o que gera um índice de -1,3. (A maior parte das 812 palavras são monossilábicas; *anywhere*, que ocorre oito vezes, é a única exceção.” Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Flesch-Kincaid\\_Readability\\_Test](http://en.wikipedia.org/wiki/Flesch-Kincaid_Readability_Test)> Acesso em: 19/05/09.

<sup>64</sup> É claro que essa não é uma característica exclusiva do inglês. A afirmação “um texto tecido majoritariamente com palavras curtas é mais fácil” pode se aplicar a praticamente qualquer língua. A questão aqui é de grau. Essa característica se manifesta mais vigorosamente em inglês do que em português.

consoante (c + c), consoante e vogal (c + v) ou vogal e consoante (v + c), mas não são nunca vogal e vogal (v + v).

Terminamos aqui a análise formal e temática de *Green Eggs and Ham* e passamos, finalmente, a fazer as considerações sobre os problemas de tradução que esse livro, *stricto sensu*, e que a obra de Seuss, *lato sensu*, propõem.

## II. Traduzindo Green Eggs and Ham

Mario Laranjeiras no primeiro capítulo de *Poética da Tradução* discute, entre outras coisas, os fatores linguístico-estruturais que influenciam a tradução de um texto de uma língua para outra, determinando a sua tradutibilidade. Ele afirma que as características organizacionais e estruturais de uma língua têm papel fundamental na produção de sentido de um texto, especialmente no texto de natureza poética. Esses fatores organizacionais, diz o estudioso, podem oferecer sérios problemas no momento da tradução interlingual, problemas que seriam insolúveis no sentido estrito e que são o argumento base para aqueles que professam a impossibilidade da tradução. O autor dá um bom exemplo:

Assim, a sensação de insegurança, de instabilidade que Chico Buarque transmite ao ouvinte de “Construção” ao fazer terminar todos os seus versos por palavras proparoxítonas é intraduzível – *stricto sensu* – para o francês pelo simples fato de não haver nessa língua palavras esdrúxulas.<sup>65</sup>

O autor lista ainda outras diferenças estruturais que se revelam problemáticas para uma tradução interlingual e, entre os exemplos, cita o problema que a concentração e a alta incidência de monossílabos da língua inglesa oferecem:

Na mesma linha de problemas linguístico-estruturais poderíamos incluir a alta porcentagem de monossílabos da língua inglesa por oposição às neolatinas. Lembramos ainda a tendência sintética ou analítica de cada língua a que, em termos de tradução, Michel Balland chama de “diferença de concentração”. Segundo esse autor, a concentração em inglês seria 10% maior do que em francês, o que vai provocar uma diferença de tamanho entre o texto de partida e o de chegada. É o que dá azo ao comentário do tradutor J. Wanderley: “... É teoricamente mais fácil traduzir do francês para o inglês (em verso) do que operar a viagem em sentido contrário: um decassílabo inglês comporta muito maior carga material que um decassílabo românico”.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Laranjeiras, 1993, p.19.

<sup>66</sup> Idem, p. 20.

Esse problema de concentração é a maior dificuldade do tradutor de *Green Eggs and Ham*. O grande feito poético desse texto é, justamente, a enorme incidência de monossílabos, que se revela como a característica formal mais importante do poema. Preservar os monossílabos deveria ser o foco principal de uma tradução que busque conservar a poeticidade do texto, já que sem os monossílabos a jocosidade linguística do texto se perde e com ela a característica mais fundamental do poema.

Mas, se em português os monossílabos não são tão numerosos, como pode o tradutor manter essa característica? Não seria *Green Eggs and Ham* um texto intraduzível sob esse aspecto?

De fato, se a preservação dos monossílabos for o mais importante, a tarefa do tradutor, tendo em vista o par inglês/português será difícilima. Além disso, outras características formais do texto deveriam ser preservadas (rimas, métrica, musicalidade, alternância precisa entre troqueus e iambos, vocabulário restrito), isso sem falar, é claro, da equivalência semântica entre original e tradução. Todas essas características a serem mantidas restringiriam enormemente as escolhas do tradutor e, muito possivelmente, tornariam sua tarefa impossível de ser realizada.

Os monossílabos, considerados individualmente, já constituem um problema estrutural da passagem do inglês para o português para o qual, provavelmente, não poderíamos encontrar uma solução.<sup>67</sup> Portanto, em termos absolutos, a resposta para a pergunta “*Green Eggs and Ham* é um poema intraduzível?” seria: “Sim”.

No entanto, se aceitarmos como possibilidade um dos conceitos essenciais em tradução, a equivalência, os impedimentos linguístico-estruturais que esse poema oferece podem ser minimizados. Diz Laranjeiras que o que se busca na tradução “é a equivalência entre a mensagem I e a mensagem II, não a identidade absoluta, que, por definição, é impossível”.<sup>68</sup> Assim, a tradução de um poema deve recriar na língua de chegada aquilo que o poema é na língua de partida (sua “significância”) e não apenas substituir rótulos. Nas palavras de Laranjeiras a tradução “deve recriar na língua/cultura de chegada a significância do poema original” para, com isso, “preservar sua poeticidade”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> O problema dos monossílabos talvez não seja uma barreira intransponível na tradução para línguas que também tenham um grande número de monossílabos, como, imagino, o chinês. Isso, no entanto, não é válido para nenhuma das línguas românicas.

<sup>68</sup> Laranjeiras, p. 18.

<sup>69</sup> Idem, p. 14.

O mesmo diz Umberto Eco em *Dire quase la stessa cosa*<sup>70</sup>:

Tradurre vuol dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio sistema testuale e che (...) possa produrre effetti analoghi nel lettore sia sul piano semantico e sintattico, che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte (*testo di partenza*) tendeva.<sup>71</sup>

Assim, uma vez que a correspondência absoluta entre texto de partida e de chegada é impossível e que, portanto, o objetivo da tradução é o de oferecer um *equivalente*, o tradutor de *Green Eggs and Ham* deverá adotar alguma estratégia que lhe permita atingir seu objetivo. As estratégias podem ser as mais variadas possíveis, mas o importante é que o tradutor não dê como perda de saída uma dificuldade estrutural qualquer. Ele deve, eticamente falando, se esforçar para manter, mesmo que parcialmente, a complexidade formal do texto de partida, ou então deve avisar o leitor a respeito dos elementos que ele tomou como intraduzíveis e que, portanto, estão no original, mas não na tradução. O que não pode ser feito é simplesmente ignorar certas características, não tentar preservá-las na tradução e não avisar o leitor, esperando com isso maquiagem o truque.

Uma estratégia possível para manter o jogo com os monossílabos seria, a meu ver, traduzí-los por dissílabos ou trissílabos. O mais importante, na verdade, me parece ser a homogeneidade do texto e não o comprimento das palavras em si. Os monossílabos no original desempenham seu papel como grupo. A capacidade do poeta foi a de compor sua obra fazendo uso unicamente desse recurso, que gera uma série de características específicas, como por exemplo, a falta de elisão ou a paridade entre número de sílabas métricas e número de palavras no verso. Em uma tradução que vertesse monossílabos por dissílabos, a paridade entre sílabas métricas e palavras utilizadas seria vertida apenas proporcionalmente (x palavras e 2x sílabas), mas o jogo linguístico básico, que é o de usar somente palavras que tenham o mesmo tamanho estaria mantido. Parece-me que um leitor de português ao ler um poema composto apenas com o uso de dissílabos sofreria o mesmo efeito que sofre o leitor do original. A sensação estética seria a mesma.

<sup>70</sup> Apud SARFATTI, 2004, p. 1. Grifos mantidos conforme se apresentam no texto da autora.

<sup>71</sup> “Traduzir significa entender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado naquela língua, e construir um sistema textual duplo que [...] possa produzir efeitos análogos no leitor, seja no nível semântico e sintático, que naquele estilístico, métrico, fonosimbólico, e de efeitos passionais a que o texto fonte (texto de partida) tendia.”

Essa estratégia, no entanto, soa bonita quando prevista teoricamente, mas talvez na prática também oferecesse problemas estruturais sérios, como, por exemplo, o fato de as preposições em português serem majoritariamente monossilábicas. No caso da adoção de trissílabos, esse problema torna-se exponencialmente mais sério.

De modo geral, nenhuma das traduções a que tive acesso<sup>72</sup> demonstra ter adotado esse tipo de estratégia. Comentarei cada uma das traduções isoladamente mais adiante e discutirei as escolhas de cada tradutor, mas de modo geral me parece que a estratégia adotada pelos tradutores foi a de simplesmente evitar o uso de palavras longas, preferindo utilizar, quando possível, palavras mais curtas. Isso não impede, no entanto, que três ou quatro palavras trissilábicas façam parte da tradução hebraica, e nem que palavras de quatro sílabas apareçam nos textos em espanhol e italiano.

Vislumbro ainda uma terceira possibilidade de “tradução” para os monossílabos. Uma possibilidade que está ligada aos direitos e deveres do tradutor. É um direito do tradutor escolher o que, segundo ele, é o mais importante a ser mantido. Conforme se verá a seguir, defendo que há outras características em *Green Eggs and Ham* a serem preservadas, características que a meu ver são mais importantes do que os monossílabos. Se o tradutor decide que, para preservar outras características, deve abandonar completamente o sistema monossilábico, essa é uma escolha autêntica.

Portanto, defendo que, caso julgue necessário, o tradutor pode abandonar completamente a recriação dos monossílabos e não lhes dar atenção já de saída. Essa escolha, no entanto, pode ser executada desde que uma condição prévia seja cumprida: o tradutor deve avisar o leitor da forma como está procedendo. É um direito seu abandonar características fundamentais do texto de partida e não tentar recriá-las no texto de chegada, mas esse é um direito que exige comprometimento ético do tradutor. O tradutor, ao proceder dessa forma, deve avisar o leitor de que escolheu não traduzir tal e tal característica. Ele deve explicar como essas

---

<sup>72</sup> As traduções são: *Prosciutto e uova verdi* de Anna Sarfatti (italiano), *Huevos verdes con jamón* de Aída E. Marcuse (espanhol), *Lo raev ve lo ohev* de Lea Naor (hebraico) e *Virent Ova! Viret Perna!!* de Terentio e Guenevera Tunberg (latim). Não pude, no entanto, trabalhar integralmente com a última tradução citada. Meu acesso à ela foi parcial, uma vez que não pude comprá-la, e, conseqüentemente, consultei apenas uma edição on-line que limita o acesso ao texto. Por isso, o foco principal recairá sobre as três primeiras traduções, mas a tradução para o latim também será analisada eventualmente.

características se manifestam no texto original e também deve explicar ao leitor porque ele decidiu abandoná-las. No caso dos monossílabos, essa seria uma escolha de explicação fácil.

O leitor pode se perguntar, então, em que medida essa estratégia não acarreta um paradoxo: simplesmente não faz sentido adicionar um prefácio do tradutor em um texto que será lido por crianças em fase de alfabetização. De fato, a crítica vai direto ao ponto. Mas, ainda assim, defendo esse dever do tradutor por dois motivos. Primeiro, porque não são apenas leitores crianças que terão contato com o texto seussiano. A essa altura da exposição, imagino já ter apontado vários elementos que podem capturar o interesse de um leitor adulto, versado ou não em leitura de literatura e poesia. Segundo, porque certamente as crianças não dedicarão atenção ao prefácio, correndo diretamente ao texto. Na tradução hebraica, por exemplo, há uma série de dados que constam no livro, mas que as crianças não serão capazes de ler devido ao tipo de grafia adotada. Aqueles dados não interessam às crianças, mas podem potencialmente interessar a um adulto. Por isso, a editora não subtrai os dados do livro. Eles estão ali, mas escritos de forma peculiar que não será compreendida pelas crianças (pelo menos não com facilidade). A anexação do prefácio será, então, análoga à decisão da editora: o texto se dirige ao público adulto que entrar em contato com o livro, e as crianças podem simplesmente saltar aquela página e começar sua leitura imediatamente.<sup>73</sup>

Essa adequação entre público leitor e a presença ou não do prefácio pode ser observada na tradução latina. Nenhuma criança lerá aquele texto, que visa ser lido por um público especializado que já saiba ou que esteja aprendendo latim. Por isso, há um posfácio no livro, comentando não apenas a tradução de *Green Eggs and Ham*, mas também a metrificacão latina e a distribuicão das tônicas. Há também um glossário que oferece a traduicão de vários termos isolados do latim para o inglês.

Também é importante enfatizar que falo sempre em prefácio ou posfácio, elementos que em sentido estrito são alheios ao texto e que, por isso, poderão ser desconsiderados pelo leitor. A presença de notas de rodapé durante a leitura, porém, me parece absurda.

Outra possibilidade, ainda seria, apresentar um prefácio que chame a atençã das crianças ao invés de passar despercebido. Um prefácio ilustrado, simples e

---

<sup>73</sup> Essa permeabilidade do texto infantil às notas de rodapé, assim como a escrita hebraica, serão tópicos discutidos novamente mais adiante.

direto poderia ser lido e compreendido pelos leitores neófitos. Seuss usa exatamente esse tipo de estratégia em alguns de seus livros: em *Fox in Socks* uma placa adverte já na primeira página: *Take it slowly. This Book is DANGEROUS*<sup>74</sup>, e pergunta na última: *Now is your Tongue Numb?*<sup>75</sup>. O mesmo se dá em *Oh Say Can You Say?: Oh my brothers! oh my sisters! / These are TERRIBLE TONGUE TWISTERS!*<sup>76</sup>, adverte um aviso na capa.

Seja como for, o que não pode ser feito é tentar enganar o leitor, abandonando certas características fundamentais e esperando que ele não esteja familiarizado com o original para que não perceba a trapaça. O leitor tem o direito de saber como o texto de partida foi construído e o tradutor não tem o direito de manipular essas informações. Um tradutor que não tente reproduzir os monossílabos e não diga ao leitor como e por que procedeu dessa forma, está subtraindo a ele o direito de se interessar pelo original e, conseqüentemente, o de acessar diretamente o texto de partida. Acredito ser esse um dever ético do tradutor. Ele deve aproximar duas línguas-cultura e não afastá-las através de dissimulações. Em suma, essa seria a terceira opção: abandonar os monossílabos, mas fazê-lo honestamente.

Conforme afirmei anteriormente, a onipresença de monossílabos não é a única característica marcante de *Green Eggs and Ham*. O poema também é rimado, metrificado, alterna troqueus e iambos, é bastante musical, faz uso de um vocabulário restrito e repete algumas estruturas várias vezes. Mesmo que o jogo com os monossílabos não existisse no texto original, as características que acabei de listar, sozinhas, já seriam o suficiente para dar nó na cabeça de qualquer tradutor. Uma vez que já afirmamos que uma correspondência absoluta não pode ser atingida, me parece claro que algumas dessas características estarão ausentes da tradução, algo que não significa necessariamente uma perda ou uma diminuição da tradução frente ao original.

No entanto, a meu ver, duas características não podem se perder de modo algum. São elas: metro e rima. Conforme já enfatizei no primeiro capítulo, toda a produção seussiana é baseada nessas duas ferramentas. Não há poesia de Dr.

---

<sup>74</sup> “Vá devagar. Esse livro é PERIGOSO!”

<sup>75</sup> “Agora, a sua língua está dormente?”

<sup>76</sup> “Ah, meus irmãos! Ah, minhas irmãs! / Estes são trava-línguas terríveis!”

Seuss em versos livres ou com rimas brancas.<sup>77</sup> Não há motivo, portanto, para que um tradutor não mantenha essas características em uma tradução que vise a equivalência na cultura de chegada.

Digamos, por exemplo, que um professor de inglês na Argentina decida traduzir *Green Eggs and Ham* para o espanhol buscando unicamente produzir uma “tradução ao pé da letra” para que seus alunos possam ler o original consultando sua tradução eventualmente quando encontrarem dúvidas de vocabulários ou sintaxe. Essa tradução serviria, então, como uma espécie de leitura assistida e, nesse caso, o tradutor poderia sem problema algum abrir mão de metro e rima. Nesse caso, no entanto, o tradutor não está buscando um equivalente do texto de partida: ele está construindo um mecanismo pedagógico que servirá de apoio aos seus estudantes.

É exatamente isso que se dá em uma das traduções de *The Cat in the Hat* para o espanhol. A tradução foi publicada em 1967 nos Estados Unidos sob o título de *El gato en el sombrero*<sup>78</sup> e traz o texto original de Seuss e o texto traduzido em prosa ao pé da letra na mesma página. O texto em inglês ocupa exatamente a mesma distribuição gráfica que ocupa na edição original, enquanto que o texto espanhol orbita em torno, nos lugares em que não atrapalha a visão da gravura. A tradução, que parece querer desempenhar o papel de ponte didática para os numerosos falantes de espanhol dos Estados Unidos, apresenta até o selo *Begginer Books*, mas traduzido para o espanhol: “Yo lo puedo leer solo”.

O texto de partida é:

The sun did not shine.  
It was too wet to play.  
So we sat in the house  
All that cold, cold, wet day.

Vertido em espanhol por Carlos Rivera como:

El sol no brillaba.  
Estaba demasiado mojado para jugar.  
Así es que nos sentamos adentro de la casa  
todo aquel frio, frio día mojado.

<sup>77</sup> O único uso de verso livre que pode ser reivindicado na obra de Seuss, mas ainda duvidosamente, se dá em *Hunches in Bunches*. Quanto às rimas não há dúvidas: mesmo nesse caso o texto é rimado.

<sup>78</sup> RIVERA, Carlos. *El gato en el sombrero*. New York: Random House, 1967.

Fica claro para o leitor que o tradutor não fez esforço algum para preservar o que quer que fosse. Todas as características formais do original se perdem: rimas, métrica, monossílabos, concisão. Portanto, se o tradutor em algum momento teve a pretensão de recriar em espanhol o texto de Seuss, ele falhou sonoramente.<sup>79</sup> No entanto, se o seu objetivo foi servir como um dicionário *in loco*, ele foi atingido.

Uma tradução para o francês também foi feita aparentemente nos mesmos moldes. *Le Chat au Chapeau*<sup>80</sup> foi publicado em 2009 nos Estados Unidos pela Random House. O fato de ter sido publicado nos Estados Unidos é altamente significativo, uma vez que há uma tradução francesa publicada pela Pocket Jeunesse em 2005 com o título de *Le Chat Chapeauté*<sup>81</sup>. O fato de existirem duas traduções, uma francesa outra estadunidense, denuncia uma diferenciação entre o público alvo de cada um dos trabalhos. Esse modelo visa unicamente produzir um texto na língua de chegada que sirva como uma espécie de consulta ao dicionário, uma muleta para a compreensão do original. Tenho certas ressalvas em considerá-los como textos “pedagógicos”. Nessa tradução estadunidense para o francês, assim como na tradução para o espanhol, o selo *Begginner Books* foi traduzido: “Je peux le lire tout Seul”. A tradução francesa, no entanto, não apresenta o selo.

Fica evidente que os tradutores de *Le Chat au Chapeau* e de *El gato en el sombrero* não visam produzir um texto equivalente na cultura de chegada já a partir da tradução do título. *The Cat in the Hat* faz um brincadeira clara e explícita com palavras monossilábicas, rimas (*Cat* e *Hat*) e repetição em espelhamento simétrico: temos *The Cat* de um lado e *The Hat* de outro, separados pelo *in*.

<sup>79</sup> Três resenhas podem ser encontradas na página da Amazon que vende o livro e todas as três são negativas. A primeira delas diz que o texto em espanhol “loses all of what makes Dr. Seuss special” e qualifica a tradução de “very uninspired”. A segunda resenha se queixa de que a tradução “does great damage to Dr. Seuss’ original idea to teach children how to read” e afirma “The Spanish version does not accomplish the goal”. A terceira afirma que “the literal, word-for-word translation destroys the flavor and fun of this classic”. Disponível em: <[http://www.amazon.com/El-gato-sombrero-Cat-Hat/dp/0394816269/ref=sr\\_1\\_6?ie=UTF8&s=books&qid=1243467591&sr=1-6#](http://www.amazon.com/El-gato-sombrero-Cat-Hat/dp/0394816269/ref=sr_1_6?ie=UTF8&s=books&qid=1243467591&sr=1-6#)> Acesso em: 27/05/09.

<sup>80</sup> Infelizmente não tive acesso ao texto de *Le Chat au Chapeau*, mas o processo editorial a que ele foi submetido é o mesmo de sua contraparte em espanhol *El gato en el sombrero*, o que é uma evidência de que o mesmo modelo de tradução ao pé da letra tenha sido aplicado. Coincidem nos dois livros o projeto gráfico, editora, edição, resenhas, etc.

<sup>81</sup> As resenhas da edição francesa de *The Cat in the Hat (Le Chat Chapeauté)* são unanimemente elogiosas. A primeira diz: “as a native French speaker, I am delighted with the translation. [...] I wish there were many more Dr Seuss books translated”. A segunda afirma que o tradutor fez “a great job translating the humor and play of words”. E a terceira diz laconicamente: “The French is well-translated”. Disponível em: <[http://www.amazon.com/Chat-Chapeaute-French-Dr-Seuss/dp/2266119184/ref=sr\\_1\\_4?ie=UTF8&s=books&qid=1243470006&sr=1-4](http://www.amazon.com/Chat-Chapeaute-French-Dr-Seuss/dp/2266119184/ref=sr_1_4?ie=UTF8&s=books&qid=1243470006&sr=1-4)> Acesso em: 27/05/09.

Esse jogo é recriado competentemente por vários tradutores: em hebraico, o título é traduzido por *Khatul Taalu*<sup>82</sup>, literalmente “O Gato Sapeca”, que preserva o jogo rímico. Em italiano, a tradutora adiciona um adjetivo de próprio punho para atingir a equivalência: *Il Gatto e il Cappello Matto* (O Gato com o chapéu maluco). Já o tradutor francês, na falta da rima, optou por uma aliteração que, a meu ver, é bem sucedida: *Le Chat Chapeauté* (O Gato Chapeludo). A mesma estratégia foi usada na tradução para o francês publicada nos Estados Unidos: *Le Chat au Chapeau* também faz a aliteração e mantém a simetria, mas também consegue preservar a rima em *au* e *chapeau*. Em português brasileiro, as tradutoras verteram o texto eficazmente como *O Gatola da Cartola*<sup>83</sup>, transformando o tipo de chapéu que o gato usa, mas mantendo a rima e a simetria entre as sílabas. Na tradução espanhola do texto, temos *El Gato Garabato* (“O Gato Garrancho” ou “O Gato Rabisco”) que também preserva a rima e apresenta harmonia vocálica em *a*.

Acredito que todas essas escolhas tradutórias atingiram seu objetivo e criaram na língua de chegada títulos equivalentes ao original. Frente a essas estratégias bem sucedidas, fica claro que *El gato en el sombrero* traduz a mensagem semântica, mas não recria o jogo formal, de modo que essa tradução se revela limitada. Ao adotar estratégias de versão ao pé da letra o tradutor sacrifica completamente a potencial equivalência entre texto de partida e texto de chegada.

Mas, voltando à discussão da tradução de *Green Eggs and Ham*, caso o tradutor esteja buscando a equivalência, ele não poderá, acredito eu, subtrair ao texto suas características mais fundamentais: a rima e a métrica. Se Seuss tivesse escrito em português, italiano, ou hebraico, ele, sem dúvida, teria utilizado esses recursos, de modo que um tradutor que ignora essas características ao verter o texto demonstra ter dado pouca atenção ao texto de partida e ter pouco conhecimento da obra do autor.

Portanto, não manter rima e métrica resulta, a meu ver, em algo mais grave do que perder os monossílabos, já que a perda dos monossílabos se dá por

---

<sup>82</sup> Optei por apresentar as palavras em hebraico sempre transcritas em alfabeto latino, já que imagino que uma quantidade pequena de meus leitores será capaz de ler o alfabeto hebraico.

<sup>83</sup> Lavínia Fávero, Gisela Moreau, Mônica Rodrigues da Costa. *O Gatola da Cartola*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

impossibilidades estruturais, enquanto que a perda de rimas e métrica se dá por incompetência ou desleixo.<sup>84</sup>

Acredito ainda que uma tradução que fosse bem sucedida em reconstruir a homogeneidade dos monossílabos na língua de chegada, mas que, para isso, sacrificasse a métrica e rima, seria menos válida que uma tradução que perdesse os monossílabos mas mantivesse as estruturas formais básicas. O experimentalismo formal de Seuss só faz sentido dentro da métrica e da rima. Caso o autor tivesse escrito *Green Eggs and Ham* somente com monossílabos, mas usando versos livres e rimas brancas, o texto não teria um valor estético tão grande. A grande conquista de Seuss é criar uma estrutura muito complexa dentro de outra estrutura já engessada: ele primeiro pensa em métricas e rimas, e somente depois trabalha os monossílabos e outros recursos. Prova disso é que não há um único verso quebrado ou rima imperfeita no poema, enquanto que a perfeição do trabalho com os monossílabos, ainda que louvável, não é absoluta.

Até agora concluímos que o tradutor deve necessariamente manter métrica e rima e que deve se esforçar ao máximo para compensar de alguma forma a perda/substituição dos monossílabos. Passamos agora à análise do tipo de operação que o tradutor pode realizar para manter metro e rima.

De partida, devo enfatizar que quando falo em preservar metro e rima não quero dizer de modo algum que o tradutor deva manter os mesmos esquemas métricos e rítmicos do texto de partida. Muito pelo contrário, considero a mudança de padrão métrico ou rímico um direito do tradutor.

As motivações que podem levar um tradutor a optar por uma mudança de metro ou pé são as mais variadas. Duas me parecem as mais evidentes. De um lado, o verso utilizado por Seuss pode não ser muito fecundo na língua de chegada e, conseqüentemente, mantê-lo pode oferecer novos problemas estruturais para o tradutor. De outro, o tradutor pode julgar que o verso do original não seja adequado para aquele tipo de texto na cultura de chegada, devido ao uso que a tradição teria feito daquele verso. Assim, traduzir pés trocaicos por datílicos ou traduzir um verso

---

<sup>84</sup> Um exemplo dos efeitos funestos que geram o abandono de métrica e rima pode ser encontrado na tradução de Márcio Suzuki do livro de poemas para crianças de Tim Burton, *The Oyster Boy and Other Stories*. Embora traduza genialmente alguns trechos enriquecendo o texto em pelo menos dois pontos diferentes, o tradutor falha em criar um texto de chegada equivalente ao texto de partida. A metrificação e a distribuição das tônicas são muito negligenciadas na tradução de Suzuki, e mesmo a manutenção das rimas que é um pouco mais atenta, se mostra defeituosa em vários pontos. Um texto que é perfeitamente metrificado e rimado no original, a meu ver, só será plenamente traduzido caso esses elementos sejam mantidos.

de oito sílabas por um verso de seis ou de dez sílabas, são todas escolhas que cabem ao tradutor de acordo com contextos específicos. Não se espera dele que mantenha na língua de chegada o modelo exato da língua de partida.

Esse é o caso do clássico exemplo das *Ilíadas* de Odorico Mendes e de Carlos Alberto Nunes. Odorico Mendes resolveu reorganizar radicalmente a estrutura métrica e a distribuição das tônicas em sua tradução do poema grego, uma vez que a tradição épica em língua portuguesa utiliza uma forma cristalizada, o decassílabo. Odorico optou, então, por preservar no texto de chegada o metro épico tradicional do português. Assim, enquanto o texto homérico é constituído de seis pés dátilos que totalizam de treze a dezessete sílabas, o texto de chegada em português conta com apenas dez sílabas (ou seja, é 40% menor que o de partida) e acentuação heróica ou sáfica. Já a tradução de Carlos Alberto Nunes tem como objetivo manter o esquema formal do texto grego. A estratégia do tradutor passa a ser, então, a de criar em português um verso equivalente ao hexâmetro datílico grego, o que gera um verso que mantém os pés datílicos e tem de dezesseis ou dezessete sílabas.

Para ilustrar essa mudança de metro e tônica, proponho também uma tradução do título do poema de Seuss conforme a estratégia que sugeri anteriormente. A tradução dissilábica de *Green Eggs and Ham* poderia ser, por exemplo, “Carne e Ovos Verdes”. Com essa tradução se mantém a ambiguidade do adjetivo *green* que no texto de partida pode se referir unicamente aos ovos como também ao presunto e aos ovos simultaneamente. Esse título em português mantém essa ambiguidade, já que podemos considerar os dois agrupamentos: [*Carne e Ovos*] *Verdes* ou *Carne e* [*Ovos Verdes*]. O jogo com o comprimento das palavras também teria sido preservado, uma vez que os monossílabos foram traduzidos por dissílabos. O metro adotado, no entanto, muda. Os dois iampos do título original passaram a três troqueus: “Carne e | Ovos | Verdes” o que resultou também num aumento do comprimento do verso: há quatro sílabas no original e cinco<sup>85</sup> na tradução.

Caso adotássemos a tradução de monossílabos por trissílabos, as mudanças seriam outras. Digamos que *Green Eggs and Ham* fosse traduzido, de acordo com essa estratégia, pelo medíocre “Presunto e Ovinhos Verdosos”. Nesse caso, os dois iampos do texto de partida se desdobram em três anfíbracos, da mesma forma que as quatro sílabas se desdobram em nove: “Presunto e | Ovinhos | Verdosos”.

---

<sup>85</sup> De acordo com a contagem tradicional. Segundo a contagem de Said-Ali, que considera as sílabas postostas à tônica final, seriam seis sílabas.

Os exemplos que acabei de utilizar para as mudanças métricas podem ser aplicados também para as mudanças no sistema de rimas. Não vejo por que o tradutor não possa, por exemplo, traduzir rimas emparelhadas (AABB) por rimas interpoladas (ABBA) ou alternadas (ABAB).

É justamente o direito de modificar a métrica original que os tradutores de *Green Eggs and Ham* para o latim discutem nas páginas finais do livro:

“No attempt has been made in the Latin text to reproduce precisely the rhythm and rhyme Seuss used in English. However, various verse forms that were popular among the Latin poets of Middle Ages offer a medium that seems to provide an equivalent effect”.<sup>86</sup>

Os tradutores citam no trecho, rapidamente, o uso de versos específicos cristalizados pela tradição que oferecem um equivalente ao texto original e sublinham o fato de que não fizeram esforço algum para preservar a métrica e a rima exatas do original.

Os dez versos iniciais da tradução latina de Terentio e Guenevera Tunberg são<sup>87</sup>:

Sum ‘Pincerna’ nominatus, Famulari... nunc paratus!	I am Sam. Sam-I-am.
Est Pincerna submolestus Nec decorus, nec modestus.	That Sam-I-am! That Sam-I-am! I do not like that Sam-I-am!
Daps placebit hodierna! Virent ova! Viret Perna!	Do you like green eggs and ham?
Dapem tuam vix probabo. Tuos cibos non gustabo. Non mi placent, O Pincerna. Virent ova! Viret perna!	I do not like them, Sam-I-am. I do not like green eggs and ham.

A tradução latina opta por um tetrâmetro trocaico regular, conforme se pode observar na primeira fala de Sam: *Daps placebit hodierna! / Virent ova! Viret Perna!*. A escolha desse verso segue o padrão encontrado no texto de partida, uma vez que as falas de Sam normalmente são compostas em troqueus, conforme se pode averiguar no original: *Do you like green eggs and ham?*.

<sup>86</sup> “Nenhum esforço foi feito no texto latino para reproduzir precisamente o ritmo e a rima que Seuss usou em inglês. De qualquer forma, vários versos que foram populares entre os poetas latinos da Idade Média oferecem um meio que parece proporcionar um efeito equivalente.” Tunberg, p.64.

<sup>87</sup> Separei didaticamente as falas dos personagens em estrofes para facilitar a decodificação do texto. Na narrativa, no entanto, os versos acompanham as gravuras e não há esse tipo de higiene textual.

Porém, a primeira fala de Sem-nome, *Est Pincerna submolestus / Nec decorus, nec modestus*, também é traduzida com o mesmo verso, o que destoa da estratégia usada no texto de partida. Os versos em troqueus aparecem no texto de partida, mas são claramente minoritários, uma vez que o personagem sem nome, que domina o texto, fala em iambos. As falas de Sem-nome estão para as falas de Sam na ordem de 3 para 1: dos 105 versos do poema<sup>88</sup> oitenta e quatro são proferidos por Sem-nome (75% dos versos) enquanto apenas vinte e um são proferidos por Sam (25%). Dos vinte e um versos ditos por Sam, apenas três são em iambos, enquanto que todos os outros dezoito são em troqueus.

Assim, a primeira característica a ser notada na tradução latina é a escolha de um único metro que é utilizado tanto por Sam quanto pelo personagem sem nome. Não há, portanto, a alternância entre troqueus e iambos típica da conversa entre os dois.

A alternância entre iambos e troqueus não me parece ser um dos elementos fundamentais da narrativa, portanto optar pelo apagamento dessa característica me parece algo plausível. Acredito que essa característica não seja fundamental pelo simples motivo de que ela é difícil de ser apreendida. O poeta revela através dessa artimanha uma grande habilidade formal, mas o leitor demora certo tempo para adquirir consciência desse pequeno truque. Tomo minha leitura como parâmetro: foi somente na terceira leitura do livro e unicamente porque resolvi escandir o poema todo, verso a verso, que me dei conta dessa peculiaridade.

Os tradutores mantêm habilmente metro e rima e, aparentemente, não adotam estratégia alguma para preservar os monossílabos, já que nesses primeiros versos encontramos palavras de uma, duas, três e quatro sílabas.

A alternância de dois versos similares, mas que sejam o oposto um do outro, me parece menos importante do que a musicalidade do poema. As obras de Seuss costumam chamar a atenção pela musicalidade e *Green Eggs and Ham* não é diferente. A escolha dos tradutores de organizar as falas de Sam e de Sem-nome em torno de um único metro, por um lado, perde a troca pensada de versos, mas, de outro, confere ao texto de chegada uma enorme musicalidade. Como a

---

<sup>88</sup> Desconsideramos novamente os dois versos iniciais, "I am Sam / Sam-I-am", por considerarmos que ele não deve participar da contagem pelos seguintes motivos: (i) ele não é dito por nenhuma das personagens, (ii) ele parece estar presente unicamente para ocupar a função de um *dramatis personae*, ajudando tornar a figura do narrador inócua, (iii) ele não se encaixa na métrica rígida do poema, o que parece ser um sinal de que ele não deve ser contabilizado.

musicalidade, a meu ver, é mais importante para a poesia de Seuss e como ela é fundamental a textos infantis, essa me parece ter sido a escolha mais sensata. Além disso, os tradutores parecem ter sido muito capazes de fazer aquilo a que se propuseram.

Outra característica a ser notada na tradução latina é o trabalho de sistematização dos dois primeiros versos, irregulares no original. Já abordei no início desse capítulo a forma como o texto se abre e, igualmente, apresentei alguns argumentos que visavam excluir os dois primeiros versos da escansão e da contagem geral do poema. Em latim, os tradutores optaram por enquadrar os versos irregulares na métrica traduzindo os versos *I am Sam / Sam-I-am* que por um único verso, *Sum "Pincerna" nominatus*. Os versos que são, respectivamente, um anapesto e um dátilo, foram, assim, incorporados ao tetrâmetro trocaico.

Enquanto que nesse caso dois versos foram traduzidos por um verso, na parte final dois versos foram traduzidos por quatro. Diz o texto de partida: *I do not like them, Sam-I-am. / I do not like green eggs and ham*, que é traduzido como: *Dapem tuam vix probabo. / Tuos cibos non gustabo. / Non mi placent, O Pincerna. / Virent ova! Viret perna!*. Essa escolha revela a estratégia ativa dos tradutores, que estão mais focados em produzir um texto de chegada interessante do que seguir cegamente o original.

Traduzindo ao pé da letra os dois primeiros versos do trecho em latim, *Dapem tuam vix probabo. / Tuos cibos non gustabo*, temos "Tuas oferendas dificilmente provarei. / Teus alimentos não experimentarei". No texto de partida, no entanto, não há qualquer traço dessa afirmação. Os tradutores interferiram no texto de chegada, adicionando essa frase de seu próprio punho. No novo texto, porém, as afirmações funcionam muito bem, o que é um indício de que a equivalência semântica e formal foi atingida.

Também a tradução da primeira fala de Sem-nome chama a atenção. O personagem enfatiza sua irritação explosiva repetindo três vezes "That Sam-I-am!" em dois versos: "That Sam-I-am! That Sam-I-am! / I do not like that Sam-I-am!". Além de enfatizar a exasperação do personagem, a repetição serve também para assinalar o tom repetitivo de toda a narrativa. A repetição é o mecanismo básico de funcionamento de *Green Eggs and Ham*.

Para recriar o mesmo efeito no texto de chegada, os tradutores optaram por substituir a repetição por três adjetivos encadeados, *submolestus*, *decorus* e

*modestus*, de forma que o texto sugere uma irritação *in crescendo*. Além disso, a ideia de repetição foi preservada através do paralelismo sintático “nec... nec...”: *Est Pincerna submolestus / Nec decorus, nec modestus*. Acredito que com essas intervenções os tradutores conseguiram causar um efeito análogo ao do original.

Infelizmente não posso continuar a análise da tradução do texto para o latim, uma vez que não tenho o livro e tive acesso a ele apenas parcialmente. Continuarei mais adiante com esse tipo de análise, mas antes pretendo refletir ainda um pouco mais sobre as características de *Green Eggs and Ham* que devem ser preservadas ou não.

Afirmei anteriormente que, a meu ver, métrica e rimas que garantam uma musicalidade interessante devem ser mantidas a todo custo. Também afirmei que o tradutor deve tentar, na medida do possível, conservar os monossílabos adotando alguma estratégia de compensação. Também fiz algumas observações sobre a alternância entre troqueus e iambos que, em minha opinião, não é fundamental ao texto. Não discorri, no entanto, sobre o controle vocabular do autor e como a tradução deve lidar com isso.

O texto de partida procura, como objetivo explícito, ser lido por crianças em fase de alfabetização. Justamente por isso, ele se adequa às regras de composição do selo *Begginner Books* e restringe a amplitude vocabular a apenas cinquenta palavras escolhidas dentre as mais simples possíveis. Nas traduções, no entanto, nem sempre será possível reproduzir o mesmo tipo de trabalho, o que pode acabar diferenciando um pouco o público que desfruta do texto na cultura de partida do público que desfruta o texto na cultura de chegada.

Das traduções que constituem o meu *corpus*, nenhuma parece querer atingir o mesmo público que o texto de partida, ou seja, crianças em fase de alfabetização. Na tradução para o latim, obviamente, esse objetivo já está descartado *a priori*: não há falantes nativos de latim e, portanto, crianças não serão alfabetizadas nessa língua, o que faz com que a preservação do vocabulário restrito não seja relevante.

A tradutora para o italiano revela uma grande vontade de oferecer ao seu leitor um texto coloquial e fluente. Isso me parece claro a partir de expressões de cunho popularesco como “mamma mia!”, “vado matto” e “ma scherziamo!”, ou ainda através do uso de construções sintáticas típicas da oralidade como, por exemplo, o dativo de interesse: “*me li mangio nella cassa*”. A escolha de um registro de linguagem acessível me parece de fato a mais plausível, mas, ainda assim, isso não

significa que uma criança em fase de alfabetização esteja apta a ler o livro sem enfrentar dificuldades. Embora o registro seja o mais adequado possível, a restrição vocabular efetiva não parece existir, tanto que, em determinado momento, a tradutora faz uso em favor da rima da palavra *disdetta* que marca um registro erudito e, eventualmente, jurídico. Sua contraparte portuguesa seria “desdita”. Parece-me claro que em italiano, assim como em português, esse tipo de jargão dificilmente será dominado por uma criança em fase de alfabetização. No entanto, ainda que a palavra “desdita” esteja deslocada na tradução do livro, ferindo a proposta didática original, devemos levar em contas as palavras de Angela dal Gobbo:

Tendenzialmente, i libri destinati ai bambini devono possedere un linguaggio semplice, perché si rivolgono a un pubblico ingenuo, dotato de scarsa esperienza, di limitata conoscenza lessicale e narrativa. Gli autori tendono dunque a utilizzare poche parole, accuratamente scelte. Tuttavia semplicità non significa mancanza di qualità: la presenza di termini forbiti e poco comuni accresce il mistero e il fascino del linguaggio, aumenta il bagaglio linguistico del piccolo, mentre gli schemi ritmici piacevoli arricchiscono le parole stesse, come nel caso dell'allitterazione, che risulta musicale e talvolta rende la rapidità dell'azione.<sup>89</sup>

Essa escolha vocabular fere o objetivo inicial de Seuss, mas não é um crime na medida em que a tradutora se viu forçada a fazer essa escolha para manter as rimas e a métrica e, levando em consideração o que diz Gobbo, a tradutora acrescenta uma peculiaridade ao texto de chegada que causa um certo estranhamento. Esse estranhamento, parece-me, pode vir para bem e servir para “engrandecer o mistério e o fascínio” de que fala Gobbo. Essa é uma vereda que Seuss decidiu não explorar, mas que não impede, necessariamente, a movimentação do tradutor.<sup>90</sup>

Há de se levar em consideração também as palavras da tradutora, Anna Sarfatti, que declara em seu texto *Tradurre Libri per Ragazzi* (meus grifos):

---

<sup>89</sup> “Tendenzialmente, os livros destinados às crianças devem ser linguisticamente simples, porque se dirigem a um público ingênuo, dotado de experiência escassa, e de limitado conhecimento lexical e narrativo. Os autores tendem a utilizar poucas palavras, escolhidas acuradamente. De todo jeito, simplicidade não significa falta de qualidade: a presença de termos eruditos e pouco comuns engrandece o mistério e o fascínio da linguagem, aumenta a bagagem linguística do pequeno, enquanto que os esquemas rítmicos agradáveis enriquecem as próprias palavras, como no caso da aliteração, que resulta musical e que, vez ou outra, empresta rapidez à ação.” Gobbo, p. 5.

<sup>90</sup> Em seu único livro para crianças, *A maior flor do mundo*, Saramago brinca com essa escolha de palavras simples ou complexas, dizendo: “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. [...] (Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor.) [...] Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças...”

Alla luce di questi brevi note, credo sia più facile capire come ogni traduzione [dei libri di Seuss] mi abbia posto problemi diversi, *primo tra tutti* quello di avere presente la fascia di età a cui il libro era destinato. Questo ha influito sulla scelta delle parole da utilizzare, dei giochi linguistici, dei neologismi, delle onomatopee, della ricostruzione di metrica e rima, della trasmissione del messaggio fondamentale e del contenuto.<sup>91</sup>

O mesmo pode ser dito da tradução hebraica. Há uma preocupação com a superfície do texto, mas não acredito que haja um controle quantitativo do vocabulário empregado. Fica claro, no entanto, que o texto se dirige a crianças, devido à ortografia utilizada.

Em hebraico, as vogais não fazem parte do alfabeto, são apenas grafadas como sinais diacríticos (*niquddot*) e não como letras propriamente ditas. Esses sinais diacríticos, normalmente chamados de pontinhos, podem ser grafados acima ou abaixo das consoantes, como por exemplo: a אָ, e אֵ, i אִ, o אֹ, u אֻ, e ainda a ausência de vogal אֲ (a consoante utilizada no exemplo é o *Aleph* que não tem som algum).

Além dos pontinhos que servem para indicar as vogais, há ainda aqueles que servem para dissipar ambigüidade de letras que designam mais de um som: o f e o p são grafados, respectivamente, como פּ e פֿ, enquanto que sh e s são grafados como שׁ e שׂ.

A dificuldade do sistema consiste no fato de que os *niquddot* normalmente não aparecem, o que faz com que as vogais não sejam grafadas e, ao mesmo tempo, faz com que algumas consoantes sejam ambíguas. A palavra *sêfer* (livro), por exemplo, é grafada como סֵפֶר (lê-se da direita para a esquerda), que seria transcrita como “sfr”. Para que o leitor possa ler a sequência “sfr” de forma apropriada, é preciso que ele já conheça a palavra previamente, caso contrário ele precisará dos *niquddot*. Sem os pontos, a grafia de סֵפֶר poderia, teoricamente, ser lida com quaisquer vogais (*safar, sifir, sofur* seriam leituras plausíveis).

Na prática, porém, o leitor aprende a diferenciar os contextos fonológicos em que certas vogais tendem a aparecer e, assim, ele consegue deduzir com um bom grau de acerto quais vogais e consoantes deve pronunciar. Assim, o sistema se

<sup>91</sup> “À luz dessas breves notas, acredito que seja mais fácil entender como cada tradução [dos livros de Seuss] tenha me oferecido problemas diversos, *sendo o primeiro de todos* o de ter presente a faixa de idade a que o livro se destinava. Isso influenciou a escolha das palavras a serem utilizadas, dos jogos de linguagem, dos neologismos, das onomatopeias, da reconstrução métrica e rímica, da transmissão da mensagem fundamental e do conteúdo.”. Sarfatti, 2004, p. 2.

revela menos confuso e caótico do que possa parecer à primeira vista, mesmo porque o alfabeto hebraico conta com três consoantes mudas: o Alef א, o Ayin ע e o Hei ה, quando posicionado em posição de *cluster* ou trava de sílaba. Essas letras mudas dão conta de remover a ambigüidade de palavras que sem os pontinhos poderiam vir a ser lidas de duas formas.

O texto da tradução hebraica grafa os *niquddot*, o que se revela uma estratégia que procura abarcar crianças leitoras. Para um leitor de hebraico como língua estrangeira, como eu, os pontinhos são fundamentais: se eles não estivessem presentes, seria muito difícil decodificar apropriadamente o texto.

Todas as palavras no livro estão pontuadas, mesmo a sinopse. No entanto, as partes a que as crianças não darão atenção, ou seja, o registro de catalogação do livro que marca ano de publicação, editora, cidade etc., não é pontuado, já que esse tipo de informação só será útil eventualmente para um leitor adulto. O fato de que algumas partes do livro são pontuadas e outras não, comprova que o texto é voltado para crianças.

Além disso, o texto também faz uso de alguns termos marcadamente populares, como, por exemplo, o uso da palavra *norá*, נורא, que significa “terrível” e, ao mesmo tempo, pode ser utilizada coloquialmente para designar grandes quantidades, algo como “muitíssimo”.

Quanto à tradução para o espanhol, acredito que se aplique o mesmo que foi dito sobre o texto em italiano. A tradutora parece ter criado um texto acessível, mas não creio que a restrição vocabular tenha sido seu escopo.

Meu principal argumento para afirmar que nenhum dos tradutores em meu *corpus* trabalhou com um vocabulário restrito *a priori* consiste no fato de que o selo *Begginer Books - I can read all by myself* não aparece em nenhuma das traduções. No texto original, o selo recebe posição de destaque na capa do livro e ocupa uns bons 10% da superfície impressa. Nas traduções, no entanto, não há sinal do selo, com exceção da tradução para o hebraico, em que a gravura do Gato de Chapéu que o acompanha foi mantida, mas a frase *Begginer Books* e o slogan não aparecem. Nesta, o selo se tornou um adorno.

Assim, a produção do texto parece se dar de outra forma. Seuss recebeu três listas com 220 palavras cada, que continham o vocabulário básico que toda criança em fase de alfabetização conheceria e estaria qualificada a ler, com maior ou menor

dificuldade. Além disso, ele diz ter estudado essas três listas à exaustão e diz ter primeiro selecionado as palavras de que faria uso, para somente em um segundo momento escrever *The Cat in the Hat*. Talvez não devemos dar muito crédito às declarações do autor que poderia ter mitificado um pouco seu processo criativo. Porém, suponhamos que isso seja verdadeiro. Isso se deu com a produção de *The Cat in the Hat*, mas não tenho notícia de que algo análogo teria acontecido com *Green Eggs and Ham*. A dinâmica, nesse caso, é evidente: primeiro se selecionam os termos adequados à proposta pedagógica (vocabulário conhecido, de leitura fácil, coloquial, monossilábico), para depois criar o texto.

As traduções, entretanto, não parecem atuar da mesma forma. Não me parece que nenhum dos tradutores tenha escolhido um elenco de palavras seguindo as mesmas regras que seguiu o autor na língua/cultura de chegada. Os tradutores seguem o texto já finalizado, traduzindo de acordo com a necessidade ditada pelo texto, de forma que a dinâmica de produção do texto de partida e a do texto de chegada são bastante diferentes. A tradução se focaria, dessa forma, sobre o texto final e não sobre o processo produtivo.

Uma de minhas sugestões para a tradução seria a de seguir um processo similar ao de produção. Assim, caberia ao tradutor selecionar as palavras na língua de chegada segundo os mesmos critérios adotados por Seuss. Eventualmente os critérios também poderiam ser “traduzidos” ou adaptados para a realidade daquela cultura. O importante, no entanto, é a vetorialidade da produção da tradução: primeiro se selecionariam as palavras para depois produzir e recriar o texto. Obviamente esse tipo de proposta poderia produzir um texto radicalmente diferente do original. O conceito poundiano de recriação, tão defendido pelos Irmãos Campos, seria bastante útil nesse tipo de projeto. O texto final talvez resultasse, nos ditames do senso comum, em uma “traição”, que seria, no entanto, bastante “fiel” ao sistema de produção do original.

Além do vocabulário restrito, Seuss também facilita a leitura das crianças através da repetição: fica claro que o autor pretendia que as mesmas estruturas se repetissem muitas e muitas vezes. Através da estrutura repetitiva e cumulativa, Seuss permite que as crianças adivinhem em alguma medida o que está por vir e também que leiam apenas as palavras que não foram repetidas, de forma que em uma sentença com oito frases apenas uma ou duas serão lidas, enquanto que as outras são repetidas mecanicamente. Isso fica claro no exemplo abaixo:

I do not like them in a house.  
 I do not like them with a mouse.  
 I do not like them here or there.  
 I do not like them anywhere.  
 I do not like green eggs and ham.  
 I do not like them, Sam I am.

A repetição de *I do not like them* permite à criança ler apenas o fim da frase, o que diminui a quantidade de leitura efetiva. Serão lidos apenas *in a house, with a mouse, here or there* etc. Assim, de oito palavras apenas três são lidas efetivamente. É disso que trata Gobbo ao dizer:

La rima e la musicalità delle frasi facilitano la memorizzazione e l'autonomia nella fruizione del libro; la ripetizione inoltre concorre all'apprendimento di vocaboli e di strutture narrative e favorisce lo sviluppo di schemi interpretativi.  
 Il racconto cumulativo poi rafforza l'assimilazione e permette al piccolo ascoltatore di prevedere quanto gli viene esposto, tanto che a volte lo può anticipare<sup>92</sup>.

Além da antecipação, que já discutimos, Gobbo sublinha em seu texto a importância da repetição para a assimilação. A criança internalizaria, segundo a pesquisadora, estruturas e vocabulário a partir de suas leituras, de modo que o plano linguístico-textual é de suma importância tanto no texto de partida como no texto de chegada. Autores e tradutores devem ter sempre em mente que estão produzindo para um público que ainda não conhece certos vocábulos e estruturas de forma plena. Os textos devem ser produzidos com esmero e atenção, mas isso não significa que estruturas “novas” ou “estranhas” estejam proibidas, muito pelo contrário, a leitura é uma ótima oportunidade para abordá-las.

A repetição é um recurso muito caro à literatura infantil. Seuss o utiliza sem parcimônia, não só nos livros do selo *Begginer Books*, mas também nos *Classic*, em que ela aparece sob a forma de refrão, como discutimos no primeiro capítulo. Outros grandes clássicos da literatura infantil também servem de exemplo: *Where the Wild Things Are* e *In the Night Kitchen*, de Maurice Sendak, utilizam bastante a repetição, assim como *The Giving Tree*, de Shel Silverstein.

---

<sup>92</sup> “A rima e a musicalidade das frases facilitam a memorização e a autonomia na fruição do livro; além disso, a repetição reforça o aprendizado de vocábulos e de estruturas narrativas e favorece o desenvolvimento de esquemas interpretativos.

Além disso, o conto cumulativo reforça a assimilação e permite ao pequeno ouvinte prever aquilo que lhe é exposto, tanto que, às vezes, ele o pode antecipar.” Gobbo, p.6.

Já que a repetição é uma das engrenagens básicas de *Green Eggs and Ham*, acredito que ela deva ser preservada em uma tradução. Não que esse seja um recurso particularmente difícil de recriar. Na realidade, talvez esse seja o problema de tradução mais simples que emerge do livro. Porém, no caso da tradução dos refrãos, é importante que o tradutor observe que eles se repetem com o objetivo de fixar a mensagem chave da narrativa. Por isso, além da mera repetição, é importante que eles sejam musicais, diretos, simples, fáceis de lembrar e de entender.

Em um de seus textos<sup>93</sup>, Anna Sarfatti declara a mesma coisa e cita algumas traduções suas:

*(Horton hatches the egg)*

I meant what I said and I said what I meant...  
An elephant's faithful one hundred per cent!

*(L'uovo di Ortone)*

Lo penso e lo dico, lo dico e lo penso,  
Onor d'elefante al cento per cento.

*(Green Eggs and Ham)*

I do not like green eggs and ham.  
I do not like them, Sam-I-am.

*(Prosciutto e uova verdi)*

No al prosciutto e uova verdi  
Non li voglio detto Ferdi!

*(Horton Hears a Who!)*

I'll just have to save him. Because, after all,  
A person's a person, no matter how small.

*(Ortone e i piccoli Chi)*

lo devo salvarlo, perché questo penso:  
Ognuno è importante, sia piccolo o immenso.

Percebe-se claramente que a tradutora foi bem sucedida em recriar os refrões. Todos reelaboram o texto de chegada de forma tal que não apenas a mensagem semântica é mantida, mas também a musicalidade e a clareza são recriadas na tradução. Quanto ao primeiro exemplo, a tradutora conseguiu recriar o paralelismo sintático simétrico do original. Seuss propôs *I meant what I said* que é reafirmado em seguida de forma espelhada *I said what I meant*. A tradutora não apenas recriou esse mecanismo em *lo penso e lo dico* e seu desdobramento, como também tornou a construção espelhada mais óbvia subtraindo o *and* do texto de partida e substituindo-o por uma vírgula. Além disso, a repetição do pronome de terceira pessoa *lo* traduz com exatidão o uso do pronome de primeira pessoa *I*. No verso seguinte a tradutora consegue criar ainda uma repetição que não se dá no texto de partida: *a hundred per cent* é vertido como *al cento per cento*.

Seuss também utiliza a repetição para outros fins. Em *Green Eggs and Ham* a repetição serve, como já foi dito, para facilitar a leitura das crianças, mas em outras obras, o autor faz uso desse recurso para reforçar a mensagem e sua carga

---

<sup>93</sup> Sarfatti, 2004, p. 3.

semântica. Em *Horton hatches the egg*, por exemplo, temos “It’s strange! It’s amazing! It’s wonderful! New!”, em que a repetição paralelística da mesma construção sintática que varia os adjetivos, por um lado, enfatiza a surpresa de Horton e, de outro, confere velocidade à narrativa. Seuss aplica o mesmo mecanismo em *I Had Trouble in Getting to Solla Sollew*, mas dessa vez com verbos: “I tossed and I flipped and I flopped and I flepped”.<sup>94</sup> Aqui a brincadeira não se restringe apenas à repetição da estrutura sintática “I \_\_\_\_ed”.<sup>95</sup> O autor decide brincar com a variação dentro da repetição, de modo que encadeia *flip*, *flop* e *flep*, repetindo consoantes, mas variando as vogais. O mesmo se dá em *The Sneetches*: “And it klonked. And it bonked. And it jerked. And it berked / And it bopped them about. But the thing really worked!”.<sup>96</sup>

Além de usar a repetição para atingir efeitos de ênfase e velocidade, Seuss também utiliza essa ferramenta para brincar com as palavras. Um ótimo exemplo pode ser encontrado em dois versos de *Happy Birthday to You!*, em que palavras idênticas foneticamente são empregadas com pesos semânticos distintos (meus grifos):

So I'll send Diver Getz and I'll send Diver Gitz  
Deep under the sea in their undersea kits.  
In all the wide world there are no better pets  
Than the Time-Telling Fish that *Gitz gits* and *Getz gets*.

Além da brincadeira com o nome dos mergulhadores *Gitz* e *Getz*, também encontramos nessa citação outra brincadeira com a repetição: a locução adverbial *under the sea* é retomada pelo substantivo composto *undersea kits*. O mesmo uso jocoso da repetição também aparece em *Did I Ever Tell You How Lucky You Are?* (meus grifos): “And you’re so, so, So lucky you’re not a *left* sock, / *left* behind by mistake in the Kaverns of Krok!”.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Vale ressaltar aqui que o verbo *to flep* não existe em inglês. Seuss usa essa cadeia fônica para manter a variação repetitiva, assim como para criar um jogo: o verbo é um neologismo sem significado, mas definitivamente parece uma palavra do inglês. Mais adiante abordaremos essa faceta da obra do autor com mais atenção.

<sup>95</sup> Esse mesmo mecanismo é usado recorrentemente por outros autores de textos infantis, inclusive em prosa. Na primeira página de *The Wind in the Willows*, por exemplo, temos a construção “[...] he scraped and scratched and scabbled and scrooged, then he scrooged again and scabbled and scraped [...]”.

<sup>96</sup> O mesmo que foi dito na nota anterior vale para os neologismos verbais dessa citação: os novos verbos não parecem neologismos, mas sim palavras legítimas do inglês.

<sup>97</sup> Em *The Giving Tree*, Shel Silverstein lança mão do mesmo mecanismo (meus grifos): “I am to old and sad to play,’ *said* the boy.”

O primeiro uso da repetição, o uso enfático, é facilmente traduzível e não gera grandes problemas. Mas o segundo uso, o lúdico, já é mais problemático e para traduzí-lo o tradutor deve estar atento. A maior dificuldade que esse tipo de brincadeira impõe é o de reproduzir o mesmo processo naquele mesmo ambiente. Dificilmente o tradutor conseguirá recriar em português a brincadeira feita entre o nome dos mergulhadores e as ações que eles desempenham. Por isso, ele pode e deve jogar com o princípio de perda e compensação. O tradutor, a meu ver, deve estar atento à criação do mesmo tipo de jogo na língua de chegada utilizando-o sempre que possível, mesmo quando ele não se dê no texto de partida. Dessa forma, o tradutor enriquecerá o texto e conseguirá compensar eventuais perdas, com brincadeiras distribuídas em outros lugares.

Um desses casos de enriquecimento do texto acontece na tradução italiana de *Horton Hatches the Egg* de Anna Sarfatti. A tradutora traduz:

But Mayzie, by this time, was far beyond reach,  
Enjoying the sunshine way off in Palm Beach,  
And having such fun, such a wonderful rest,  
Decided she'd NEVER go back to her nest!

Dove é Giodola? È lontana,  
si diverte e prende il sole,  
su una spiaggia alle Canarie...  
E tornare PIU non vuole.

A tradução apresentada pode servir de exemplo da mudança de esquema métrico e rímico que defendemos anteriormente como sendo um dos direitos do tradutor. Sarfatti operou uma mudança aqui optando por versos mais curtos e com rimas mais irregulares, mas atinge a mesma musicalidade e, a meu ver, consegue produzir um equivalente na língua de chegada. No entanto, no momento, esse não é o foco de nossa reflexão: o que nos interessa agora é a tradução de *Palm Beach* por *Canarie*.

Na cultura de partida *Palm Beach* é reconhecida como um balneário famoso a que se dirigem pessoas de alto poder aquisitivo. O balneário é razoavelmente conhecido mesmo fora dos Estados Unidos, de forma que a tradutora poderia ter mantido a o nome original preservando o glamour da viagem de Maysie. No entanto, a tradutora decidiu traduzir *Palm Beach* por Ilhas Canárias, que goza do mesmo tipo de fama de “local à beira do mar para onde vão turistas ricos”, enriquecendo, porém, o texto de chegada com uma brincadeira: um pássaro decide tirar férias em um balneário batizado com o nome de um pássaro. A piada funciona em italiano tal qual funciona em português.

A mesma dinâmica de perda e compensação pode ser usada em tantos outros traços estilísticos típicos de Seuss. Como acredito que a tradução desses traços estilísticos possa ser discutida em bloco, farei um rápido elenco das características formais mais comuns na obra do autor para depois discutir como deve operar o tradutor para recriá-las.

### III. Características estilísticas da obra de Seuss

A aliteração é um dos recursos mais característicos da poesia de Seuss. Ela pode ser conferida já no título de diversos livros como *The Butter Battle Book* ou *Horton Hears a Who!*. Em inglês, a aliteração é um recurso muito profícuo, mais utilizado do que em português, tanto que a poesia em *old english* se baseava em um sistema aliterativo e não em um sistema rímico. Seuss faz largo uso desse recurso, como se pode averiguar em três trechos, respectivamente, de *Happy Birthday to You!*, *Dr. Seuss's Sleep Book* e *Oh, the Places You'll Go!* (meus grifos):

Then, the moment the *Horn's happy honk-honk is heard,*  
Comes a *fluttering flap-flap!* And then comes THE BIRD!

At *Herk-Heimer Falls,* where the great *river rushes*  
And *crashes down crags* in *great gargling gushes,*  
The *Herk-Heimer Sisters* are using their brushes.

Fame! You'll be famous as famous can be,  
*With the whole wide world watching you win* on TV!

As rimas internas também são largamente utilizadas por Seuss, algo que se manifesta já nos títulos de seus livros: *Yertle the Turtle*, *Hop on Pop* ou *Hunches in Bunches*. Cito como exemplo dois versos de *Horton Hears a Who!* e *The Butter Battle Book* em que encontramos cinco palavras rimando (meus grifos):

On the fifteenth of *May,* in the *Jungle of Nool*  
In the heat of the *day,* in the *cool* of the *pool*

"But we *Yooks,* as you know, when we breakfast or sup  
*Spread our bread*", Grampa said, "with the *butter side up.*"

Seuss também trabalha bastante com longos trechos de cinco ou seis versos em que a mesma rima é mantida sempre, como em *Dr. Seuss's Sleep Book* (meus grifos):

They've talked about *laws* and they've talked about *gauze*.  
 They've talked about *paws* and they've talked about *flaws*.  
 They've talked quite a lot about old Santa *Claus*.  
 And the reason I'm telling you this is *because*  
 You should take up this sport. It's just fine for the *jaws*.

O autor também faz uso frequente de figuras algo conceptistas, à moda barroca, como em *Scrambled Eggs Super!*:

Then I went for some Ziffs. They're exactly like Zuffs,  
 But the Ziffs live on cliffs and the Zuffs live on bluffs.  
 And, seeing how bluffs are exactly like cliffs,  
 It's mighty hard telling the Zuffs from the Ziffs.  
 But I *know* that the egg that I got from the bluffs,  
 If it wasn't a Ziff's from the cliffs, was a Zuff's.

Aliando o uso do conceptismo com a aliteração e com as rimas internas, Seuss consegue criar um de seus efeitos mais característicos, o trava-língua, como se pode ver em, respectivamente, *On Beyond Zebra!* e *Did I Ever Tell You How Lucky You Are?*:

And NUH is the letter I use to spell Nutches  
 Who live in small caves, known as Nitches, for hutches.  
 These Nutches have troubles, the biggest of which is  
 The fact there are many more Nutches than Nitches.  
 Each Nutch in a Nitch knows that some other Nutch  
 Would like to move into his cave very much.  
 So each Nutch in a Nitch has to watch that small Nitch  
 Or Nutches who haven't got Nitches will snitch.

The Bee-Watcher-Watcher watched the Bee-Watcher.  
*He* didn't watch well. So another Hawtch-Hawtcher  
 Had to come in as a Watch-Watcher-Watcher!  
 And today all the Hawtchers who live in Hawtch-Hawtch  
 Are watching on Watch-Watcher-Watchering-Watch,  
 Watch-Watching the Watcher who's watching that bee.  
 You're not a Hawtch-Watcher. You're lucky, you see!

Seuss também utiliza o trava-língua sem aliá-lo ao conceptismo, como se vê em *Oh Say Can You Say?* e *Fox in Sock*:

Pete Briggs pats pigs.  
 Briggs pats pink pigs.  
 Briggs pats big pigs.  
 (Don't ask me why. It doesn't matter.)  
 Pete Briggs is a pink pig, big pig patter.  
 Pete Briggs pats his big pink pigs all day.  
 (Don't ask me why. I cannot say.)  
 Then Pete puts his patted pigs away  
 In his Pete Briggs' Pink Pigs Big Pigs Pigpen.

Bim comes.  
 Ben comes.  
 Bim brings Ben broom.

Ben brings Bim broom.  
 Ben bends Bim's broom.  
 Bim bends Ben's broom.  
 Bim's bends.  
 Ben's bends.  
 Ben's bent broom breaks.  
 Bim's bent broom breaks.  
 Ben's band. Bim's band.  
 Big bands. Pig bands.  
 Bim and Ben lead bands with brooms.  
 Ben's band bangs and Bim's band booms.  
 Pig band! Boom band!  
 Big band! Broom band!

Seuss também costuma brincar com a segmentação de palavras, como: mos-keedle (*On Beyond Zebra!*), stoo-pendous (*If I ran the circus*), Asso-see-eye-ation ou Pal-alace (*Happy Birthday to You!*).

Esses recursos podem ser encontrados em praticamente qualquer livro de Seuss, mas se manifestam com maior frequência no conjunto de livros que no primeiro capítulo identifiquei como “livros de catálogo”. A razão me parece clara: como esses livros não têm propriamente um enredo e como apenas a invenção de criaturas não seria o suficiente para prender a atenção do leitor, o autor apela para um texto muito rico tanto sonoramente quanto poeticamente. E, uma vez que todos esses recursos precisam ser recriados no texto de chegada, não surpreende o fato de que nenhum dos livros de catálogo tenha sido traduzido para o italiano<sup>98</sup> ou para o português<sup>99</sup>.

Neologismos são outra constante na obra do autor. Ele trabalha com o sistema morfológico do inglês utilizando sufixos e prefixos de modo incomum para criar palavras inusitadas. Por exemplo: em inglês, o sufixo *-est* e o sufixo *-er* formam respectivamente, superlativos e comparativos a partir de adjetivos e advérbios. Assim, a partir de *hard* (difícil), formamos *harder* (mais difícil) e *hardest* (o mais difícil); e a partir de *small* (pequeno), formamos *smaller* (menor) e *smallest* (o

<sup>98</sup> Segundo Sarfatti, 2003b, os livros traduzidos para o italiano são nove (indico as traduções que não são suas): L'uovo di Ortone (*Horton hatches the egg*); Ortone e i piccoli Chi! (*Horton Hears a Who!*); Il gatto e il cappello matto (*The Cat in the Hat*); Il Grinch (*How the Grinch Stole Christmas!*) trad. de Fiamma Izzo e Ilva Tron; Prosciutto e uova Verdi (*Green Eggs and Ham*); Gli Snicci e altre storie (*The Sneetches and other stories*); Lorax, storia di un nano che parlò invano (*The Lorax*) trad. de Carla Martinolli; C'è un mostrino nel taschino! (*There's a wocket in my pocket!*); La Battaglia del Burro (*The Butter Battle Book*). O site da tradutora cita duas outras traduções: Il paese di Solla Sulla (*I Had Trouble in Getting to Solla Sollew*); e Il ritorno del gatto col cappello (*The Cat in the Hat Comes Back*).

<sup>99</sup> Segundo o site da Cia. das Letrinhas, os livros traduzidos para o português são cinco: Tonho choca o ovo (*Horton hatches the egg*); O gatola da cartola (*The Cat in the Hat*); Como o Grinch roubou o natal (*How the Grinch Stole Christmas!*); Ah, tudo que você pode pensar! (*Oh, the Things You Can Think!*); Ah, os lugares aonde você irá! (*Oh, the Places You'll Go!*). Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/>> Acesso em: 01/06/09.

menor). Algumas palavras, no entanto, passam pelo mesmo processo, mas têm formas irregulares, como *well* (bem) e *good* (bom), que partilham as formas de superlativo e comparativo assim como no português: *better* (melhor) e *best* (o melhor). Seuss brinca com essa transformação irregular, exagerando-a, em *Happy Birthday to You!* (meu grifo): “Would you like a fine pet? Well, that’s just what you’ll get. / [...] We’ve searched the whole world just to bring you the *best-est*”.

Através desse procedimento, o autor cria um superlativo a partir de um superlativo (*best-est*), um processo que é facilmente compreendido por qualquer falante nativo de inglês. A nova palavra surpreende o leitor por ser absurda e gera, ao mesmo tempo, estranhamento e comicidade.

É importante enfatizar também que esse tipo de operação morfológica incomum, em inglês, é quase que um lugar comum na imitação da fala das próprias crianças, que, por ainda não terem fluência completa, tendem a regularizar as formas irregulares. Em português, um exemplo desse tipo de regularização da fala infantil pode ser encontrado na conjugação das formas irregulares: eu fazí, eu dí, eu punhei, são todos processos análogos a esse. Assim, ao brincar com o sistema morfológico, Seuss também parodia a fala de seus leitores.

Os processos de formação de palavras se repetem de forma análoga em vários livros. Não analisarei todos por necessidade de concisão, mas cito aqui alguns exemplos (meus grifos): “Pooh-Pooh to the Whos!” he was *grinch-ish-ly* humming. (*How the Grinch Stole Christmas!*); And the magical things you can do with that ball / Will make you the *winning-est* winner of all. (*Oh, the Places You’ll Go!*); And when you’re in a Slump, you’re not in for much fun. / *Un-slumping* yourself is not easily done. (*Oh, the Places You’ll Go!*); Some people are much more... oh, ever so much more / oh, *muchly* much-much more unlucky than you! (*Did I Ever Tell You How Lucky You Are?*).<sup>100</sup>

Seuss também gosta de brincar com as palavras mudando-as para formar rimas. A nova criação não constitui exatamente um neologismo, é apenas uma brincadeira, divertida enquanto desvio da forma “correta” da palavra. Ótimos exemplos podem ser encontrados na transformação de *september* em *septumber*

---

<sup>100</sup> É importante sublinhar, porém, que esse tipo de operação engloba não apenas a questão morfológica, mas também é uma questão cultural. A cultura inglesa tem maior facilidade em assimilar esse tipo de brincadeira, mesmo fora de limites vanguardistas.

em *On Beyond Zebra!*, na brincadeira metafísica de *Happy Birthday to You!*, ou na descrição extasiada de *If I ran the circus*:

And GLIKK is for Glikker who lives in wild weeds  
And spends his time juggling fresh cinnamon seeds  
Which he's usually able to find in great number  
Excepting, of course, in the month of SeptUmber  
When cinnamon seeds *aren't* around in great number.  
So *that* month he juggles with seeds of cucumber.

If you'd never been born, well then what would you be?  
You *might* be a fish! Or a toad in a tree!  
[...]  
Or worse then all that... Why, you might be a WASN'T!  
A wasn't has no fun at all. No, he doesn't.  
[...]  
If you'd never been born, then you might be an ISN'T!  
An Isn't has no fun at all. No he disn't.

*Here* on Stage One, from the Ocean of Olf  
Is a sight most amazing – a walrus named Rolf  
Who can stand on *one whisker*, this wonderful Rolf,  
On the top of five balls, two for tennis, three golf.  
It's a marvelous trick, if I say so myself.

É importante ressaltar que Seuss utiliza esse recurso, não por falta de rimas, mas para incluir um elemento cômico no texto.<sup>101</sup> Prova disso é que ele faz uso da brincadeira mesmo quando já tem as rimas, como em *If I ran the zoo*:

I'll go to the far-away Mountains of Tobsk  
Near the River of Nobsk, and I'll bring back an Obsk,  
A sort of a kind of a Thing-a-ma-Bobsk  
Who only eats rhubarb and corn-on-the-cobsk.  
Then people will flock to my zoo in a mobsk.  
"McGrew", they will say, "does a wonderful jobsk!"  
[...]  
And speaking of birds, there's the Russian Palooski,  
whose headski is redski and belly is blueski.  
I'll get one of them for my Zooski McGrewski.

Todas essas características estilísticas são intrínsecas ao texto seussiano e devem ser recriadas no texto de chegada de acordo com o conceito de fidelidade linguístico-estrutural que defende Laranjeiras:

Chamamos de fidelidade linguístico-estrutural o cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original (nos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, léxico, fônico etc.) na medida em que constituam bases em que se apóia a significância. Assim, as reiteraões

<sup>101</sup> Algo muito parecido acontece em *Meu Caro Barão* de Chico Buarque. Na composição aparecem várias rimas "erradas": faxina/maquina /pagina, nega/cocêga ou lotado/sabádo.

fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor. Em suma, a fidelidade linguístico-estrutural impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantém essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução.<sup>102</sup>

Assim, idealmente, o tradutor deverá recriar no texto de chegada todos esses traços todas as vezes que eles estiverem presentes no original. Porém, repetir essas brincadeiras conservando a carga semântica do texto de partida não será uma tarefa fácil. Certamente em vários pontos o tradutor deverá sacrificar uma aliteração ou um trava-línguas em nome da legibilidade ou da preservação de alguma outra característica que naquele momento for considerada mais relevante.

O tradutor se encontra, então, numa encruzilhada: de um lado, ele deve preservar estruturas básicas do texto (a narração, a métrica, as rimas); de outro, deve recriar os elementos que conferem ao texto seu acabamento estilístico refinado (as aliterações, as rimas internas, as rimas em bloco, o conceptismo, a segmentação, os trava-línguas, a invenção de neologismos, a alteração de palavras). Essas duas exigências, a meu ver, frequentemente serão conflituosas e se destruirão mutuamente, de modo que a saída mais lúcida para esse problema de tradução será a dinâmica de perda e compensação.

Portanto, é necessário que o tradutor conheça todos os traços estilísticos do autor com profundidade para compreender seu sistema de composição. Uma vez que essas características tenham sido internalizadas pelo tradutor, ele poderá utilizá-las em sua tradução sempre que puder. Assim, um trecho do texto de partida que não seja particularmente inspirado poderá contar na tradução com aliterações, trava-línguas ou rimas internas que o enriqueçam. Esse trecho enriquecido dará conta, então, de compensar outros trechos em que as brincadeiras linguísticas se percam. Cito novamente, como exemplo de enriquecimento do texto original, a tradução italiana que verte *Palm Beach* por *Canarie*, inserindo na tradução um elemento cômico ausente no original.

Entretanto, para que o tradutor possa criar uma relação tão íntima com o texto seussiano, é importante que ele traduza mais de uma obra do autor. Na verdade,

---

<sup>102</sup> Laranjeiras, p. 127.

esse seria um caso em que se pode defender um monopólio tradutológico: um único tradutor sendo o responsável pela tradução da obra completa. Minha reflexão vai de acordo com aquilo que diz Sarfatti: “La scelta di aver affidato ad una stessa persona le traduzioni consente al lettore di ritrovare un filo comune tra i vari libri di questa produzione così particolare”.<sup>103</sup> A própria postura adotada pelas editoras parece ir na mesma direção aqui proposta: todos os livros em português foram traduzidos pelas mesmas tradutoras, Sarfatti traduziu quase todos os livros vertidos para o italiano, assim como Noar e Marcuse, em suas respectivas línguas.

Seuss também cria constantemente palavras compostas para revelar características físicas de seus personagens. Em inglês é comum que dois substantivos, como por exemplo *red* e *hair*, se combinem de forma que um deles se transforme em um verbo, *red-haired*, e que a combinação resulte em um adjetivo, *She's a red-haired girl*. Essa não é a única operação que gera palavras compostas, existem várias. A questão é que uma nova palavra formada através desse processo é automaticamente recebida como nova e, ao mesmo tempo, é compreendida sem maiores problemas. Seuss faz largo uso desse tipo de ferramenta, principalmente em alguns nomes: *Beagle-Beaked-Bald-Headed Grinch*, *Three-Eyelashed Tizzy*, *South-West-Facing Cranes*, *Moth-Watching Sneth* ou *Three-seater Zatz-it Nose-Patting Extension*.

Sarfatti aborda os compostos dizendo: “L’inglese è una lingua ‘economica’, nel senso che utilizza parole composte per rendere significati complessi. Per non aggiungere nuovi versi, mi si è imposta quindi la necessità di omettere qualcosa [...]”<sup>104</sup>

Esse tipo de neologismo gera dois problemas estruturais para o tradutor. O primeiro deles é que esse tipo de operação raramente ocorre em português e, quando ocorre, faz uso de radicais latinos ou gregos, o que torna o processo menos natural e acaba gerando uma palavra mais opaca. Cito como exemplo a palavra *oxeyed*, que figura entre os neologismos do *Ulysses* de Joyce. A palavra é uma combinação simples de *ox* (boi) e *eye* (olho) e seu significado é transparente para um falante nativo de inglês. A tradução apresentada por Houaiss, no entanto, é

<sup>103</sup> “A escolha de confiar à mesma pessoa as traduções permite que o leitor encontre uma linha comum entre os vários livros de uma produção tão particular.” Sarfatti, 2003b, p.5.

<sup>104</sup> “O inglês é uma língua econômica, no sentido que utiliza palavras compostas para exprimir significados complexos. Para não adicionar novos versos, surgiu então a necessidade de omitir alguma coisa.” Sarfatti, 2003b, p.5.

*oculivacuna*, palavra que certamente não corresponde à simplicidade do neologismo original. Mesmo a tradução que sugere Augusto de Campos, *olhibovina*, não atinge o mesmo grau de simplicidade, pelo simples fato de que esse tipo de operação não é utilizada com frequência em português.<sup>105</sup>

O segundo problema é a acumulação de adjetivos, muito natural em inglês, mas pouco usada em português. No nome de um animal que aparece em *Did I Ever Tell You How Lucky You Are?*, o Crumple-horn Web-footed Green-bearded Schlottz, Seuss emprega três palavras compostas acumuladas que funcionam com adjetivos. O processo soa simples e mesmo lúdico em inglês. Mas em português vertê-lo por “Chifre-enrugado Pé-redeado Verde-barbado Schlottz” soa muito artificial, especialmente num texto destinado para crianças.

Esses dois problemas não dizem respeito apenas à obra de Seuss, mas se aplicam à tradução de textos anglófonos em geral, especialmente aqueles considerados de alta literatura: Hopkins e Joyce, por exemplo, levam esse tipo de operação ao extremo.

Seuss usa recursos poéticos que lembram grandes autores da literatura ocidental. A distribuição gráfico-espacial dos versos na página, por exemplo, lembra Mallarmé, enquanto que as brincadeiras tipográficas e segmentárias nos fazem pensar em Cummings, Apollinaire ou Irmãos Campos. Essa aproximação possível, a meu ver, trabalha a favor do argumento de que não há uma verdadeira fragmentação entre literatura infantil e “alta” literatura. Um bom texto de literatura infantil é, antes de qualquer outra coisa, um bom texto literário.

Nesse e em todos os casos que discuti nas últimas páginas, creio que reinem as palavras de Laranjeiras: “A solução, em casos assim, fica por conta da criatividade do tradutor que trabalhará no sentido de evitar ou reduzir as perdas de significância, ou recuperá-la mediante compensações.”<sup>106</sup>

Não é à toa que um dos tópicos do texto *Tradurre Libri per Ragazzi* de Anna Sarfatti seja justamente: “Em busca do equilíbrio, entre perdas e compensações”.

Outra dificuldade de tradução reside na abundante e fértil produção onomástica de Seuss. Nas obras do autor, praticamente qualquer coisa tem seu nome próprio: pessoas, animais, máquinas, países, instrumentos, letras etc. Conforme afirmei no

---

<sup>105</sup> Quirino, p. 107.

<sup>106</sup> Laranjeiras, p. 107.

primeiro capítulo, Anna Sarfatti afirma<sup>107</sup> que Seuss teria criado em sua obra mais de 430 personagens, uma enorme quantidade deles, obviamente, com seus próprios nomes. Para dar uma noção de quão vasta é a criação de nomes, fiz uma contagem rápida: em *On Beyond Zebra!* são cinquenta e um; em *Scrambled Eggs Super!* são mais trinta e nove; em *If I ran the zoo* são outros quarenta e seis; só esses já totalizam cento e trinta e seis nomes em apenas três livros.

Parece-me que os nomes inventados por Seuss podem ser separados em grupos de acordo com a função para que foram criados.

O primeiro grupo engloba os nomes que já existem e não têm significado algum, como Horton, Marco, Sam ou Bartholomew. Esse tipo de nome não oferece problema de tradução algum. O tradutor deve apenas buscar um equivalente na língua/cultura de chegada ou então preservá-los.

O segundo é constituído pelos nomes que claramente foram criados para viabilizar as rimas e a métrica. Esses nomes são os mais comuns e fáceis de encontrar, normalmente são simples, monossilábicos, e não têm significado algum. Eles quase sempre se posicionam no fim de um verso para gerar rimas. Selecionei alguns nomes de animais que aparecem em *Scrambled Eggs Super!* e que pertencem a esse grupo, e apresento entre parênteses as rimas que os acompanham: Kweet (sweet), Wogs (frogs), Stroodel (poodle), Kwigger (bigger), Grice (ice), Pelf (hersef), Dawf (off).

O terceiro grupo contém os nomes que têm o objetivo claro de soar exóticos e engraçados, como: Floob-Boober-Bab-Boober-Bubs, Fuddle-dee-Duddle ou Ham-ikka-Schnim-ikka-Schnam-ikka Schnopp (animais); Mordecai Ali van Alen o'Sheay (criança); Motta-fa-Potta-fa-Pell (país), Katta-ma-Side (barco); Throm-dim-bu-lator (máquina). Esses nomes normalmente são formados a partir de recorrências fônicas (repetições, aliterações, rimas), são longos e também não têm significado algum.

Quando Seuss cria nomes para seres humanos, eles normalmente se encaixam nesse grupo de nomes exóticos ou, menos frequentemente, no grupo dos nomes comuns. Ao cunhar esses nomes, Seuss faz uso dos traços recorrentes em nomes britânicos como o *Mc* (Gerald McGrew, Morris McGurkus), o *o'* (Conrad Cornelius o'Donald o'Dell) ou *Mr.* (Mr. Bix, Mr. Potter). Eventualmente Seuss

---

<sup>107</sup> Sarfatti, 2003b, p. 4.

estrangeiriza alguns nomes usando o *van* típico dos países baixos (*vanItchi*, *van Allen*) ou a terminação alemã em *berg* (*Falkenberg*).

O mesmo tipo de operação se repete quando Seuss cria nomes para lugares. Ele deixa claro no nome qual é o tipo de formação geográfica do lugar em questão: *Lake Winna-Bango*, *Boober Bay*, *Mt. Strookoo*, *Island of Gwark*, *Desert of Zind*, *River of Nobsk...* Referências a direções, típicas de nomes de cidades e estados, também não faltam: *West Upper Ben-Deezing*, *North Nubb*, *East Ounce*, *West Bunglefield*, *South Bounce...*<sup>108</sup>

O quarto grupo contém os nomes que apresentam características físicas e profissionais dos personagens, como por exemplo: *Beagle-Beaked-Bald-Headed Grinch* ou *Long-Legger Kwong* (características físicas), *Professor de Breeze* ou *General Genghis Kahn Schmitz* (características profissionais). Alguns nomes pertencentes a esse grupo também relacionam os personagens a uma ideia. Os nomes de vários animais ameaçadores de *If I ran the circus* e de *Scrambled Eggs Super!* dão o exemplo: *Colliding-Collusions*, *Abrasion-Contusions*, *Spotted Atrocious*, *Bombastic Aghast*.

Mas porque nos atermos aos nomes? Nomes em geral não causam problemas de tradução pelo simples fato de que eles normalmente não são traduzidos. Algumas décadas atrás, costumava-se traduzir e domesticar os nomes nas traduções. Não é difícil encontrar traduções anteriores aos cinquenta em que figurem nomes famosos domesticados, como *Frederico Chopin* ou *Sebastião Bach*. Mas hoje, nas traduções para o português brasileiro, figura a convenção de que nomes não são traduzidos, com exceção de alguns casos especiais (personagens históricos, cidades, reis etc.).

Entretanto, em alguns casos o texto de partida pode exigir do tradutor a tradução de um ou outro nome. Esse é o caso das traduções do *Ulysses*, por exemplo. No episódio de *Éolo*, entra em cena um personagem cujo sobrenome é *Keyes*. Esse sobrenome faz referência à *House of Keys* de que se fala naquele momento, e é importante que o leitor perceba a relação de correspondência entre os nomes do *Mr. Keyes* e da *House of Keys*. Caso o tradutor traduza um dos termos

---

<sup>108</sup> Na realidade, Seuss parece gostar muito de brincadeiras geográficas que envolvam direções, e. g.: "In the far western part of south-east North Dakota" (*If I ran the zoo*); "Will always stand facing precisely South West. / [...] I came from behind. From, precisely, North East" (*Scrambled Eggs Super!*) ou "From east of the East-est to West of the West-est / We've searched the whole world just to bring you the Best-est." (*Happy Birthday to You!*).

por “Casa das Chaves” e mantenha o outro tal como é, ele não permitirá que o leitor perceba a correspondência. Então, o tradutor deverá traduzir o nome do personagem, encontrar alguma outra forma de relacionar as duas coisas ou utilizar uma nota de rodapé.

Em um texto que é destinado a crianças, não faz sentido que o tradutor use notas de rodapé. Muitas vezes, a criança sequer terá consciência de estar lendo uma tradução, de modo que notas que expliquem dificuldades de tradução ou que esclareçam a relação entre tal e tal cognato no texto original não podem aparecer nesse tipo de texto. Simplesmente não faz sentido que o tradutor use uma nota de rodapé no corpo de um texto de literatura infantil.<sup>109</sup>

A dinâmica de tradução dos textos de literatura infantil parece ser oposta à dos textos de literatura adulta no que diz respeito à tradução de nomes.<sup>110</sup> De modo geral, creio que os nomes serão mais comumente traduzidos em textos literários infantis do que em textos literários adultos. Assim, me parece claro que os nomes das personagens de Seuss serão normalmente traduzidos e/ou domesticados, e serão apenas eventualmente mantidos como no original.<sup>111</sup>

O próprio Seuss comenta indiretamente a tradução do nome de Bartholomew Cubbins para o alemão em uma entrevista publicada em 1989 (vale notar que esse não é um nome absurdo que demande necessariamente uma tradução, ele pode muito bem ser mantido no original):

*How do you handle the nonsense words in translation?*

---

<sup>109</sup> Algumas páginas atrás, sugeri como estratégia de tradução que o tradutor simplesmente abrisse mão de recriar os monossílabos de *Green Eggs and Ham*, com a condição de que explicasse em prefácio ou posfácio as características do original e a causa de não tê-las reproduzido. Essa afirmação pode parecer conflituosa com o que acabo de afirmar nesse momento do texto. No entanto, gostaria de deixar claro ao meu leitor que naquele caso eu tinha em mente um leitor adulto que lê textos para crianças, um leitor que esteja consciente de que tem em mãos uma tradução e que, talvez, esteja apto a ler o texto original.

<sup>110</sup> Vale citar, como anedota, que o próprio nome de Seuss foi traduzido em hebraico. O pseudônimo Dr. Seuss foi adaptado à fonética do idioma como *Doktor Sus*, cuja grafia é דוקטור סוס. Porém, a palavra *sus* em hebraico quer dizer cavalo, assim Seuss nessa língua foi vertido para Doutor Cavalão...

<sup>111</sup> A tradução do primeiro livro da saga *Harry Potter* é um caso ilustrativo dos problemas que a tradução de nomes pode criar. No momento em que a tradutora traduziu o primeiro volume, ela teve de adotar uma série de estratégias de tradução sem saber a continuação da história. Uma dessas estratégias consistia em domesticar alguns dos nomes. No entanto, com o avanço da série algumas escolhas se mostraram inadequadas e mesmo assim tiveram de ser mantidas. O problema cresceu ainda mais quando os filmes foram adaptados ao cinema, já que, uma vez que o público conhecia os personagens por nomes domesticados, os nomes não podiam ser alterados. Isso gerou uma série de estranhamentos, como por exemplo um personagem que atendia por *James* no filme, mas por *Tiago* na legenda.

The books have been translated into about fifteen foreign languages. I have no idea how they handled it in the Japanese. Oddly enough, the Germanic and Nordic languages are much more successful for translating the nonsense words than the romantic languages are. Why that is, I don't know. The Germans will take a name like *Bartholomew Cubbins* and turn into a *Bartel Lugepros*, which I think is a very beautiful approximation.<sup>112</sup>

Em seu texto *Tradurre Libri per Ragazzi*, Anna Sarfatti discute justamente essa questão. Diz a tradutora que escolheu “caso a caso entre domesticar um nome ou reinventá-lo”. Sarfatti também diz ter evitado manter nomes que não tinham nenhum peso especial no original (e que, portanto, poderiam ser mantidos ou mudados sem maiores problemas), mas que causariam problemas de pronúncia na língua de chegada. Ela exemplifica essa afirmação dizendo: “Mazie podia ser lida por alguns como MAZIE e por outros como MEZI, tornando, dessa forma, incerta para mim a escolha do som com que fazer a rima.”<sup>113</sup> Na dúvida, a tradutora simplesmente optou por substituir o nome do pássaro por outro que disponibilizasse um número considerável de rimas e que não causasse estranhamento na língua de chegada. Assim, *Mazie* foi vertido por *Giodola*. Mais adiante no texto, a tradutora afirma que a escolha de *Giodola* se deu “porque esse nome faz rima com *allodola* (cotovia) e contém a ideia de jogo (em italiano *gioco*) e de fruição, algo adequado a alguém que, como ela, abandona o ovo para buscar diversão.”<sup>114</sup>

Em seguida, Sarfatti cita um exemplo de um nome que resolveu domesticar. Ela adaptou o nome de Horton à grafia italiana, subtraindo à palavra o *h* inicial. Em seguida, decidiu adicionar ao nome o sufixo de aumentativo *-one* já que isso, segundo a tradutora, “cai bem a um elefante.”<sup>115</sup> Como resultado final *Horton* foi vertido como *Ortone*. As tradutoras brasileiras, por outro lado, optaram por substituir o nome estrangeiro por outro mais afeito à cultura de chegada, vertendo *Horton* como *Tonho* (que sugere um anagrama do nome original).

A tradutora cita ainda sua tradução dos *Sneetches* como mais um momento em que optou pela domesticação. O nome desse grupo de pássaros parece fazer parte do segundo grupo de nomes, aqueles que são simples, curtos, não significam nada

<sup>112</sup> “Como você lida com as palavras nonsense em traduções? Meus livros foram traduzidos para mais ou menos quinze línguas. Não sei como eles lidaram com essas palavras em japonês, mas, estranhamente, as línguas nórdicas e germânicas são mais bem-sucedidas em traduzir palavras *nonsense* do que as línguas românicas. Porque isso acontece, eu não sei. Os alemães pegam um nome como *Bartholomew Cubbins* e o transformam em *Bartel Lugepros*, o que eu acho uma aproximação muito bonita.” Silvey, não paginado.

<sup>113</sup> Sarfatti, 2004, p. 3.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> Ibidem.

e aceitam uma boa quantidade de rimas. De fato, Seuss parece ter escolhido *Sneetches* para fazer a rima com *beaches*. A tradutora optou por adaptar *the Sneetches* à pronúncia italiana, traduzindo-os por *gli Snicci*. Sarfatti diz ter feito essa escolha para “conservar com aquele som de SN as sonoridades nasais dos bicos no ar.”<sup>116</sup> Surpreendentemente a tradutora se esquece de sublinhar aquele que me parece ser o maior mérito de sua escolha, o fato de que *gli Snicci* mantém a mesma unidade homogênea de vogais que o original *the Sneetches*, apenas mudando a vogal repetida de e para i.

Outro nome que figura em *The Sneetches* e cuja tradução não é citada por Sarfatti é o do empresário aproveitador Sylvester McMonkey McBean. O nome desse personagem poderia ser enquadrado em mais de um dos grupos que criei. Sylvester é um nome não muito comum, mas que de toda forma existe. Ele poderia, assim, ser enquadrado no primeiro grupo, juntamente com Bartholomew e outros. De modo que, assim como no caso de Mazie, fica a critério do tradutor substituí-lo ou domesticá-lo. Sarfatti escolhe a segunda opção e o verte como Silvestro.<sup>117</sup>

O segundo nome do personagem, McMonkey, corresponde a uma característica física. O personagem de fato é um macaco, e é importante que a tradução mantenha essa mesma carga semântica. Há ainda o *Mc*, que se repete tanto em McMonkey quanto em McBean. Afirmei anteriormente que esses sons são identificados como elementos típicos de nomes britânicos. O tradutor deverá domesticar esses elementos e procurar por algum processo semelhante na formação de nomes da língua/cultura de chegada.

Sarfatti resolve de modo interessante a tradução. *McMonkey* se transformou em *Scimmione*, o que mantém a carga semântica através da escolha de *scimmia* (macaco) em conjunto com o sufixo aumentativo *-one*. O traço característico marcado pelos prefixos *Mc-* foi vertido como *de Favis*, nome que é símile a outros sobrenomes italianos existentes como *de Sanctis* ou *de Fanis*. Assim Sylvester

---

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Vale sublinhar que há outro personagem bastante popular na cultura de partida chamado Sylvester: o gato Frajola que persegue Piu-Piu (*Tweety*), no desenho animado da *Looney Tunes*. O nome de Frajola em italiano também é Silvestro de forma que a possibilidade de conexão entre um nome e outro se mantém. Não creio que Seuss tenha pensado nessa correspondência ao ter escrito seu livro e nem acho que isso seja relevante para a leitura da obra, mas não considero descabido que a tradutora tenha optado pela domesticação com base nessa semelhança que se dá tanto em inglês quanto em italiano.

McMonkey McBean se torna Silvestro de Favis Scimmione, nome igualmente longo e exótico, que reproduz todas as nuances do termo original.

Sarfatti comenta também a escolha de nomes apropriados para os Yooks e Zooks, povos conflituosos em *The Butter Battle Book*. A tradutora afirma que: “os poderia ter traduzido, como exemplo, por *Ciucchi* e *Zucchi*, termos que podiam sugerir ao leitor uma certa ironia (*ciucco* quer dizer bêbado, e *zucco* lembra *zuccone* [cabeçudo, teimoso])”. Essas seriam boas traduções, uma vez que o que importa é que a similaridade entre os nomes seja mantida. Caso a tradutora tivesse optado por essa escolha, ela não apenas manteria a similaridade, como também adicionaria significados subjacentes que não estão no original, mas que funcionam muito bem no texto de chegada. A tradutora continua dizendo: “preferi, então, escolher *Zighi* e *Zaghi* [Zig e Zag], porque me parece que esses termos dão uma boa ideia de contraste, também conservando aquele Z de um dos dois nomes originais”. Zig e Zag, de fato, é uma escolha muito feliz. A tradutora conseguiu manter a simetria entre os dois nomes, como também relacionou ambos através da distância de contraste que os termos “zig e zag” assumem nessa expressão. A escolha por nomes que remetem a significados menos óbvios também me parece muito acertada, ainda que a solução descartada (*Ciucchi* e *Zucchi*) também seja excelente. Além disso, a sonoridade particular de *Zighi* e *Zaghi* também enriquece a escolha.

Em uma das subdivisões de seu texto intitulada “O respeito pelas regras do jogo, ou a impossibilidade de traduzir alguns textos”, Sarfatti continua a fazer a discussão sobre a tradução de nomes. Dessa vez, ela aborda dois textos em que a invenção de nomes é o aspecto mais relevante: *Too Many Daves!* e *There’s a Wocket in my Pocket!* (BE). A primeira história conta o infortúnio da Mrs. McCave, que deu a todos os seus vinte e três filhos o nome de Dave e que, tendo em vista a confusão que acontece toda vez que chama um dos meninos, agora se arrepende de sua escolha e imagina todos os nomes exóticos que ela poderia ter escolhido.

Comentando o texto, Sarfatti afirma que “traduzir esses nomes não tinha o menor sentido, porque eles evocam elementos culturais ignotos às nossas crianças”. Assim, ela optou por verter *Paris Garters*, *Harris Tweed*, *Sir Michael Carmichael Zutt* por *Pingo Pongo*, *Perchèmmmai*, *Zip Bonsai*. Ela completa dizendo: “Às vezes, além do respeito a rimas e métrica, havia outras regras para serem seguidas.”

Já em *There’s a Wocket in my Pocket!*, a brincadeira é outra. Seuss nos apresenta nesse texto vários monstros que têm o nome derivado do lugar em que se

escondem. Assim, para formar o nome das criaturas basta mudar a primeira ou as primeiras letras do nome de seu esconderijo. Sarfatti manteve o jogo traduzindo *that Zelf / up on that shelf!* por *il Baffale sullo scaffale*, e *the Zower in my shower* por *la Ploccia sotto la doccia*. Segundo a tradutora o nome do primeiro monstro também faz referência ao seu bigode (*baffi* em italiano), enquanto que a escolha de *ploccia* “evoca o ploc ploc das gotas de água.”<sup>118</sup>

Anna Sarfatti foi particularmente feliz na tradução de um dos nomes de *I Had Trouble in Getting To Solla Sollew*, vertido para o italiano como *Il paese di Solla Sulla*. No livro, o General Genghis Kahn Schmitz foi traduzido como Kahn Gengis d’Isgrazia. A escolha do último nome, *d’Isgrazia*, funciona tanto como uma contração de *di Isgrazia* (processo típico na formação de sobrenomes italianos antigos) quanto como uma brincadeira gráfica com *disgrazia* (desgraça), que alude à derrota militar do general.

Outras escolhas também são igualmente felizes. A tradução de “Dog named Daniel / [...] our first gun-toting spaniel” (*The Butter Battle Book*) por “primo Spaniel-can-none” revela o mesmo tipo de brincadeira gráfica ao segmentar a palavra *cannone* (canhão). Essas escolhas demonstram que a tradutora compreendeu o sistema de Seuss e que o sabe aplicar adequadamente.

#### IV. Laranjeiras e sua Girafa

No capítulo cinco de *Poética da Tradução*, Laranjeiras discute a tradução de um poema de Jacques Prévert:

*Mea Culpa*

C’est ma faute  
C’est ma faute  
C’est ma très grande faute d’orthographe  
Voilà comment j’écris  
Giraffe.<sup>119</sup>

Analisando o título e os dois primeiros versos do poema, Laranjeiras deixa claro o uso que Prévert faz do *confiteor* católico, oração relacionada à autopunição. Ele afirma que o texto do *confiteor* não pode ser inventado pelo tradutor, uma vez que

<sup>118</sup> Sarfatti, 2004, p.4.

<sup>119</sup> Laranjeiras, p. 106.

ele já existe de forma canônica em português. Por isso, ele critica a tradução de Silvano Santiago, que traduz esses versos por “Errei / Errei / Que enorme erro [...]”. Diz o autor que com essa escolha o tradutor pôs a perder a relação com a oração e sugere como tradução alternativa a forma do *confiteor* em português: “Minha culpa / Minha culpa / Minha máxima culpa...”.

Laranjeiras analisa, então, os últimos versos do poema. Segundo ele, o eu-lírico estabelece um paralelo entre a noção de erro religioso e pecado (por isso o uso da oração) e a noção de erro gramatical (o erro de ortografia). É por isso que a palavra *Giraffe*, que em francês é escrita com apenas um *f*, conclui o poema grafada erroneamente com dois *fs*.

Laranjeiras afirma que na tradução pouco importa qual é a palavra que fecha o poema, desde que ela rime com “ortografia” e que contenha algum erro de escrita. A respeito da tradução de Silvano Santiago de *giraffe* por *girrafa*, diz ele:

O tradutor ficou preso ao significado, não percebendo que Prévert só escolheu a palavra *giraffe* em razão do seu significante, do jogo que a sua massa sonora permite, estabelecendo recorrência fônica com a palavra *ortographe*, sendo que ambas ocupam posições estratégicas de primeira importância no poema. Pouco interessa a “girafa” enquanto “grande mamífero ruminante, notável principalmente pelo comprimento do seu pescoço.” (Novo Dicionário Aurélio). Na tradução, é imperativo usar-se o mesmo critério, isto é, escolher a palavra em função do jogo de significantes, escolher uma palavra que estabeleça recorrência fônica com a sílaba final de *ortografia* e que, além disso, contenha um erro de escrita, sem interferência na pronúncia, não sendo necessário levar em conta, e muito menos priorizar, o seu conteúdo semântico.<sup>120</sup>

O autor sugere, então, a tradução de *giraffe* por *bassia*, uma vez que essa palavra atende a todas as necessidades: ela rima com “ortografia” e apresenta um erro de escrita que não altera a pronúncia. O significado da palavra “girafa” enquanto animal simplesmente não é relevante dentro do mecanismo de funcionamento desse poema e, por isso, pode ser descartado.

O mesmo tipo de argumentação pode ser utilizado pelo tradutor de Seuss. Muitas vezes, os termos empregados pelo autor são escolhidos por critérios que não passam pela significância, de modo que exatamente o mesmo procedimento discutido por Laranjeiras pode ser utilizado em vários pontos diferentes de sua obra. Assim, um dos maiores direitos do tradutor dos textos de Dr. Seuss será, metaforicamente falando, o de traduzir girafa por bacia.

---

<sup>120</sup> Idem, p. 109.

No caso de *Green Eggs and Ham*, por exemplo, certamente muitas palavras foram escolhidas apenas por serem monossílabos e rimarem, e não devido ao que elas significavam. Assim, um tradutor que quisesse manter os monossílabos em português poderia, sem grandes problemas caso o texto não fosse ilustrado, traduzir o título *Green Eggs and Ham* por *Pão e chá azul*. Com a elisão entre o *a* de *chá* e *azul*, o tradutor conseguiria atingir a equiparidade entre número de palavras e de sílabas métricas do texto original. Com a elisão, o título “Pão / e/ chá a/ zul” preenche perfeitamente a equação: quatro palavras em quatro sílabas métricas. Desse ponto de vista, a mudança radical de significado, de *ovos e presunto verdes* para *pão e chá azul*, simplesmente não é relevante.

Outro exemplo pode ser retirado da tradução italiana de *Horton Hatches the Egg*. Quando Horton é capturado e vendido ao circo, o narrador faz uma intervenção que lista todos os lugares a que o elefante foi levado:

Sold to a circus! Then week after week  
They showed him to people at ten cents a peek.  
They took him to Boston, to Kalamazoo,  
Chicago, Weehawken and Washington, too;  
To Dayton, Ohio; St. Paul, Minnesota;  
To Wichita, Kansas; to Drake, North Dakota.  
And everywhere thousands of folks flocked to see  
And laugh at the elephant up in a tree.<sup>121</sup>

Já na tradução italiana, percebe-se que o percurso não é exatamente o mesmo. Algumas das paradas da turnê mudam ou desaparecem:

Venduto ad un circo! Lì viene costretto  
A mettersi in mostra, comprando il biglietto.  
Lo portano a Boston e nel Colorado,  
A Rio de Janeiro, perfino a Chicago.  
Lo portano a Dayton e nel Minnesota,  
Nel Kansas, nel Texas e nel Nord Dakota.  
Dovunque la gente accorre all'istante  
E ride a quell'albero com su l'elefante.

Enquanto que no texto original a turnê de Horton percorre apenas os Estados Unidos, no texto de Sarfatti o elefante vai para o exterior, passando pelo Brasil. Além disso, o texto italiano cita estados ausentes no original, como Texas ou Colorado, e omite outros, como New Jersey (*Weehawken*), Michigan (*Kalamazoo*) e Washington.

No entanto, as diferenças geográficas do percurso dos dois textos importam pouco ou nada, uma vez que as cidades foram enumeradas apenas para dar uma

<sup>121</sup> Embora alguns nomes, como Kalamazoo ou Weehawken, possam parecer inventados por Seuss, todas as cidades de fato existem.

ideia da extensão da viagem do elefante e foram escolhidas apenas por se encaixarem na métrica e na rima. Assim, a mudança de *Weehawken* para *Rio de Janeiro* é uma excelente tradução.

## V. E se Seuss fosse o autor do poema da girafa?...

Há, porém, um pequeno problema. Caso fosse Seuss o autor do poema de Prévert, Laranjeiras teria de se haver com um empecilho: Seuss certamente combinaria o texto original com a ilustração de um girafa. Caso esse desenho acompanhasse o texto, o termo girafa passaria a ter outra conotação e, assim, a operação de transformar *girafa* em *bacia* deixaria de ter sentido, uma vez que para fazer essa mudança o tradutor teria de (i) subtrair o desenho da girafa ao poema, ou (ii) teria de substituí-lo com o desenho de uma bacia ou (iii) traduzir girafa por bacia mantendo a gravura do animal. Nos dois primeiros casos, a correspondência indissociável entre texto e imagem seria quebrada e o poema hipotético de Seuss teria sido mutilado. Um poema seussiano sem gravuras ou com gravuras de terceiros não é um poema seussiano.<sup>122</sup> No terceiro caso, mudando o texto, mas preservando o desenho, o tradutor também quebraria a unidade entre ambas as partes. O desenho seria completamente inútil e absurdo, já que não haveria qualquer relação entre ele e o texto.

Esse é justamente o paradoxo que vive o tradutor de alguns dos textos de Seuss, entre eles, *Green Eggs and Ham*. De um lado, o tradutor tem uma liberdade enorme para não traduzir termos por seus equivalentes na língua de chegada: ele pode (e deve) aplicar o mesmo processo de criação do original, mesmo quando chegar a um resultado completamente diferente. Por outro lado, essa liberdade se congela imediatamente, uma vez que o texto é ilustrado e, por isso, o significado dos termos assume outra proporção.

Cito o exemplo de uma tradução hipotética de *On Beyond Zebra!*. Esse texto, como dito no primeiro capítulo, é uma elucubração sobre as letras que existiriam depois do Z. Cada letra inventada é utilizada para escrever o nome de um animal, cujo nome presumivelmente não poderia ser escrito com as letras usuais. Uma das brincadeiras internas do texto é que as novas letras são claramente criadas a partir

<sup>122</sup> Salvo, é claro, os três livros de Seuss que foram ilustrados por outras pessoas.

da fusão de duas ou três das letras “normais”. É esse jogo com o que existe para além dos limites do alfabeto que justifica a escolha do título, e a referência a uma zebra. A Zebra aparece em vários pontos da narrativa, mas apenas para representar as palavras que começam com a letra z.

Agora, digamos que esse texto seja traduzido para o hebraico. No alfabeto hebraico, há uma letra equivalente ao z, o ז (*sein*), e a zebra é denominada de forma muito parecida: זברה (*zibra*). O problema é que a letra ז não é a última letra do alfabeto, mas sim a sétima, o que faz com que a manutenção da referência à zebra tanto no texto quanto nas gravuras se torne contrária à lógica interna do livro, já que nessa cultura o animal zebra não é representante da última letra do alfabeto, o ת (*tav*). O tradutor poderia, então, traduzir zebra por algum outro animal cujo nome comece com ת. Uma escolha possível seria bode, ט' ת (*taish*).

De acordo com a reflexão de Laranjeiras, não há qualquer problema em traduzir, nesse caso, *zebra* por *bode*: muito pelo contrário, essa poderia ser, inclusive, uma bela escolha de tradução. Porém, em seguida se cria um problema de solução não muito fácil: e o que fazer com a zebra desenhada na capa do livro? E com as outras duas ou três ilustrações de zebras que aparecem durante a história? E mais: uma vez que as letras criadas por Seuss são o resultado de um amálgama de letras do alfabeto latino, deve o tradutor do hebraico recriar o mesmo processo na língua/cultura de chegada? Deve ele, então, alterar os desenhos das letras e substituí-los pelos desenhos de sua criação?

Outro livro de Seuss implicaria problemas mais extremos. *Fox in Socks*, conforme já mencionado no primeiro capítulo, narra a história de dois personagens, *Knox* e *Fox*, que fazem uma espécie de viagem, observando pessoas e animais. Para cada uma das cenas que eles observam, *Fox* propõe um trava-língua a *Knox* e *Knox* sempre se esquivava, dizendo não ser capaz de pronunciá-lo. A dinâmica de movimentação da narrativa lembra fortemente a de *Green Eggs and Ham*, assim como a dupla de personagens, em que ecoam traços de *Sam* e *Sem-nome*.

Caso o texto não fosse ilustrado, a tarefa do tradutor de *Fox in Socks* seria a de compreender o mecanismo de funcionamento do poema, que é bastante particular.<sup>123</sup> Ele poderia, então, criar em sua língua trava-línguas completamente diferentes desde que o mesmo modelo de viagem e de “oferta e recusa” fossem

<sup>123</sup> As características formais do poema foram discutidas no Capítulo I nas páginas 49-51.

mantidos. Se esse fosse o caso, se exigiria do tradutor uma grande capacidade de inventar trava-línguas originais, mas se exigiria pouco ou nada de correspondência semântica entre texto de partida e de chegada. Assim, um trava-língua sobre um pato poderia ser recriado completamente sem qualquer tipo de grilhão. É importante ressaltar, porém, que o tradutor deve criar seus próprios trava-línguas e não apenas substituir os que foram criados por Seuss por outros já existentes em sua língua/cultura.

O grande problema de uma tradução de *Fox in Socks* é, novamente, a presença das gravuras. O texto é ricamente ilustrado e as ilustrações nesse caso, mais do que em qualquer outro livro de Seuss, parecem ser completamente indispensáveis. A grande maioria dos trava-línguas só faz sentido quando acompanhado de sua gravura. Digo isso com conhecimento de causa: meu primeiro contato com essa obra foi em um site que disponibilizava apenas o texto sem as imagens, e confesso que muitos dos trava-línguas só passaram a fazer sentido quando comprei o livro e pude averiguar nas imagens todos os elementos subjacentes ao texto.

Assim, o tradutor de *Fox in Socks* deve trabalhar com dois pólos ao mesmo tempo, um textual e outro gráfico. Toda a liberdade de recriação e substituição que o tradutor do texto hipotético não-ilustrado tinha, cai por terra. Para traduzir fielmente o texto ele deverá traduzir os trava-línguas por trava-línguas equivalentes, mas mantendo a mensagem semântica. Seria uma possibilidade de tradução traduzir livremente os trava-línguas sem manter a mensagem semântica e “traduzir” também as gravuras? Seria essa edição com outros trava-línguas e outras gravuras uma tradução? Pode o tradutor manter a história, mas abrir mão dos trava-línguas?<sup>124</sup>

Não tenho as respostas para essas perguntas. Mas a solução mais plausível tanto para *On Beyond Zebra!* quanto para *Fox in Socks* é, a meu ver, aplicar a reflexão libertária de Laranjeiras condicionando, porém, as escolhas àquilo que pode ser visto nas próprias gravuras. É justamente isso que foi feito nas traduções de *Green Eggs and Ham* com que tive contato.

Na tradução italiana, o primeiro deslocamento semântico desse tipo ocorre no momento em que Sam aborda Sem-nome em uma casa. No texto de partida o

---

<sup>124</sup> A dificuldade em traduzir *Fox in Socks* parece se refletir no número de traduções publicadas. O hebraico foi a única língua de que tenho notícia que traduziu esse livro. O título é *Ba im garbaim* que traduzido ao pé da letra seria *(ele) foi de meias*. É importante notar que a simetria do título original foi mantida através da repetição fonética de *ba im* (foi com) com a palavra trissilábica *gar-ba-im* (meias).

personagem diz: “Would you eat them in a house? / Would you eat them with a mouse?”. Fica claro que a palavra *house* foi escolhida unicamente por respeitar as regras do jogo, ou seja, por ser monossílaba e por rimar com *mouse*. Na impossibilidade de manter o equivalente semântico, a tradutora optou em traduzir *house* por *tavolino* (mesinha). Essa se revela uma excelente tradução, uma vez que *tavolino* (i) rima com *topino* (ratinho), (ii) se encaixa na métrica, (iii) também aparece nas ilustrações. Nas gravuras vemos a mesa sobre a qual estão os ovos e o presunto verdes e vemos Sam que faz um gesto convidativo com a mão que, no original, parece se dirigir apenas à comida, mas que na tradução abarca a mesa como um todo.

Em seu texto Sarfatti explica como chegou a essa escolha:

House e mouse mi offrivano per la traduzione casa (o dimora, abitazione, alloggio, residenza – tutte parole non adatte a um Beginner Book) e topo (o ratto e sorcio, anche questi non utilizzabili). Dall’illustrazione ho attinto la parola tavolino che mi ha permesso la rima con topino.<sup>125</sup>

A tradutora afirma, então, que foram as ilustrações a sugerir as escolhas a serem pesadas. Tanto que essa subdivisão do texto se chama “O recurso das ilustrações como reservatório de outras palavras.”

O mesmo tipo de operação foi utilizada pela tradutora do texto hebraico, Lea Naor. Diz o texto: “Ulai ba bait, al shulkhan? / Gam akhbar katan mukhan”, que traduzido ao pé da letra seria “Talvez em casa, sobre a mesa? / Também o rato pequeno (está) pronto.”<sup>126</sup>

A primeira coisa que se percebe é que a tradutora optou por não recriar a fórmula repetitiva presente no original. Por isso, mesmo mantendo a mesma mensagem e citando casa (*bait*) e rato (*akhbar*), a tradutora precisou utilizar os elementos presentes na gravura para preencher métrica e rima. Naor optou, então, por citar a mesa (*shulkhan*) e também por atribuir adjetivos ao rato, chamando-lhe de pequeno (*katan*) e de pronto (*mukhan*). Os adjetivos, a meu ver, foram bem escolhidos. O rato de fato é pequeno e olha para Sem-nome, já sentado à mesa, com um sorriso convidativo, como se estivesse pronto para comer.

<sup>125</sup> “House e mouse me ofereciam para a tradução *casa* (ou *dimora*, *abitazione*, *alloggio*, *residenza* – todas palavras não adequadas a um Beginner Book) e *topo* (ou *ratto* e *sorcio*, também essas não utilizáveis). Das ilustrações me ocorreu a palavra *tavolino* que me permitiu fazer a rima com *topino*.” Sarfatti, 2003b, p.3.

<sup>126</sup> Em hebraico, o verbo *ser/estar* não existe no presente, ele é sempre subentendido. Por isso que os adjetivos *pequeno* e *pronto* se acumulam numa oração que seria agramatical em português: “Também o rato pequeno pronto”.

A tradutora do espanhol, Aída E. Marcuse, por outro lado, traduz os dois vocábulos sem maiores problemas como: “¿Te gustarían en un caserón? / ¿Te gustarían con un ratón?”. Percebe-se que a tradutora manteve a fórmula repetitiva, bem como a métrica e as rimas. As palavras *house* e *mouse* também foram mantidas, inclusive nas posições originais, como *caserón* e *ratón*. A escolha do termo *caserón*, no entanto, remete a uma ideia de casa ampla, que pode ser relacionada com colonialismo e decadentismo. Assim, essa escolha talvez revele que a tradutora resolveu não se ater à proposta dos livros *Begginer Book*: o vocabulário simples. De qualquer forma, essa escolha funciona muito bem no texto espanhol.

Outro exemplo de alteração baseada nas imagens se dá duas gravuras adiante, quando Sam, dentro de uma caixa e ao lado de uma raposa, diz: “Would eat them in a box? / Would you eat them with a fox?”.

Em italiano o texto é “Vuoi mangiarli in una cassa? / Con la volpe rosa e bassa?”. Percebe-se que a tradutora conseguiu manter na tradução as duas palavras principais, box (*cassa*) e fox (*volpe*). Porém, para manter métrica e rima, se viu obrigada a adjetivar a raposa, conforme a vemos no desenho. Por isso a opção por rosa (*rosa*) e baixa (*bassa*).

O mesmo se pode dizer da tradutora espanhola. O trecho é: “¿Los comerías em um cajón / com um zorro em um rincón?”. Marcuse também manteve os dois termos (*cajón* e *zorro*), mas foi obrigada a sacrificar a repetição e, assim como Sarfatti, a deslocar a raposa dentro do verso e fazer a rima com outra palavra. Mas, ao invés de adjetivar o animal, a tradutora optou por descrever sua posição dentro da caixa: *con un zorro en un rincón* (com uma raposa em um canto). O texto se adéqua muito bem à ilustração: no original, Sam indica com um movimento semicircular da mão a bandeja com os ovos, mas na tradução o gesto parece indicar a raposa. Também vale sublinhar que Marcuse manteve as mesmas rimas da fala anterior: *caserón*, *ratón*, *cajón*, *rincón*.

O texto em hebraico foi bem mais longe. Naor traduziu o trecho da seguinte forma: “Tokhal bakufsá, kmo bearsal? / Tokhal baavir? Tokhal im shual?”. A tradução ao pé da letra seria: “(Você) comeria na caixa, como uma rede? / (Você) comeria no ar? (Você) comeria com a raposa?”. A tradutora foi capaz de manter a repetição através da recorrência do verbo *tokhal* (comeria), e também manteve as construções *in a box* (*bakufsá*) e *with a fox* (*im shual*). Mas, preocupada com métrica e rima, a

tradutora compara a caixa a uma rede (*kmo bearsal*) e incorpora uma pergunta extra: você comeria no ar? (*Tokhal baavir?*). Ao contrário da escolha de adjetivos para o rato, essas não me parecem ser boas soluções. A caixa não lembra de forma alguma uma rede<sup>127</sup> e a referência ao ar me parece um pouco deslocada, ainda que a caixa esteja pendurada em uma árvore e, assim, esteja “no ar”.

Na gravura seguinte, ao atropelar Sem-nome, Sam diz: “Would you? Could you? In a car? / Eat them! Eat them! Here they are.” A resposta de Sem-nome é: “I would not, could not, in a car.”

Em hebraico a tradutora verteu o texto por: “Bem’konit krulá, ulai? / Lo, ani lo okhal ve dai!”, ao pé da letra, “No carro azul, talvez? / Não, eu não comerei e basta!” A primeira característica a ser percebida é a de que a tradutora optou por condensar a fala de Sam, que na tradução ocupa apenas um verso. Percebe-se também que a repetição foi perdida e, para manter a mensagem *in a car* (bem’konit), a tradutora incluiu o adjetivo azul (*krulá*), escolha que se justifica na gravura.

Em italiano, a tradutora optou pelo texto: “Che ne dici? Vuoi un assaggio / mentre io ti do un passaggio? / Dentro l’auto non li assaggio!” A proporção entre as falas das personagens se manteve, mas a repetição se perdeu. A presença do carro foi omitida na fala de Sam, em que se fala de *carona* (*passaggio*), mas não de carro. No entanto, na resposta de Sem-nome a tradutora manteve a expressão, traduzindo-a por *Dentro l’auto non li assaggio* (Dentro do carro não os provarei).

A tradutora espanhola verteu o texto como: “¿Podrías? ¿Los querrías en un coche? / ¡Cómelos que se enfrían esta noche! / No los comería, ni querría, en un coche.” Percebe-se que essa foi a tradução mais se ateu às estruturas do original: *would you, could you* foi vertido como *¿Podrías? ¿Los querrías?*, enquanto *eat them* foi vertido por *cómelos*. O último verso mantém praticamente a mesma estrutura sintática do original: *No los comería, ni querría, en un coche* (I would not, could not, in a car). A tradutora preservou *in a car* como *en un coche* e, para fazer a rima, teve de incluir uma ideia a mais, dizendo que os ovos se esfriariam de noite, e, assim, fazendo a rima *coche, noche*. A sequência das rimas *car, are* e *car* se mantém nessa tradução (*coche, noche* e *coche*), assim como em italiano (*assaggio, passaggio* e *assaggio*).

---

<sup>127</sup> O termo em hebraico se refere unicamente à rede de dormir e não à rede no sentido do inglês *web*.

Logo em seguida, no momento em que o carro em que estão Sam e Sem-nome cai sobre um trem, temos mais um dos exemplos de modulação. O termo original “A train! A train!”, foi traduzido em italiano (Il treno! Il treno!) e em espanhol (¡Un tren! ¡Un tren!) tal qual é, mas em hebraico transformou-se em “Katar! Katar!” que designa apenas a locomotiva e não o trem inteiro. Essa tradução, a meu ver, é muito perspicaz já que quando a frase é pronunciada o leitor realmente tem a impressão de que o carro cairá sobre a locomotiva e não sobre o vagão de passageiros.

No momento seguinte, quando o trem entra no túnel, Sam diz: “Say! In the dark? Here in the dark!”. O termo *dark* foi, dessa vez, preservado apenas pelo texto hebraico (*bakhoshekh*), enquanto que em italiano e em espanhol as tradutoras verteram *dark* por túnel. Os textos são respectivamente: “Questa è bella! In galleria? Qui in una galleria?” e “Dime... ¿Y en el túnel? ¡Aqui en el túnel!”

Algo parecido se dá na gravura em que Sam convida Sem-nome a comer com um bode. Diz o original: “Could you, would you with a goat?”. O termo *goat* em inglês pode se referir tanto ao macho quanto à fêmea. As tradutoras do italiano e do espanhol resolveram traduzir *goat*, respectivamente, por *capretta* (cabrinha) e *cabra*. Essas traduções a meu ver são muito bem sucedidas, ainda que no desenho original o animal tenha chifres longos e barba, o que não gera dúvidas quanto ao sexo. Em hebraico *goat* foi traduzido por *taish im zakan* (o bode com barba), o que manteve o gênero do animal, e expressou textualmente uma característica que só podia ser averiguada nas gravuras.

A seguir, quando o trem cai sobre um barco, o texto em hebraico consegue criar um jogo muito interessante. O texto original diz: “Would you, could you, on a boat? / I could not, would not, on a boat.” E sua contra-parte hebraica diz: “Betokh sirá? Taim norá. / Lo, lo iakhol, lo al sirá. / Gam lo im taish. Ze norá.”, ao pé da letra: “Dentro do barco? (É) muitíssimo gostoso. / Não, não posso, não sobre o barco. / Também não com o bode. Isso (é) terrível.” O jogo consiste nas duas repetições da palavra *norá*, um adjetivo que significa “terrível”, mas que é usado coloquialmente para enfatizar grandes quantidades. No trecho que acabo de apresentar, a tradutora usa a palavra em suas duas acepções: na fala de Sam ela é empregada com o adjetivo gostoso, em “muitíssimo gostoso” (*Taim norá*); já na fala de Sem-nome ela é usada como um depreciativo, em “isso é terrível” (*Ze norá*).

A tradutora conseguiu criar um jogo ausente no texto original, mas que se dá em outros lugares na obra de Seuss, como no exemplo já citado anteriormente: “And

you're so, so, So lucky you're not a *left* sock, / *left* behind by mistake in the Kaverns of Krok!" Isso está em consonância com o que afirmei anteriormente ao comentar o processo de manutenção do estilo de Seuss. Chamei a atenção para a liberdade do tradutor em enriquecer o texto, utilizando os mesmos recursos sempre que possível. Lea Noar, a meu ver, fez exatamente isso nesse trecho da narrativa.

O último ponto em que os textos traduzidos contrastam com o original, seguindo a estratégia defendida por Laranjeiras, se dá no momento em que Sam faz seu último apelo e Sem-nome finalmente se dá por vencido. No texto de partida temos: "You do not like them. So you say. / Try them! Try them! And you may. / Try them and you may, I say."

Em hebraico, o texto é reformulado, mas sem fazer uso dos elementos presentes na gravura. Diz a tradução: "Ki lo taamta ad haiom? / Titam, mutar lekha litom. / Ulai toav et ze pitom?", ao pé da letra, "Porque (você) não experimentou até hoje? / Experimente, é permitido experimentar. / Quem sabe você gosta disso, de repente?". A organização da fala é alterada, mas o sentido geral é mantido sem perdas.

Em espanhol o mesmo acontece. O trecho foi vertido para "No te gustan... ¡qué ridiculez! / ¡Pruébalos una vez! / Y te gustarán, tal vez, / -ya me lo dirás después- / si los pruebas una vez." Percebe-se que o trecho de três versos cresceu para cinco e que a versificação é um tanto defeituosa. No entanto, a tradutora mantém praticamente o mesmo discurso, sem perdas, e, o mais importante, consegue criar um bloco de cinco versos rimados todos da mesma forma. Conforme afirmei anteriormente, essa é uma característica típica do texto seussiano que, para ser conservada, exige do tradutor atenção constante. A meu ver, sempre que puder criá-la no texto de chegada, o tradutor deve fazê-lo, independente de essa característica se manifestar no original ou não. É exatamente isso que faz a tradutora nesse trecho, enriquecendo o texto. Pode-se dizer até que as rimas abundantes servem para compensar a metrificação imperfeita.

Na tradução italiana o mesmo trecho foi traduzido com genialidade: "Ma una prova la puoi fare. / Ti potresti anche sbagliare. / Prova! Prova! Un, due e tre! / Un assaggio... dai... per me! " O mesmo que foi dito a respeito das outras traduções vale para essa : o texto foi reformulado, mas sem perda de carga semântica. A repetição "Try them! Try them!" foi mantida como "Prova! Prova!" que, a meu ver, reafirma na língua de chegada o caráter infantil da obra. A tradução também assume um tom de

oralidade muito bem-vindo, através do uso de *dai*, interjeição muito comum na fala. O mesmo tom de oralidade será mantido no momento em que Sem-nome prova os ovos e diz: “Che delizia, *mamma mia!*”. A expressão *mamma mia*, é bastante utilizada em italiano<sup>128</sup>, especialmente em contextos ligados à comida.

A tradutora também soube utilizar as gravuras muito bem. No original Sam faz um gesto com a mão para indicar os ovos, mas sua mão se posiciona na altura do peito, de modo que parece no desenho que ele está indicando também a si próprio. Por isso que a escolha de “Um assaggio... *dai...* per me!” me parece muito bem achada. A expressão *per me* reinterpreta o gesto de Sam, fazendo com que o texto traduzido funcione muito bem com a gravura. A meu ver, ambos os elementos são domesticados nesse caso com perfeição.

Esse movimento de reinterpretação das gravuras se dá em vários pontos das traduções de *Green Eggs and Ham*. Sam indica constantemente os ovos e os tradutores souberam utilizar isso muito bem a seu favor. Assim, em certo momento no texto original Sam indica os ovos sobre a mesa, mas não na tradução hebraica, quando o gesto é reinterpretado e passa a se dirigir ao rato. O mesmo acontece na tradução espanhola, quando Sam aponta com a mão, não a bandeja, mas a raposa sentada em um dos cantos da caixa. Já em italiano, Sam coloca a mão no peito, mostrando a si próprio ao invés dos ovos.

Essa mudança na forma de “ler” as gravuras a meu ver se dá por causa da forte expressividade corporal das imagens seussianas que permite que o leitor infira uma série de informações que não foram explicitadas textualmente. Com a mudança do texto, muda também a forma de olhar as gravuras, ressaltando ou encobrindo alguns de seus elementos.

O contrário também é válido. Ao invés de adicionar coisas que podem ser vistas nas gravuras, o tradutor pode omitir coisas que eram afirmadas textualmente no original, mantendo sua presença unicamente nas ilustrações. Foi isso que fez Sarfatti na tradução de *The Sneetches* (meus grifos):

Per non aggiungere nuovi versi, mi si è imposta quindi la necessità di omettere qualcosa, come nel caso degli Snicci che Seuss suddivide nei due gruppi degli Star-Belly Sneetches e i Plain-Belly Sneetches e che io ho

---

<sup>128</sup> Uma prova da grande frequência dessa expressão é o fato de que ela é sempre utilizada nas caricaturas e imitações de italianos.

tradotto come *Snicci Stellati* e *Snicci Comuni*, *trascurando il particolare delle pance che era evidente nelle illustrazioni*.<sup>129</sup>

Com base nessa declaração de Sarfatti, podemos listar mais um uso das ilustrações. Elas ajudam o tradutor a modular o vocabulário para fazer uso do mecanismo sugerido por Laranjeiras. Porém, elas também podem ser usadas para justificar a retirada de descrições supérfluas que possam ser captadas a partir das ilustrações. Assim, as gravuras podem ser utilizadas para justificar e viabilizar inserções e exclusões.

Uma exclusão muito significativa aparece na tradução hebraica. Sabidamente judeus não podem comer carne de porco e, por isso, a tradutora do texto hebraico optou por subtrair quaisquer referências a presunto do texto em hebraico. Assim, o título *Green Eggs and Ham* foi vertido para *Lo raev ve lo ohev*, o que literalmente quer dizer “não tenho fome e não gosto”. Uma vez que os ovos e o presunto podem ser vistos nas gravuras, a tradutora se manteve no direito de excluí-los completamente de sua tradução. Assim, em hebraico os elementos centrais de toda a narrativa foram mantidos apenas enquanto imagem, o que comprova a reflexão de Sarfatti sobre a omissão textual de elementos que podem ser encontrados nas gravuras.

Quem negaria que as únicas duas ilustrações existentes do *Jabberwocky* oferecem pistas muito valiosas para a interpretação do texto? E se as ilustrações ajudam a interpretar o texto, não ajudariam também a traduzi-lo?

O tradutor de literatura infantil deve saber jogar com esse elemento e usá-lo a seu favor. Esse problema é explicitado por Sarfatti já na abertura de seu texto *Tradurre Libri per Ragazzi*:

E poiché i libri di Seuss che ho tradotto sono illustrati e in versi, è evidente che la traduzione mi abbia posto problemi molto particolari, diversi da quelli che affronta un traduttore di testi in prosa senza illustrazioni.<sup>130</sup>

E, no que se refere às ilustrações, a solução do problema é sintetizada em uma declaração conclusiva:

<sup>129</sup> “Para não adicionar novos versos, surgiu a necessidade de omitir alguma coisa, como no caso dos Sneetches, que Seuss subdivide nos dois grupos dos Star-Belly Sneetches e dos Plain-Belly Sneetches, e que eu traduzi como *Snicci Stellati* [Sneetches Estrelados] e *Snicci Comuni* [Sneetches Comuns], *negligenciando o particular da barriga que era evidente nas ilustrações*.” Sarfatti, 2003b, p.5.

<sup>130</sup> “E, uma vez que os texto de Seuss que traduzi são ilustrados e em verso, é evidente que a tradução me propôs problemas muito particulares, distintos daqueles que afrontam um tradutor de textos em prosa sem ilustrações.” Sarfatti, 2004, p. 1.

Del resto le illustrazioni di Seuss sono così ricche di dettagli umoristici e imprevedibili che il traduttore può sentirsi confortato rispetto al possibile tradimento del testo.<sup>131</sup>

## VI. Conclusão

A tradução da forma da poesia normalmente vem acompanhada de enorme liberdade semântica: em alguns casos na nuance e em outros no geral, conforme comprova a reflexão de Laranjeiras. A tradução de poesia para crianças, no entanto, perde essa prerrogativa, uma vez que se vê restringida por um elemento gráfico que funciona em simbiose com o texto escrito.

O tradutor que se aventure nessas águas tem de se haver com um elemento pictórico que inexistente na tradução “para adultos” e que subtrai muitas das liberdades que a forma poética admite e congela a modulação semântica em muitos aspectos.

Nesse grupo das liberdades interditas ao tradutor, está mais uma das prerrogativas fundamentais da tradução poética: o direito de ser obscuro. Uma tradução poética que seja mais obscura e hermética do que o original não é considerada ineficaz. Pelo contrário, a poesia é por excelência uma forma “difícil”, o que dá direito ao tradutor de obscurecer o texto visando minimizar perdas. Estruturas sintáticas pouco comuns, vocabulário muito restrito e inversões estranhas, serão mais bem aceitos na tradução de um poema do que na tradução de um romance, por exemplo. Assim, enquanto o texto de Dante geralmente é direto e legível em italiano, sua tradução portuguesa poderá ser, em muitos casos, mais complexa e “difícil de ler”.

O tradutor de poesia infantil, porém, não tem esse direito. A legibilidade é uma característica basilar da poesia para crianças, o que faz com que uma tradução obscura sirva para pouco ou nada. Dessa forma, esse tipo de tradução se revela, outra vez, mais limitante que sua contraparte adulta.

Por isso, continuam valendo aqui as questões que levantei anteriormente: e se *Seuss fosse o autor do poema da girafa?*, e ainda, *A reflexão de Laranjeiras seria válida caso o poema de Prévert fosse ilustrado?*

---

<sup>131</sup> “De resto, as ilustrações de Seuss são tão imprevisíveis e ricas em detalhes humorísticos que o tradutor pode se sentir reconfortado no que diz respeito a uma possível traição do texto original.” Sarfatti, 2004, p. 4.

Para respondê-las é preciso ter em mente a interdependência na literatura infantil entre texto e ilustrações, que afeta diretamente a tradução. O elemento pictórico é, simultaneamente, extra-e-hiper-textual e sua presença reorganiza toda a lógica da reflexão de Laranjeiras. Caso um desenho da girafa acompanhasse o poema, o peso semântico da escolha do animal seria completamente outro, o que redimensionaria a relevância da citação à girafa no corpo do texto. Nesse caso, preservar a girafa como fez Santiago talvez fosse a melhor saída de fato. Perde-se a verossimilhança no erro ortográfico, mas se mantém a ligação entre texto e ilustração.<sup>132</sup>

Toda a minha argumentação na parte final deste trabalho caminhou em direção à ideia de que a própria gravura, o elemento limitador, deva ser usada para sugerir novos caminhos. De modo geral, tentei demonstrar como a gravura pode sugerir mudanças no texto, mudanças essas que reinterpretarão as gravuras no texto traduzido, criando uma lógica de modificação circular.

São as ilustrações que criam muitos dos problemas a serem resolvidos pelo tradutor, mas, paradoxalmente, são essas mesmas ilustrações que oferecem grande parte das soluções, sugerindo mudanças, modulações, omissões.

Vale ressaltar também que nem todos os problemas de tradução que discuti pertencem ao mesmo âmbito: alguns dizem respeito à tradução de Literatura Infantil em sentido lato, outros dizem respeito à tradução de Literatura Infantil em sua manifestação poética, e outros ainda dizem respeito unicamente à tradução da obra de Seuss.

Espero ter deixado claro que, a meu ver, a tradução de Literatura Infantil ocupa um lugar singular e até mesmo paradoxal no campo da tradução literária. Ela é simultaneamente rigidíssima e acessível, complexa e clara.

Um mar de complicações para o tradutor aventureiro.

---

<sup>132</sup> Luana de Conto e o prof. Caetano Galindo sugeriram, simultaneamente, a mesma tradução para *giraffe*: jirafa.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Dr. Seuss:

SEUSS, Dr. *Your Favorite Seuss: A baker's dozen by the one and only Dr. Seuss.* New York: Random House, 2004.

\_\_\_\_\_. *And to Think That I Saw it on Mulberry Street.* 1937. Páginas 11-22.

\_\_\_\_\_. *McElligot's Pool.* 1947. Páginas 25-54.

\_\_\_\_\_. *If I ran the zoo.* 1950. Páginas 57-82.

\_\_\_\_\_. *Horton Hears a Who!.* 1954. Páginas 85-116.

\_\_\_\_\_. *The Cat in the Hat.* 1957. Páginas 119-156.

\_\_\_\_\_. *How the Grinch Stole Christmas!.* 1957. Páginas 159-188.

\_\_\_\_\_. *Yertle the Turtle.* 1958. Páginas 191-206.

\_\_\_\_\_. *Happy Birthday to You!.* 1959. Páginas 210-234.

\_\_\_\_\_. *Green Eggs and Ham.* 1960. Páginas 237-262.

\_\_\_\_\_. *The Sneetches.* 1961. Páginas 265-280.

\_\_\_\_\_. *Dr. Seuss's Sleep Book.* 1962. Páginas 283-302.

\_\_\_\_\_. *The Lorax.* 1971. Páginas 305-336.

\_\_\_\_\_. *Oh, the Places You'll Go!.* 1990. Páginas 339-364.

COHEN, Charles D. *The true spirit of the Grinch.* 2004a. Página 158.

MINEAR, Richard H. *Yertle, Hitler and Dr. Seuss.* Página 190.

\_\_\_\_\_. *The 500 Hats of Bartholomew Cubbins.* 1938. In: *Six by Seuss: A Treasury of Dr. Seuss Classics.* New York: Random House, 2007.

\_\_\_\_\_. *The King's Stilts.* New York: Random House, 1939.

\_\_\_\_\_. *Horton Hatches the Egg.* New York: Random House, 1940.

\_\_\_\_\_. *The Seven Lady Godivas.* New York: Random House, 1940.

\_\_\_\_\_. *Thidwick, the Big-Hearted Moose.* New York: Random House, 1948.

\_\_\_\_\_. *Bartholomew and the Oobleck.* New York: Random House, 1949.

- \_\_\_\_\_. *Scrambled Eggs Super!*. New York: Random House, 1953.
- \_\_\_\_\_. *On beyond Zebra!*. New York: Random House, 1955.
- \_\_\_\_\_. *If I ran the Circus*. New York: Random House, 1956.
- \_\_\_\_\_. *The Cat in the Hat Comes Back*. New York: Random House, 1958.
- \_\_\_\_\_. *One Fish Two Fish Red Fish Blue Fish*. New York: Random House, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Fox in Socks*. New York: Random House, 1965.
- \_\_\_\_\_. *I had trouble in getting to Solla Sollew*. New York: Random House, 1965.
- \_\_\_\_\_. *I can lick 30 Tigers Today and other stories*. New York: Random House, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Did I ever tell you how lucky you are?*. New York: Random House, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Hunches in Bunches*. New York: Random House, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Butter Battle Book*. New York: Random House, 1984.
- \_\_\_\_\_. *You're only old once!*. New York: Random House, 1986.

#### **Traduções de Dr. Seuss:**

MARCUSE, Aída E. *Huevos verdes com jamón*. New York: Lectorum, 1992.

SARFATTI, Anna. *L'Uovo do Ortone*. Firenze: Giunti Junior, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Prosciutto e uova verdi*. Firenze: Giunti Junior, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Gli Snicci e altre storie*. Firenze: Giunti Junior, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Il paese di Solla Sulla*. Firenze: Giunti Junior, 2005.

NAOR, Lea. *Lo raev ve lo ohev*. Ierushalaim: Bait Hutsaa Katar, 2001.

TUNBERG, Terentio; TUNBERG, Guenevera. *Virent Ova! Viret Perna!!*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 2003.

#### **Obras de outros escritores de literatura infantil:**

BURTON, Tim. *O Triste Fim do Pequeno Menino Ostra e Outras Histórias*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Nightmare Before Christmas*. New York: Disney Press, 1993.

CARROLL, Lewis. *The Complete Illustrated Lewis Carrol*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

GRAHAME, Kenneth. *The Wind in the Willows*. Cambridge: Candlewick Press, 2003.

HOFFMANN, Heinrich. *Der Struwwelpeter*. Zurique: Diogenes, 1977.

SARAMAGO, José. *A Maior Flor do Mundo*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2001.

SENDAK, Maurice. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper Collins, 1963.

\_\_\_\_\_. *In the Night Kitchen*. New York: Harper Collins, 1970.

SHILVERSTEIN, Shel. *The Giving Tree*. New York: Harper Collins, 1964.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Disponível em:  
<<http://www.gutenberg.org/files/829/829-h/829-h.htm>> Acesso em: 17/06/09.

#### **Obras teóricas consultadas:**

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

COHEN, Charles D. *The Seuss, the Whole Seuss and Nothing But the Seuss: A Visual Biography of Theodor Seuss Geisel*. New York: Random House, 2004b.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GOBBO, Angela Dal. Raccontami una storia! Parole e figure: la narrazione nell'albo illustrato. Disponível em:  
<<http://www.leggerechepiacere.it/public/docs/doc/doc29/teorie%20sulla%20lettura%20-%20dal%20gobbo.doc>> Acesso em: 31/05/09.

HUNT, Peter (org.). *Understanding Children's Literature*. London & New York: Routledge, 1999.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

OITTINEN, Riitta. *Translating for Children*. London & New York: Garland, 2000.

QUIRINO, Maria Teresa. *Uma odisseia tradutória do Ulysses: análise de traduções da obra de James Joyce*. Dissertação (Mestrado em Letras) - USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06112007-112007/>> Acesso em: 09/06/09.

SARFATTI, Anna. Tradurre libri per ragazzi. 13 março 2004. Disponível em:  
<<http://www.annasarfatti.it/recensioni/TRADURRE.LIBRI.PER.RAGAZZI.pdf>> Acesso em: 20/04/09.

\_\_\_\_\_. Il Dr. Seuss, lo scrittore per bambini che invento l'alfabeto oltre la Z. *Sfogliolibro*, suplemento n.7, setembro de 2003b. Disponível em:  
<<http://www.annasarfatti.it/recensioni/Seuss.per.Sfogliolibro.pdf>> Acesso em: 09/06/09.

SILVEY, Anita. *Children's Books and Their Creators*. New York: Houghton Mifflin Company, 1995.