



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**HÉLIO PARENTE DE VASCONCELOS NETO**

**A RETRADUÇÃO D'*O HOBBIT* DE J. R. R. TOLKIEN NO BRASIL: CONTEXTO,  
TEXTO E PARATEXTO**

**FORTALEZA/CE**

**2024**

HÉLIO PARENTE DE VASCONCELOS NETO

**A RETRADUÇÃO D'*O HOBBIT* DE J. R. R. TOLKIEN NO BRASIL: CONTEXTO,  
TEXTO E PARATEXTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: práxis, historiografia e a circulação da comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

FORTALEZA/CE

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

V45r Vasconcelos Neto, Hélio Parente de.  
A Retradução d'O Hobbit de J. R. R. Tolkien no Brasil : Contexto, Texto e Paratexto / Hélio Parente de Vasconcelos Neto. – 2024.  
135 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, 1, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Prof. Dr. Luana Ferreira de Freitas.

1. Estudo da Tradução. 2. J. R. R. Tolkien. 3. Retradução. 4. Paratexto. I. Título.

CDD

---

HÉLIO PARENTE DE VASCONCELOS NETO

**A RETRADUÇÃO D'O *HOBBIT* DE J. R. R. TOLKIEN NO BRASIL: CONTEXTO,  
TEXTO E PARATEXTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: práxis, historiografia e a circulação da comunicação.

Aprovada em: 27/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas  
(Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Universidade Federal de Santa Catarina  
(UFSC)

---

Prof. Dr. Gilles Jean Abes  
Universidade de Santa Catarina  
(UFSC)

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Universidade Federal de Santa Catarina  
(UFSC)

A minha avó, Maria Eulene.

## AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio durante o período de 2021 a 2023.1. Em meio à pandemia da COVID-19, a bolsa representou estabilidade em tempos incertos, sem ela esta pesquisa não seria possível.

À Tolkien Society, por agradecer minha pesquisa com a *Tolkien Society Bursary* em 2023.2, o que possibilitou a aquisição de materiais tão importantes para este trabalho.

À Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas, pela imensa paciência e confiança ao longo dessa pesquisa, acolhendo sempre as ideias que surgiam e me guiando em direção a um melhor caminho acadêmico.

Aos professores participantes da banca examinadora da defesa e da qualificação, Prof. Dr. Gilles Jean Abes, Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Pisetta, Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres e Prof. Dr. Walter Carlos Costa pela leitura tão cuidadosa do material, por todas as valiosas colaborações, sugestões, correções e pela gentileza.

Ao PPG-POET, por humanizar a pós-graduação e ajudar os discentes de toda maneira. Em especial, agradeço ao Kelvis Santiago pelo excelente trabalho enquanto secretário da POET, por sua parceria e gentileza. Agradeço ao Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva por seu apoio contínuo na coordenação, e por fomentar um ambiente amigável na universidade.

Aos meus amigos de curso, pela camaradagem e por escolherem compartilhar suas experiências no mestrado comigo. Em especial, agradeço aos membros organizadores do GPET/GESTA, à Hayra por aceitar me acompanhar na representatividade discente na coordenação, à Rebecca por compartilhar as angústias da escrita acadêmica e à Laura, pela amizade sincera.

Aos meus amigos da vida que, provavelmente, não entendem muito do que eu faço, mas me apoiam constantemente. Obrigado por se manterem presentes durante tantos anos e pelos momentos tão necessários. Se você estiver lendo isto, provavelmente é um deles. Venceremos, camaradas.

À Katarine pelo carinho, pelo apoio e por se fazer presente em todos os momentos. Obrigado por tornar tudo não só suportável como incrível.

Aos meus pais e irmãs, por me ensinarem o gosto pela leitura desde pequeno e por proporcionar a estabilidade necessária para seguir minha carreira e meus estudos.

Por fim, e de suma importância, agradeço ao Ralf, meu cachorro, que, de tanto me fazer companhia nos estudos, já deve ter aprendido mais do que eu. Obrigado por me obrigar a levantar da cadeira e me fazer ver o sol (de vez em quando).

“Não existe uma Estrada real para a ciência, e somente aqueles que não temem a fadiga de galgar suas trilhas escarpadas têm chance de atingir seus cumes luminosos.”

(Karl Marx, 1872, tradução de Rubens Enderle)

“歴史は人の財産あなたがこれから生きる未来をきつと照らしてくれるけど過去から受け取った歴史は次の時代へ引き渡さなくちゃ消えていく(。。。)私達の研究はここで終わりなるけど一たえこのオハラ滅びてもあなた達の生きる未来を私達が諦めるわけにはいかない!”

(尾田栄一郎, 2006)

“A história é um tesouro da humanidade e certamente iluminará o futuro em você viverá. Por isso, a história que lhe foi entregue do passado deve ser passada para a próxima geração ou desaparecerá. (...) Nossa pesquisa termina aqui, mas mesmo que esta Ohara pereça, não podemos desistir do futuro no qual você viverá!”

(Eiichirō Oda, 2006, tradução minha)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise crítica da retradução de J. R. R. Tolkien no Brasil. O britânico influencia significativamente a literatura de fantasia moderna, especialmente nas produções estadunidenses e europeias, através de suas obras como *The Lord of the Rings* (1954-55) e *The Hobbit* (1937). Isto se dá, dentre outras razões, pelo fato de Tolkien preocupar-se com a criação de um mundo secundário tão complexo quanto o nosso mundo real, o primário, contando com geografia, história, línguas e culturas próprias. Desta maneira, para tornar possível a análise de sua retradução no território brasileiro, é necessário definir um *corpus*. Para esta pesquisa, o *corpus* será composto pela obra *The Hobbit* (1937) e sua retradução para o português brasileiro, *O Hobbit* (2019a) de Lopes, como material base. Para alcançar este objetivo, explora-se a Hipótese da Retradução, atribuída ao filósofo francês Antoine Berman (2017). Ademais, analisa-se as contribuições contemporâneas à hipótese *bermaniana* de retradução, que trazem à tona aspectos sócio-históricos, a influência do mercado na retradução e a influência de outros agentes editoriais como revisores, editores e censuradores. Estas contribuições são exemplificadas aqui por Albachten e Gürçağlar (2018), Cadera e Walsh (2017), Van Poucke e Gallego (2019) e Paloposki e Koskinen (2004). Investiga-se, também, os paratextos presentes nesta retradução, sejam eles paratextos do texto fonte traduzido ou comissionados para esta edição da obra. Utiliza-se, nesta dissertação, da teoria paratextual de Genette, complementando-a com as teorias específicas do paratexto de traduções, através das pesquisas de Torres (2011), Cardellino (2015) e Gürçağlar (2011). Por fim, o embasamento teórico da pesquisa é pautado, ainda, nos estudos sobre a vida e obra de J. R. R. Tolkien, tais como os estudos de Scull e Hammond (2017), Rateliff (2011) e Carpenter (2018).

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; J. R. R. Tolkien; Retradução; Paratexto.

## ABSTRACT

This dissertation aims to carry out a critical analysis of the retranslation of J. R. R. Tolkien in Brazil. The British author has had a huge influence on modern fantasy literature, especially in North American and European productions, through his works such as *The Lord of the Rings* (1954-55) and *The Hobbit* (1937). This is due, among other reasons, to the fact that Tolkien was concerned with creating a secondary world as complex as our real, primary world, with its own geography, history, languages, and cultures. Therefore, in order to make it possible to analyze his retranslations in Brazil, it is necessary to define a *corpus*. For this research, the *corpus* will consist of *The Hobbit* (1937) and its retranslation into Brazilian Portuguese, *O Hobbit* (2019a) by Lopes, as the base material. To achieve this objective, the Retranslation Hypothesis, attributed to the French philosopher Antoine Berman (2017), is explored. In addition, contemporary contributions to the *Bermanian* retranslation hypothesis are analyzed, which bring to light socio-historical aspects, the influence of the market on retranslation and the influence of other editorial agents such as reviewers, editors, and censors. These contributions are exemplified here by Albachten and Gürçağlar (2018), Cadera and Walsh (2017), Van Poucke and Gallego (2019) and Paloposki and Koskinen (2004). The paratexts present in this retranslation are also investigated, whether they are paratexts derived from the translated source text or commissioned for this edition of the work. This dissertation uses Genette's paratextual theory, complementing it with the specific theories on the paratext of translations, through the research of Torres (2011), Cardellino (2015) and Gürçağlar (2011). Finally, the theoretical basis of the research is also grounded on studies on the life and work of J. R. R. Tolkien, such as the research carried out by Scull and Hammond (2017), Rateliff (2011) and Carpenter (2018).

**Keywords:** Translation Studies; J. R. R. Tolkien; Retranslation; Paratext.

## RESUMEN

El objetivo de esta disertación es analizar críticamente la retraducción de J. R. R. Tolkien en Brasil. El autor británico ha ejercido una enorme influencia en la literatura fantástica moderna, especialmente en las producciones norteamericanas y europeas, a través de obras como *The Lord of the Rings* (1954-55) y *The Hobbit* (1937). Esto se debe, entre otras razones, a que Tolkien se preocupó por crear un mundo secundario tan complejo como nuestro mundo real y primario, con su propia geografía, historia, lenguas y culturas. Por lo tanto, para que sea posible analizar sus retraducciones en Brasil, es necesario definir un *corpus*. Para esta investigación, el *corpus* consistirá en *The Hobbit* (1937) y su retraducción al portugués brasileño, *O Hobbit* (2019a) de Lopes, como material de base. Para lograr este objetivo, se explora la Hipótesis de la Retraducción, atribuida al filósofo francés Antoine Berman (2017). Además, se analizan aportaciones contemporáneas a la hipótesis *bermaniana* de la retraducción, que sacan a la luz aspectos sociohistóricos, la influencia del mercado en la retraducción y la influencia de otros agentes editoriales como correctores, editores y censores. Estas aportaciones se ejemplifican aquí en Albachten y Gürçağlar (2018), Cadera y Walsh (2017), Van Poucke y Gallego (2019) y Paloposki y Koskinen (2004). También se investigan los paratextos presentes en esta retraducción, sean estos paratextos del texto fuente traducido o los encargados para esta edición de la obra. Esta disertación utiliza la teoría paratextual de Genette, complementándola con las teorías específicas del paratexto de las traducciones, a través de las investigaciones de Torres (2011), Cardellino (2015) y Gürçağlar (2011). Por último, la base teórica de la investigación también se apoya en estudios sobre la vida y obra de J. R. R. Tolkien, como los estudios de Scull y Hammond (2017), Rateliff (2011) y Carpenter (2018).

**Palabras-clave:** Estudios de la Traducción; J. R. R. Tolkien; Retraducción; Paratexto.

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1-4	– Capa das Edições “Econômica”, “Brochura”, “Capa dura” e “ <i>Pocket</i> ”, respectivamente .....	25
Figura 5	– Esquema de Análise de Retradução .....	54
Figura 6	– Esquema de Análise de Retradutória Proposta .....	55
Figura 7	– Capa da Edição Argentina de 1964 .....	98
Figura 8-9	– Comparações das Capas <i>Ballantine Books</i> e <i>Artenova</i> .....	100
Figura 10-11	– Capas Martins Fontes e Europa-América, respectivamente .....	101
Figura 12	– Capa <i>O Hobbit</i> 2019, modificada com grifo .....	102
Figura 13	– Falsa Folha de Rosto e Folha de Rosto .....	103
Figura 14	– Orelhas e Capa da Edição “Brochura” .....	115

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Transcrição da Legenda <i>O Senhor dos Anéis: Anéis do Poder</i> – Episódio 2 ..	60
Quadro 2 – Cotejo “ <i>Baggins of Bag-End</i> ” — Traduções Brasileiras e Texto Fonte .....	62
Quadro 3 – Cotejo “ <i>The Last Homely House</i> ” — Traduções Brasileiras e Texto Fonte .....	64
Quadro 4 – Cotejo Onomatopeias — Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019) .....	77
Quadro 5 – Cotejo “Oralidade na fala dos <i>Trolls</i> ” — Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019) .....	78
Quadro 6 – Cotejo “Excerto do Narrador I” — Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019) .....	79
Quadro 7 – Cotejo “Excerto do Narrador II” — Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019) .....	79
Quadro 8 – Cotejo “Advinha n. 14 — Traduções Brasileiras e Texto Fonte .....	83
Quadro 9 – Cotejo das Inscrições Rúnicas no Mapa de Thror .....	116
Quadro 10 – Cotejo Nota Anônima 24 .....	120
Quadro 11 – Cotejo Nota Anônima 24 — Traduções Passadas .....	121

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Produtos Acadêmicos Relativos a Tolkien .....	87
Tabela 2 – Parâmetros de Análise Paratextual – “Aparato Titular” .....	106
Tabela 3 – Parâmetros de Análise Paratextual – “Prefácio” .....	111
Tabela 4 – Parâmetros de Análise Prefacial – “Nota sobre as Incrições em Runas e suas Versões em Português” .....	112
Tabela 5 – Parâmetros de Análise Prefacial – “Nota sobre as Ilustrações da Capa” .....	117

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

C. S.	Clive Staples
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FR.	Francês
FUNCAP	Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
HCB	HarperCollins Brasil
ING.	Inglês
ISBN	<i>International Standard Book Number</i>
J. R. R.	John Ronald Reuel
<i>LotR</i>	<i>The Lord of the Rings</i>
PNLD	Programa Nacional do Livro Didático
SdA	O Senhor dos Anéis

## LISTA DE SÍMBOLOS

© *Copyright*

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>1.1</b>	<b>Objetivos Gerais e Objetivos Específicos</b> .....	22
<b>1.2</b>	<b>Delimitação do <i>Corpus</i></b> .....	23
<b>1.3</b>	<b>Justificativa</b> .....	26
<b>1.4</b>	<b>Fundamentos Teórico-Metodológicos</b> .....	28
<b>2</b>	<b>TOLKIEN E O MUNDO SECUNDÁRIO</b> .....	30
<b>2.1</b>	<b>Breve Histórico de Escrita e Publicação de <i>The Hobbit</i></b> .....	35
<b>3</b>	<b>MOVIMENTO RETRADUTÓRIO</b> .....	44
<b>3.1</b>	<b>Análise Preliminar</b> .....	53
<b>3.1.1</b>	<b><i>Análise de Políticas Editoriais e Copyright</i></b> .....	56
<b>3.1.2</b>	<b><i>Informações sobre a Editora</i></b> .....	66
<b>3.1.3</b>	<b><i>Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais</i></b> .....	70
<b>3.1.4</b>	<b><i>Público-alvo e o Público Leitor</i></b> .....	76
<b>4</b>	<b>ANÁLISE TEXTUAL E PARATEXTUAL</b> .....	88
<b>4.1</b>	<b>O Título</b> .....	93
<b>4.2</b>	<b>Prefácio e Posfácio</b> .....	106
<b>4.3</b>	<b>Notas de Rodapé</b> .....	118
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	129
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	132

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma análise crítico-descritiva da retradução de Reinaldo José Lopes, da obra *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, publicada em 2019 pela HarperCollins Brasil, à luz dos Estudos da Tradução, com enfoque na temática da retradução. Ademais, analiso um recorte do contexto sócio-histórico das retraduições de Tolkien no Brasil, os paratextos desta retradução e sua relação com o texto *tolkieniano* traduzido.

John Ronald Reuel Tolkien foi escritor, filólogo, lexicógrafo, poeta, tradutor e professor universitário britânico, nascido em Bloemfontein, na África do Sul, à época ainda sob domínio do Império Britânico. Tolkien viveu num período marcado pelas duas Guerras Mundiais. O autor foi combatente na Primeira, participando da Batalha do Somme, e viu seus filhos servirem na Segunda Guerra Mundial. Após a Primeira Guerra, Tolkien iria trabalhar no *Oxford English Dictionary* (1918-1920), na criação de verbetes e, posteriormente, assumiria o cargo de professor de inglês antigo, seguido do cargo de professor de língua e literatura inglesa na University of Oxford.

A vida do escritor foi marcada pelos seus esforços de criação de um mundo secundário<sup>1</sup>, no qual viria a escrever suas histórias mais famosas, como *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-55). Estas narrativas iriam se transformar em uma grande influência no gênero de fantasia literária moderna, especialmente no contexto estadunidense e britânico. Ainda que muitos de seus textos iniciais não tenham sobrevivido ou só fossem publicados postumamente, Tolkien era, de fato, um escritor prolífico. Além disso, o autor se ocupava sempre da escrita e reescrita de seus trabalhos, para alcançar uma qualidade melhor, segundo seus próprios critérios.

Temos indícios desse perfeccionismo na escrita desde a sua infância na carta de número 165, publicada na coletânea *As Cartas de J. R. R. Tolkien* (2010):

Esse negócio começou há tanto tempo que se poderia dizer ter começado no nascimento. Em algum momento por volta dos seis anos de idade tentei escrever alguns versos sobre um *dragão* sobre os quais agora nada me lembro, exceto que continham a expressão um *verde dragão grande* e que fiquei perplexo por um longo tempo por terem me contado que ela deveria ser *grande dragão verde* (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 212).

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Tolkien para referir-se a um mundo imaginário, utilizado nas narrativas fantasiosas, no qual regem suas próprias regras, tornando-se, dessa forma, crível ao leitor (TOLKIEN; FLIEGER e ANDERSON, 2014, p. 52).

Ainda que seu trabalho seja de uma influência única para o gênero de literatura de fantasia, o britânico não se deteve somente neste gênero textual.

J. R. R. Tolkien produziu obras de diversos gêneros, desde estudos acadêmicos, como *On Fairy-Stories* (1939), a livros mirados a leitores infantis como *Mr. Bliss* (1982). Além das obras pertencentes ao universo de *The Lord of the Rings*, temos obras de fantasia que estão fora desse conjunto (*Master Giles of Ham*, 1949; *Roverandom*, 1925 [publicação em 1998]); obras inteiramente em poesia (*The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*, 1953); traduções e traduções comentadas de textos do inglês antigo e do inglês médio (*Beowulf: A translation and Commentary*, 2014; *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*, 1975); textos de caráter acadêmico (*Beowulf: the Monsters and the Critics*, 1936; *Ancrene Wisse and Hali Meidhad*, 1929) e ainda verbetes e outras produções lexicógrafas para dicionários (*Oxford English Dictionary*, 1919-1920; *A Middle English Vocabulary*, 1922; prefácio para o *A New Glossary of the Dialect of the Huddersfield District*, 1928)<sup>2</sup>.

Muito dos escritos de Tolkien sobre o seu mundo secundário só seriam publicados postumamente, ainda que tivesse sido o desejo do britânico publicá-los ainda em vida. Após sua morte em 1973, seu filho Christopher Tolkien exerceria a função de principal editor das obras do pai, papel que desempenhara até falecer, em 2020. Seu trabalho consistia no regaste, editoração e publicação de fragmentos de textos. Durante seu trabalho como editor, Christopher Tolkien publicou, além dos cerca de treze textos escritos por seu pai em vida, os doze volumes da coletânea *History of Middle-Earth* (1983-1996), conjunto que mostra o desenvolvimento do mundo secundário de Tolkien.

As obras póstumas mais recentes são datadas de 2018, *The Fall of Gondolin*, última obra editorada por seu filho em vida, de 2021, *The Nature of Middle-Earth*, editorada por Carl F. Hostetter, de 2022, *The Fall of Númenor*, editorada por Brian Sibley e *The Battle of Maldon*, de 2023, editorada por Peter Grybauskas. Portanto, o mercado editorial de Tolkien permanece ativo no estrangeiro, mesmo depois de décadas após a morte do autor.

No Brasil, o mercado editorial de Tolkien também se encontra bastante ativo. Em 2018, a editora HarperCollins Brasil (HCB), adquire os direitos para a publicação das

---

<sup>2</sup> *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde, Pearl e Sir Orfeo; Beowulf: os Monstros e os Críticos; Guia às Anacoretas e à Santa Virgindade; Dicionário de Inglês de Oxford; Um Vocabulário de Inglês Médio e Uma Novo Glossário do Dialeto do Distrito de Huddersfield*. Títulos de tradução minha. Livros sem tradução oficial para o português.

obras de J. R. R. Tolkien em território nacional. Tais produções incluem obras cujas traduções já estavam presentes no mercado brasileiro e obras que nunca foram vertidas para a língua portuguesa brasileira. Temos a tradução de obras inéditas para o português, como *Beren e Lúthien* (2018), e diversas retraduições, como *O Hobbit* (2019), *O Senhor dos Anéis* (2020), *Ferreiro do Bosque Maior* (2021), *Mestre Giles d'Aldeia* (2021), dentre outros<sup>3</sup>. Ao todo, foram publicados cerca de vinte livros escritos pelo britânico, sendo estes romances, coletâneas de poemas e traduções comentadas, além de algumas outras obras que tratam sobre aspectos de sua vida, até o momento desta dissertação, em apenas cinco anos de editoração.

Após a aquisição destes direitos, a editora optou por não utilizar as traduções já existentes. A HCB retraduz todas as obras, através de um conselho editorial, composto por tradutores, revisores e editores, que seriam responsáveis por toda a obra *tolkieniana* publicada no país. Desta forma, buscam empregar técnicas uniformes, especialmente em relação à tradução dos nomes dos seres que povoam o mundo secundário de Tolkien, em toda a bibliografia do britânico<sup>4</sup>.

Temos um exemplo desta busca pela uniformidade na tradução da palavra *goblin*, usada em vários escritos do britânico para se referir a seres malignos que agem como antagonistas. Na retradução de *O Hobbit* (2019), a palavra foi traduzida como “gobelim” (TOLKIEN, 2019a), diferentemente de sua primeira tradução, de Monjardim, que optou pela palavra “orco” (TOLKIEN, 1976). Estes seres são utilizados, ainda, em obras que não estão atreladas ao universo de *SdA*, como as obras *Letters from Father Christmas* (1976) e *Mr. Bliss* (1982). Nas traduções da HCB, a estratégia de tradução se manteve em todas as obras onde se utiliza esta palavra: “O Urso Polar disse: ‘Eu sinto cheiro forte de *gobelim*.’” (TOLKIEN J. e TOLKIEN B., 2020, grifo meu) e “As pessoas pensaram que eles eram assombrações, ou fantasmas, ou *gobelins* ou os três juntos.” (TOLKIEN, 2020c, p. 62, grifo meu). Isto demonstra uma certa minuciosidade em dar à obra *tolkieniana* retraduzida uma uniformidade no que diz respeito às estratégias tradutórias de seus seres fantasiosos.

---

<sup>3</sup> As obras mencionadas já apresentavam traduções anteriores ao português-brasileiro, sendo elas: *O Hobbit* (1976, tradução de Monjardim), a trilogia *O Senhor dos Anéis* (1974-1979, tradução de Monjardim e Rocha), *O Hobbit* (1995) e a trilogia *O Senhor dos Anéis* (1994, tradução de Esteves e Pisetta), *Ferreiro do Bosque Grande* (2015, tradução de Kyrmse) e *Mestre Gil de Ham* (2012, tradução de Barcellos).

<sup>4</sup> Na seção 3.1.3 – *Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais*, explorei o papel dos diferentes agentes editoriais na obra de Tolkien no Brasil e sua ação no texto.

Com a entrada da HCB em território nacional, temos a retradução de obras como *O Senhor dos Anéis*, *O Silmarillion* e *O Hobbit*. Nestas, ocorrem grandes mudanças nas estratégias tradutórias em relação às suas primeiras traduções. No caso d'*O Hobbit*, as técnicas de tradução utilizadas diferem tanto em relação à tradução anterior de 1995, fortemente presente na memória leitora do brasileiro por 28 anos, quanto à de 1975, feita durante a ditadura militar brasileira. Dentre estas mudanças, podemos destacar as seguintes: troca de grafias do vocabulário fantasioso de Tolkien, ou seja, de suas criaturas e lugares imaginados; mudança nos textos em verso do autor; no uso do discurso de personagens em relação ao seu pertencimento a um povo imaginário criado pelo autor, dentre outras. Estas alterações podem se dar pela busca de apresentar outras possibilidades tradutórias. No entanto, é necessário salientar que, para que não se configure como plágio, outras estratégias tradutórias devem ser apresentadas, para que, assim, não se repita as escolhas tradutórias passadas sem a autorização dos tradutores ou editoras anteriores. Dessa maneira, a busca por uma tradução mais próxima ao texto fonte, pode não ser a única força motriz de uma retradução, sendo importante levantar questionamentos em relação a direitos autorais e questões mercadológicas.

### **1.1 Objetivos Gerais e Objetivos Específicos**

Os objetivos dessa dissertação são de caráter descritivo e crítico. Esta pesquisa tem como objetivo geral a investigação das escolhas tradutórias na retradução d'*O Hobbit*, de Reinaldo José Lopes, datada de 2019. Para esta pesquisa, o recorte do contexto sócio-histórico utilizado tem seu enfoque na análise da história da tradução de Tolkien no Brasil e na análise editorial que permeia a prática tradutória.

A dissertação apresenta, ainda, os seguintes objetivos específicos:

1. Análise do recorte do contexto sócio-histórico, exposto acima, e sua influência no texto traduzido;
2. Análise dos paratextos da tradução;
3. Análise do papel dos diferentes agentes editoriais no texto traduzido.

Através desses objetivos, busco verificar como se comporta a Hipótese de Retradução, atribuída a Berman (2017), nas traduções da poética de Tolkien, assim como verifico os questionamentos desta hipótese, feitos por estudiosos contemporâneos do tema.

## 1.2 Delimitação do *Corpus*

Para investigar a tradução e retradução das obras do autor em território nacional, faz-se necessário delimitar um objeto de estudo no qual isto seja possível.

Escolher um livro para analisar as traduções de suas obras não é uma tarefa de resolução tão direta, devido ao caráter heterogêneo de sua bibliografia, como apresentado anteriormente. Seus livros de maior sucesso são a trilogia *The Lord of the Rings* e *The Hobbit*. Estes livros detêm algumas características que os tornam candidatos para a análise da tradução: foram publicados ainda em vida; contém exemplos da sua prosa e escrita poética; alavancaram sua fama como escritor; passaram por revisões pelo próprio autor e, essencialmente importante para este trabalho, ambos se encontram (re)traduzidos em território brasileiro.

A trilogia de romances seria extensa demais para ser analisada durante o período delimitado desta pesquisa, assim, só seria cabível a análise de um dos livros pertencentes à mesma. Porém, para esta pesquisa em nível de mestrado, escolho a obra *The Hobbit*, por se tratar de uma obra de volume único e por pertencer ao mundo secundário de Tolkien.

Sobre a obra, há ainda outro fator a ser levado em consideração. *The Hobbit* fora escrito durante o mesmo período em que o autor se dedicava à sua verdadeira paixão, os escritos que se tornariam *The Silmarillion* (TOLKIEN, 2004, p. 18). Por essa razão, certos aspectos da mitologia de seu mundo secundário, a mitologia presente no universo de *LotR*, já estavam no *The Hobbit*, como os anões, elfos, alguns personagens e suas histórias, locais e outros.

Paradoxalmente, pelos mesmos motivos, o romance não estaria, *a priori*, tão enraizado no mundo secundário de *LotR*. É somente após seu grande sucesso, anteriormente à publicação de *The Lord of the Rings*, que Tolkien iria editar e revisar *The Hobbit*, em 1951, quatorze anos após sua publicação. Esta revisão modificou alguns trechos que julgava problemáticos, para que pudessem ser melhor conectados com o grande universo de seu mundo secundário, no qual estava trabalhando a vida inteira. Como afirma o *tolkienista* John D. Rateliff, no seguinte trecho:

Com um autor tão cuidadoso e meticuloso quanto Tolkien, detalhes importam, e é aqui que as duas versões da história divergem. Pensem no rascunho original como o primeiro episódio de uma série de televisão clássica que nunca foi ao ar, gravações demo de um álbum famoso que nunca foram lançadas antes ou o rascunho da partitura de uma amada sinfonia. (...) Em ambos os casos, é a

profissionalmente publicada, mais estruturada, forma do livro que se estabelece como um clássico, ainda que uma eventual publicação de algo mais próximo com o que o autor primeiro escrevera revele muito sobre como o livro foi originalmente feito, quais eram as intenções de seu autor e mais sobre suas afinidades com suas fontes, particularmente (no caso d’*O Hobbit*) quando essas fontes eram os próprios escritos não publicados de Tolkien (RATELIFF, 2011, p. 13).<sup>5</sup>

A versão de *The Hobbit* que temos hoje em dia é, na verdade, a versão alterada que mais se assemelha ao seu mundo secundário.

Isto se torna um fator positivo na análise, pois a obra ocupa um lugar peculiar dentro deste mundo: está incluída no mesmo, mas pode ser lida como uma obra avulsa, sendo inteiramente suficiente e complexa por si só.

Assim, podemos ter um vislumbre de sua escrita fantasiosa referente ao universo de *LotR* e referente a suas outras obras de fantasia.

Desta forma, irei tratar aqui da obra *The Hobbit*, na sua retradução de 2019, e com o texto fonte em língua inglesa, cuja primeira edição foi de 1937. Aqui, porém, usarei a edição de 2006, em que constam as revisões e alterações mais substanciais nas edições contemporâneas, de 1951, 1966, 1978, 1991 e 1995.

Ainda mais incisivamente, cabe aqui definir a edição d’*O Hobbit*, com a tradução de Reinaldo José Lopes de 2019, que irei utilizar no trabalho. A editora HCB tem sido muito prolífica nos seus projetos editoriais lançando, simultaneamente, duas edições d’*O Hobbit* em 2019 e, posteriormente, até 2023, mais sete edições.

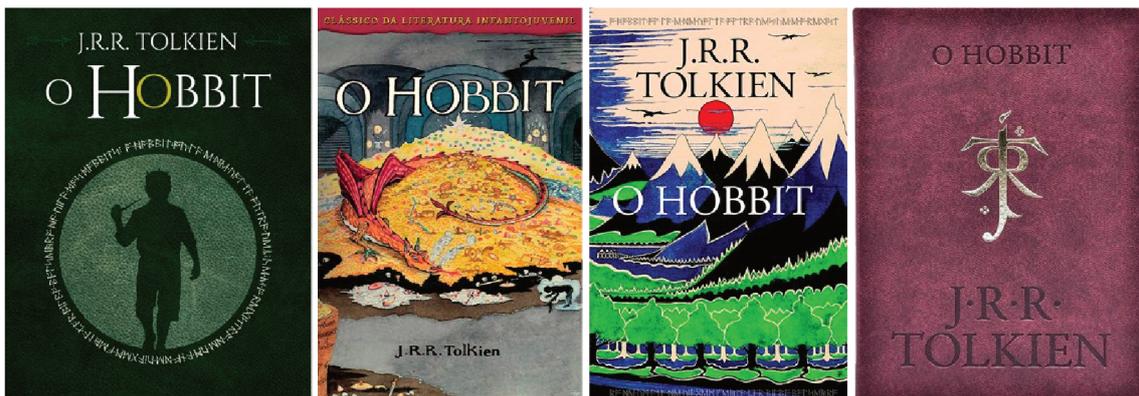
A principal diferença entre essas edições se dá nos seus paratextos e nos elementos gráficos. Todas as edições apresentam o mesmo número de notas do tradutor<sup>6</sup>, notas do autor e notas do editor, dentro do corpo do texto em si. Suas maiores diferenças estão na presença de um ou mais prefácios (ou posfácios), formato físico e preço.

---

<sup>5</sup> Citação fonte (ing.): “With as careful and meticulous an author as Tolkien, details matter, and it is here that the two versions of the story diverge. Think of this original draft as like the unaired pilot episode of a classic television series, the previously unissued demo recordings for a famous album, or the draft score of a beloved symphony. (...) In both cases, it is the professionally published, more structured form of the book which established itself as a classic, while the eventual publication of something closer to what the author first wrote reveals a great deal about how the book was originally put together, what its author’s intentions were, and more about its affinities with its sources, particularly when (in the case of *The Hobbit*) those sources are Tolkien’s own earlier unpublished works” (RATELIFF, 2011, p. 13).

<sup>6</sup> Há apenas uma exceção a esta afirmação, que será abordada no tópico **4.3 – Notas de Rodapé**.

Figuras 1-4 — Capas das edições “Econômica”, “Brochura”, “Capa dura” e “Pocket”, respectivamente.



Fonte: Acervo do autor

Dentre as edições “Econômica”, “Brochura”, “Capa dura” e “Pocket”, demonstradas nas imagens acima, optamos pela utilização da edição “Capa dura”, registrada sob o ISBN-13 978-85-9508-474-2<sup>7</sup>. Esta edição, dentre as mencionadas, possui o maior número de paratextos, alguns dos quais não estão disponíveis em todas as edições, incluindo: ‘Sinopse da Segunda Edição’, ‘Prefácio’, ‘Notas sobre as Inscrições em Runas e suas Versões em Português’ e ‘Nota sobre a Ilustração da Capa’. Dessa forma, esta será a edição referenciada durante todo o trabalho, a não ser em casos isolados e explicitados ao longo desta dissertação. Ademais, caso julgado proveitoso, comparações com as outras traduções serão acrescentadas.

A presença de certos paratextos pode estar vinculada a edições específicas da obra, como, por exemplo, edições “de luxo” ou “definitivas”, comemorativas, como centenário da morte do autor ou do lançamento do romance. Estas edições, geralmente, contam com mais espaço para o paratexto, sendo isso, até mesmo, incentivado como diferencial de venda por parte das editoras.

Por outro lado, edições chamadas de “Pocket” e “Econômica”, devido ao seu caráter físico e ao seu custo, respectivamente, podem não contar com paratextos como prefácios, notas de rodapé, posfácios e, em certos casos, elementos gráficos como mapas e ilustrações. Diferentemente, em relação às edições d’*O Hobbit* da HCB, as notas de

<sup>7</sup> Cada edição é detentora de um ISBN específico. São eles: 978-85-9508-474-2 (capa dura), 978-85-9508-581-7 (capa tecido), 978-65-55110-29-6 (econômica), 978-85-95085-80-0 (*e-book*), 978-65-5511-100-2 (*pocket*), 978-85-9508-581-7 (edição de colecionador da loja *Nerdstore*), 978-65-5511-150-7 (*O Hobbit, Anotado*), 978-65-5511-418-8 (edição de luxo ilustrada) e 978-65-8958-303-5 (edição PNLD literário Ensino Médio).

tradutor e os mapas estão presentes em todos os formatos, o que, por si só, já revela dois pontos importantes:

1 – A presença das notas de rodapé e dos mapas, então, pode ser entendida como indispensável para a compreensão do texto.

2 – O tradutor, e a tradução, detêm uma certa visibilidade nos projetos dessa editora, sendo suas vozes presentes nos paratextos de todas as edições.

Isso pode se dar pela fama do texto fonte, pelas credenciais dos tradutores e pelas políticas editoriais em relação ao uso de paratexto.

### 1.3 Justificativa

O *corpus* se apresenta relevante para os Estudos da Tradução e para o estudo da recepção das traduções de Tolkien no Brasil. Isto se dá devido ao uso de novas técnicas tradutórias na retradução de Lopes e à possibilidade de investigá-las através da temática da retradução. As estratégias tradutórias empregadas nas edições da HCB surgiram a partir de pesquisas feitas com novas fontes, na medida em que novos textos do autor surgiram, após a publicação das traduções anteriores. Ademais, a editora almejou empregar estas estratégias de forma consistente nas outras obras de Tolkien, técnicas essas que diferem das usadas nas traduções anteriores. A pesquisa explora, ainda, a prática retradutória como um todo; que fatores contribuem para esta prática? Será uma retradução impulsionada somente pelo desejo de prover uma nova tradução que julga ser mais próxima do texto fonte? Ou o contexto histórico-social é um fator relevante? O que dizem os teóricos sobre isso? Qual o resultado desta prática no texto?

Cadera e Walsh (2017) assim argumentam sobre esse tema:

Como tende a ocorrer em qualquer outra disciplina, a atividade tradutória e o conhecimento mudam com o passar do tempo e os procedimentos inerentes a uma tradução pode influenciar a recepção do texto e a percepção de seu autor na cultura alvo. Consequentemente, a retradução de um trabalho pode até mudar a imagem de um autor e o entendimento de suas obras que foi estabelecido por traduções prévias (CADERA e WALSH, 2017, p. 01)<sup>8</sup>.

Na medida que a retradução de Tolkien no Brasil, empregando um conjunto de práticas em todas as obras do autor, buscando o utilizar um padrão de tradução nas

---

<sup>8</sup> Citação fonte (ing.): “As tends to occur in any other discipline, translational activity and awareness change over time and the procedures inherent to a translation may influence the reception of the text and the perception of its author in the target culture. Consequently, the retranslation of a work may even change the image of an author and the understanding of his or her work that had been established by previous translations” (CADERA e WALSH, 2017, p. 01).

obras editoradas pela HarperCollins Brasil, pode tornar-se também responsável pela percepção do autor no cenário brasileiro, como corroboram Cadera e Walsh (2017).

Este poderá ser o texto presente no cenário nacional por um longo período, tomando por base a longevidade da tradução passada, de Lenita Rimoli Esteves e Almiro Pisetta (1995 até 2019), podendo até mesmo ser o texto de primeiro contato com a obra de Tolkien por parte de alguns leitores. Pois será este texto traduzido, esta interpretação da obra *tolkieniana*, que poderá ser lido por uma nova geração de leitores e poderá formar, assim, uma nova imagem do autor na memória do público leitor.

Podemos pressupor também que cada interação entre tradutor e texto fonte resultará em um objeto traduzido de características distintas, de acordo, também, com o contexto histórico-social no qual o tradutor está inserido.

Dessa forma, cada tradução poderá resultar em uma nova imagem do autor traduzido na língua-meta. Sobre isso Levý diz:

O processo de tradução não acaba com a criação do texto traduzido, nem deve o texto ser o objetivo final do tradutor. Uma tradução, também, só se torna funcional na sociedade quando lida. Então, mais uma vez, pela terceira vez agora, o material objetivo é transformado subjetivamente; através do texto traduzido os leitores formam sua própria (terceira) concepção do trabalho. Primeiramente, o autor formou uma interpretação da realidade; secundamente, o tradutor forma uma interpretação do trabalho original e, terceiramente, o leitor forma uma interpretação da tradução (2000, p. 30)<sup>9</sup>.

Segundo Levý, a tradução faz parte de um processo tríplice de interpretação. Primeiro, o texto original surge como interpretação da realidade vivida pelo escritor, depois a tradução surge como interpretação do texto original, para ser, então, interpretada pelo público leitor.

Nesta lógica, todo tradutor que se debruça sobre um texto, sendo ele um sujeito inserido em um contexto sócio-histórico, sendo o texto já traduzido ou não, terá uma interpretação diferente, criando um produto único. Este produto, então, será interpretado pelo leitor. Dessa maneira, uma retradução terá, como resultado, um produto distinto daquele já traduzido.

---

<sup>9</sup> Citação fonte (ing.): “The process of translation does not end with the creation of the translated text; nor should the text be the translator’s ultimate goal. A translation, too, becomes functional in the society only when it is read. Once again, for the third time now, objective material is subjectively transformed; through the text of the translation, readers form their own (third) conceptions of the work. Firstly, the author formed an interpretation of reality; secondly the translator formed an interpretation of the original work and thirdly the reader formed an interpretation of the translation” (LEVÝ, 2000, p. 30).

## 1.4 Fundamentos Teórico-Metodológicos

O *corpus* para a análise proposta nessa dissertação é a edição capa dura de *O Hobbit* (TOLKIEN, 2019a), que será cotejada com a edição fonte em inglês *The Hobbit* (TOLKIEN, 2006).

O cotejo servirá para observar, coletar e registrar as trocas linguísticas que tomaram lugar na tradução da obra. Essa etapa, aliada ao referencial teórico, tornará possível a análise e a interpretação dos dados, de acordo com uma abordagem qualitativa. Dada a escolha desse *corpus*, a pesquisa apresenta também um caráter procedimental de estudo de caso, visto que irei lidar com um objeto de pesquisa específico e delimitado.

O referencial teórico utilizado nesta dissertação será composto de pesquisadores de três campos do conhecimento.

O primeiro destes campos são os Estudos da Tradução. Dentro deste grande campo, me concentrarei nas pesquisas sobre retradução, sobretudo, de textos literários. Estes estudos têm, como um de seus primeiros expoentes, o escritor alemão Goethe (2020), que irá discorrer sobre os três estágios da retradução. Segundo sua concepção, a tradução parte de um estágio inicial que aclimata o “estrangeiro” até chegar um estágio que gradativamente o aceita, culminando numa suposta tradução ideal. Esta ideia será retomada por Berman (2017) em sua concepção da “Hipótese da Retradução”. Estas ideias, por sua vez, serão retomadas e criticadas por autores como Cadera e Walsh (2017), Albachten e Gürçağlar (2018) e Van Poucke e Gallego (2019). Estes acadêmicos criticarão o pensamento empírico de Berman, sobretudo ao argumentar que, ao se estudar uma retradução, é de suma importância a análise do contexto histórico-social. Os teóricos contrapõem ainda a hipótese de Berman, que afirma que as primeiras traduções sempre têm como preferência a cultura-alvo, aclimatando o texto.

O segundo grande campo tratado nesta pesquisa será os estudos *tolkienistas*, que se debruçam tanto sobre os aspectos literários da obra do autor quanto da historicidade destas obras e da sua vida. Aqui, destaco os seguintes teóricos: Rateliff (2011) e Anderson (2021) que tratarão em específico da obra *O Hobbit*; Carpenter (2018) e Scull e Hammond (2017), cujas obras de caráter biográfico servirão para a fundamentação de alguns argumentos. Destaco, também, os escritos do próprio Tolkien e de seus editores acerca de suas obras: Tolkien e Carpenter (2010, *Cartas de J. R. R. Tolkien*), Tolkien, Flieger e Anderson (2008, *Tolkien On Fairy-Stories*), e Tolkien J. e Tolkien C. (2015, *History of Middle-Earth*, vol.: 01).

Por fim, o terceiro campo engloba os teóricos oriundos dos estudos de paratexto, exemplificados por Genette (2018), por Gürçağlar (2011), teórica que se debruça sobre o paratexto traduzido, bem como por Torres (2011) e Cardellino (2015), que escreveram textos relevantes sobre o assunto.

As seções desta dissertação estarão dispostas desta forma: **1 INTRODUÇÃO**, apresenta a temática da pesquisa e lida com aspectos metodológicos da pesquisa acadêmica como justificativa, referencial teórico e objetivos; **2 TOLKIEN E O MUNDO SECUNDÁRIO** introduz os escritos de Tolkien sobre a literatura fantasiosa e aborda o histórico de escrita e publicação da obra *The Hobbit*; **3 MOVIMENTO RETRADUTÓRIO** introduz os pensamentos dos principais estudiosos da retradução, desde às formulações de Antoine Berman sobre a chamada Hipótese da Retradução (2017) até o questionamento das mesmas pelos pesquisadores Cadera e Walsh, (2017), Albachten e Gürçağlar (2018), ademais de Van Poucke e Gallego (2019), principalmente; **4 ANÁLISE TEXTUAL E PARATEXTUAL** apresenta a crítica das escolhas tradutórias da obra analisada em relação aos parâmetros de paratexto e o trato linguístico para com a texto de Tolkien; **5 CONCLUSÃO** destaca alguns apontamentos finais sobre a crítica da retradução, conclui o trabalho e exemplifica algumas considerações futuras.

## 2 TOLKIEN E O MUNDO SECUNDÁRIO

As concepções de Tolkien sobre o gênero de fantasia literária iriam surtir uma grande influência nesta produção, no contexto britânico e estadunidense, majoritariamente. Durante sua carreira de escritor, o britânico se dedica ao desenvolvimento do complexo mundo de *The Lord of the Rings* (1954-55), mundo este que iria englobar suas obras mais célebres de ficção, como *The Hobbit* (1937), *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales* (1980), *The Children of Húrin* (2007), *The Fall of Gondolin* (2018), dentre outras.

Tolkien estabelece que a escrita de fantasia, em sua concepção, deriva do trabalho de ‘subcriação’ do escritor. Este trabalho é entendido pelo autor a partir de sua fé católica, onde o escritor que é capaz de criar um mundo secundário complexo e coerente torna-se um auxiliar na criação da realidade em si. Assim, nesta concepção, a sua própria tarefa criativa se torna um produto da criação divina, que, na perspectiva de Tolkien, equivale à realidade. Nesta visão, o escritor se torna um ‘subcriador’, estando abaixo do criador do mundo primário.

Esta preocupação com a criação de um mundo secundário, acaba por torná-lo uma influência única no gênero de literatura fantasiosa moderna.

Como afirmam os estudiosos da literatura de fantasia:

*O Senhor dos Anéis*, de Tolkien (1954-55) (doravante SdA) paira sobre toda a fantasia escrita em inglês — e em muitas outras línguas — desde sua publicação; a maioria dos autores de fantasia subsequentes estão tentando imitá-lo ou desesperadamente fugir de sua influência (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 62, tradução minha<sup>10</sup>)<sup>11</sup>.

O britânico irá utilizar padrões de narrativa em seus escritos que serão frequentemente usados na fantasia moderna posteriormente, sendo ele mesmo herdeiro de outras influências literárias. Estes padrões são perceptíveis nas obras de Tolkien, não somente em *The Lord of the Rings*, onde foram utilizados de uma maneira mais madura que nas obras anteriores, mas também em *The Hobbit*.

Dentre estas estruturas narrativas, podemos destacar 1) a presença de uma figura maléfica que corrompe o mundo, incorporada, geralmente, na figura do Lorde

---

<sup>10</sup> Toda tradução com o texto-fonte citado em nota, doravante, será de minha autoria, à exceção de textos traduzidos presentes na bibliografia.

<sup>11</sup> Citação fonte (ing.): “Tolkien’s *The Lord of the Rings* (1954-5) (henceforth LOTR) looms over all fantasy written in English — and in many other languages — since its publication; most subsequent writers of fantasy are either imitating him or else desperately trying to escape his influence” (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 62).

Sombrio (*Sauron / O Necromante*, em *O Senhor dos Anéis / O Hobbit*); 2) a sensação de perda da glória passada de um mundo marcado por guerras e destruição, em geral, causadas pela figura maléfica mencionada (exemplificada nas narrativas do *The Silmarillion*, ou de eventos passados no mundo secundário, retomadas como eventos históricos em seus outros textos); 3) a crença de que há algo errado no mundo e que este precisa ser restaurado, de alguma forma; 4) a demanda (*quest*) dos protagonistas (*A Demanda de Erebor*, ou seja, a aventura de Bilbo em *The Hobbit*, e a demanda da Sociedade em *The Lord of the Rings*) (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 64).

Durante o decorrer da história as personagens:

(...) alcançam RECONHECIMENTO, ciência de seu próprio papel na história do mundo e, finalmente, alcançam a EUCATÁSTROFE, um termo que o próprio Tolkien cria para descrever as características edificadoras do conto de fadas (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 64)<sup>12</sup>.

De fato, podemos ver variantes dessa narrativa sendo usadas em inúmeros outros textos de fantasia posteriores a Tolkien, ainda que, claro, todos contenham suas próprias características. Temos como exemplos as seguintes sagas: *O Ciclo de Terramar* de Ursula K. Le Guin, publicado de 1968 a 2001; *The Witcher* de Andrzej Sapkowski, de 1986 a 2013; *As Crônicas de Shannara* de Terry Brooks, de 1977 a 2020; *A Roda do Tempo* de Robert Jordan, de 1990 a 2013; *Ciclo da Herança* de Christopher Paolini, de 2002 a 2011; os jogos *Dungeons and Dragons*, publicado desde 1974 até o presente, e *The Elder Scrolls*, desde 1994 até presente, dentre muitas outras sagas.

Ainda sobre sua influência no gênero fantasia, destaco o seguinte trecho:

O maior feito de Tolkien, contudo, em retrospectiva, foi a normalização da ideia de um mundo secundário. (...) Depois de 1955 os escritores de fantasia não tiveram mais que explicar seus mundos, enquadrando-os como sonhos, ou contos de viagem, ou fornecendo-lhes qualquer ligação fictícia com nosso próprio mundo (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 65)<sup>13</sup>.

Será então na insistência do filólogo de criar um mundo complexo e imenso, utilizado em suas histórias, que teremos um dos grandes feitos alcançado por Tolkien na literatura de fantasia moderna: a criação de um mundo secundário crível ao leitor.

---

<sup>12</sup> Citação fonte (ing.): "(...) reach RECOGNITION, an awareness of their own role in the story of the world, and finally achieve EUCATASTROPHE, a term which Tolkien himself invented to describe the uplifting characteristics of fairy tale" (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 64).

<sup>13</sup> Citação fonte (ing.): "Tolkien's greatest achievement, however, in retrospect, was in normalizing the idea of a secondary world. (...) After 1955 fantasy writers no longer had to explain away their worlds by framing them as dreams, or traveller's tales, or by providing them with any fictional link to our own world at all" (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 65).

(...) o que Tolkien fez para dar aos leitores aquele senso de crença necessário no mundo secundário foi fornecer enorme profundidade histórica e cultural à Terra-Média. O SdA veio equipado com mapas e apêndices, mas também veio após quase quarenta anos de trabalho de subcriação do mundo que precedeu os eventos de SdA (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 66)<sup>14</sup>.

Tolkien irá escrever um ensaio acadêmico, publicado em 1947, chamado *On Fairy-Stories*. Será neste texto que ele estabelecerá vários dos conceitos que acreditou serem fundamentais para uma história de fantasia. O autor tentará aplicá-los em textos posteriores, como a trilogia de *The Lord of the Rings*. É importante salientar, no entanto, que o britânico já havia tentado segui-los na escrita de *The Hobbit*, que antecede o ensaio.

Para o filólogo, as histórias de fadas, as narrativas mitológicas e os escritos de fantasia não são, simplesmente, contos sobre seres de tamanho diminuto como fadas ou elfos ou outras criaturas do imaginário popular. Tolkien acreditava que elas são histórias sobre um mundo secundário, paralelo ao nosso e, por vezes, acessível ao humano comum. Este mundo deve ser crível ao leitor, assim, deve contar com história, geografia, cultura, povos e línguas de sua própria criação, como afirma no seguinte trecho:

Eu disse que a acepção “estórias sobre fadas” era estreita demais. E é estreita demais, mesmo se rejeitarmos o tamanho diminuto, porque estórias de fadas não são, no uso normal em inglês, estórias *sobre* fadas ou elfos, mas estórias sobre Feéria, o reino ou estado no qual as fadas têm seu ser. Feéria contém muitas coisas além de elfos e fadas e além de anões, bruxas, trols, gigantes ou dragões. Ela abriga os mares, o sol, a lua, o céu, a terra e todas as coisas que estão nela: árvores e pássaros, água e pedra, vinho e pão e nós mesmos, homens mortais, quando estamos encantados (TOLKIEN, 2020a, p. 23).

Portanto, para o britânico, uma história de fantasia deve ser capaz de dar ao leitor a sensação de que seu mundo é real. Sua história e personagens devem ser verossímeis para que o leitor possa acreditar no que está sendo descrito, na imaginação do autor. Esta noção de mundo secundário, no ensaio citado acima chamado de “Feéria”, dará origem ao que conhecemos hoje como a Terra-Média, localidade onde se passam as tramas de *The Hobbit* e de *Lord of the Rings*.

A escrita destas obras fora permeada pelo desejo de Tolkien de criar sua própria mitologia, seu mundo secundário, como citado anteriormente nesta dissertação. Este desejo só seria expresso em maior extensão postumamente, em seu livro *The Silmarillion* (1977). Portanto, houve intento durante a escrita de *The Hobbit* (1937) e, principalmente, durante a escrita de *LotR* (1954-55), de situar suas obras no mundo

---

<sup>14</sup> Citação fonte (ing.): “(...) what Tolkien did to give readers that necessary sense of belief in secondary world was to provide enormous historical and cultural depth to Middle-earth. LOTR came equipped with maps and appendices, but it also came after nearly forty years’ work of sub-creation of the world which preceded the action of LOTR” (JAMES e MENDLESOHN, 2012, p. 66).

fictício que o britânico estivera escrevendo desde 1914, nos meados da Primeira Guerra Mundial. Isto nos é relatado no seguinte trecho:

Mas a mitologia (e idiomas associados) começou a tomar forma pela primeira vez durante a guerra de 1914-18. *A Queda de Gondolin* (e o nascimento de Eärendil) foi escrita no hospital e de licença depois de sobreviver à Batalha do Somme em 1916 (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 212-213).

Esta ação criadora de um mundo secundário será definida por Tolkien como ‘subcriação’, uma criação secundária, subscrita na criação primária que, a partir de sua formação católica, é produto da ‘criação divina’.

Como discorrem Flieger e Anderson:

Tolkien introduziu seu próprio termo, subcriação, para aplicar à interação criativa da imaginação humana e da linguagem humana que, em sua opinião, dá origem ao mito. Qualquer que seja ou tenha sido sua inspiração — fenômenos celestes ou totemismo ou história transformada em lenda — os mitos tomam forma porque os seres humanos encontram palavras para descrever e consagrar sua experiência. Isto leva Tolkien a duas de suas metáforas mais vivas — o Caldeirão das Estórias, no qual os ingredientes da história e da lenda ferverão eternamente (sobre o fogo da imaginação humana), e a partir do qual a Sopa é servida como o conto contado. Exemplos de ingredientes variam do deus nórdico Thor à mãe de Carlos Magno, de rei Arthur à Hrothgar do poema *Beowulf*, como "novos pedaços adicionados ao caldo" da Sopa (TOLKIEN; FLIEGER e ANDERSON, 2014, p. 11-12)<sup>15</sup>.

Tolkien não foge às suas próprias regras e concepções sobre contos de fada. Ainda que *The Hobbit* tenha sido escrito antes da publicação do ensaio, é possível notar que o autor já possuía algumas das concepções abordadas no ensaio em mente, ainda que prematuras à época. Dentre elas a concepção de que *The Hobbit* deveria pertencer a um mundo maior ao seu redor e o uso de elementos intertextuais na história. Mais tarde, o autor desenvolveria estas concepções ou ideias no ensaio.

Sobre esta intertextualidade, estes ‘ingredientes’ que darão origem ao ‘caldo’ (conto), é possível traçar certos paralelos entre *The Hobbit* e a narrativa épica de *Beowulf*, ao longo de toda a obra. Estes paralelos estão presentes desde os personagens Beorn, do livro de Tolkien, e *Beowulf* e sua ferocidade em batalhas, o uso de artefatos mágicos

---

<sup>15</sup> Citação fonte (ing.): “(...) Tolkien introduced his own term, *sub-creation*, to apply to the creative interaction of human imagination and human language that in his opinion gives rise to myth. Whatever may be or may have been their inspiration — celestial phenomena or totemism or history made into legend — myths take shape because human beings find words to describe and enshrine their experience. This leads Tolkien to two of his most vivid metaphors — the Cauldron of Story, in which the ingredients of history and legend endlessly simmer (over the fire of human imagination), and from which the Soup is served up as the tale told. Examples of ingredients range from the Norse god Thórr to the mother of Charlemagne, to King Arthur to Hrothgar of the *Beowulf* poem, as "new bits added to the stock" of the Soup” (TOLKIEN; FLIEGER e ANDERSON, 2014, p. 11-12).

como as espadas de Bilbo e Beowulf, e ainda a similaridade entre Smaug e o dragão não-denominado do poema anglo-saxão: ambos armazenam riquezas em seu covil e ambos ateiam fogo nas redondezas, enfurecidos, quando seu tesouro é roubado, nos dois casos, uma taça com joias encravadas. Isto é um exemplo do que Tolkien chamou de ‘O Caldeirão de Estórias’, como descrito na citação acima, e o que identifico como intertextualidade da obra. A obra *Beowulf* pode ser entendida como um dos inúmeros ingredientes que levariam à história de *The Hobbit*.

É importante salientar que o próprio autor trabalhou intimamente com a obra anglo-saxã. Tolkien produziu uma tradução comentada, no inglês moderno, em prosa, de *Beowulf*, terminada em 1926 e publicada postumamente. Além disso, o autor também produziu um pequeno texto em prosa, inspirado neste épico, chamado *Sellic Spell*, onde busca reconstruir as duas mil primeiras linhas do poema antigo. Por fim, sua familiaridade com *Beowulf* inclui ainda um ensaio acadêmico, de caráter crítico-literário, chamado *Beowulf: The Monsters and the Critics*, publicado em 1936.

Outro ponto que demonstra a preocupação de Tolkien para com seus preceitos é a preocupação de inserir *The Hobbit* no grande mundo secundário de sua subcriação. Ao longo da leitura, somos apresentados a inúmeros personagens e localidades na obra, cada uma dessas sendo descrita em detalhes, explicitando questões de geografia e costumes. Assim, entendemos como as diferentes raças dos seres fantásticos que compõem o seu mundo se comportam e porque se comportam daquela forma. Aprendemos que a chamada “Demanda de Erebor” (*Quest for Erebor*), trama principal do livro, não é somente uma aventura aleatória onde um grupo decide atacar o covil de um dragão, mas sim uma consequência histórica de eventos que aconteceram anteriormente naquele mundo fictício, em outras narrativas. Aqui é onde encontramos a habilidade de Tolkien, pois sentimos o peso desses eventos em suas narrativas, ainda que muitos deles não sejam, de fato, narrados ao leitor, que vê apenas os acontecimentos posteriores a eles.

Outro fator que suporta o argumento de que Tolkien seguira ou tentara seguir seus postulados é o fato de que, após o grande sucesso *The Hobbit*, durante o processo de escrita da trilogia *LotR*, o autor iria reescrever certas partes de *The Hobbit*, tal qual o capítulo V “*Riddles in the Dark*” (*Adivinhas no Escuro*). Reescrita esta publicada na segunda edição de 1951. O objetivo desta reescrita era que a obra pudesse ser mais bem inserida na mitologia, ainda em criação e aperfeiçoamento, que exporia em *LotR*, como podemos perceber no seguinte trecho:

Mais importante, do ponto de vista d'*O Hobbit, O Senhor dos Anéis* acabou por se tornar muito diferente de seu antecessor, embora claramente ligado a ele na sua história, estilo e personagens. Além disso, enquanto suas ideias se desenvolviam, Tolkien veio a rejeitar algumas das coisas que foram ditas no livro original, particularmente no encontro crucial com Gollum. Uma vez que ele estabelecera que o anel de Bilbo inspirava possessividade, até mesmo mais que a Pedra Arken (e, antes disso, que as Silmarils), a ideia de que Gollum pretendia, honestamente, dar a Bilbo o anel após sua derrota no jogo de adivinhas, se tornou insustentável.

(...) em 1944 ele esboçou um texto substituto para uma grande porção do Capítulo V: Adivinhas no Escuro, e em 1947 o mandou a Allen & Unwin para ver se achariam que seria viável inseri-lo na próxima edição. (...) Tolkien pensava que a editora havia decidido não prosseguir com as mudanças e então fora tomado de surpresa quando, três anos depois, em 1950, recebeu as provas da próxima edição, que incorporava seu texto substituto (Cartas, p. 141). Esta, é claro, tornou-se a segunda edição de 1951, a versão da história que tem sido a mais familiar aos leitores desde então (RATELIFF, 2011, p. 809-810)<sup>16</sup>.

Assim, houve uma preocupação de Tolkien em tornar a complexidade de seu mundo secundário congruente, da melhor forma que pode, ao longo de suas obras, visto que seu maior desejo em relação à sua escrita era a publicação de textos mais firmemente ligados a esse seu mundo. Podemos ver estes textos nas obras póstumas: *The Silmarillion* (1977), *The Children of Húrin* (2007), *The Fall of Gondolin* (2018), *Beren and Lúthien* (2017), *Unfinished Tales* (1980) e nos doze volumes que compõem o *History of Middle-earth* (1983-1996).

## 2.1 Breve Histórico de Escrita e Publicação de *The Hobbit*

Mencionei anteriormente que a publicação da obra *The Hobbit* e sua própria escrita foi permeada pela criação contínua do grande mundo secundário de Tolkien. Mais incisivamente, o britânico escrevera, durante décadas, os textos que estariam contidos nele. Parte destes textos iriam compor a obra *The Silmarillion*, embora Christopher Tolkien, seu filho, só a tenha publicado postumamente. Essa mitologia criada atravessava

---

<sup>16</sup> Citação fonte (ing.): “More importantly from the point of view of *The Hobbit*, *The Lord of the Rings* turned out to be quite different from its predecessor, although clearly linked to it in story, style, and characters. And as his ideas developed Tolkien came to reject some of what was said in the original book, particularly in the crucial encounter with Gollum. Once he had established that Bilbo’s ring inspired possessiveness even beyond what the Arkenstone (and, earlier yet, the Silmarils) evoked, the idea that Gollum honestly intended to give Bilbo his ring when he lost the riddle-game became untenable. (...) in 1944 he drafted replacement text for a large portion of Chapter V: Riddles in the Dark, and in 1947 sent it off to Allen & Unwin to see if they thought inserting it into the next printing would be feasible. (...) Tolkien thought the publisher had decided not to make the change and so was taken by surprise when three years later in 1950 he was sent proofs for the next printing which incorporated his replacement text (*Letters* p. 141). This of course became the second edition of 1951, the form of the story that has been familiar to readers ever since” (RATELIFF, 2011, p. 809-810).

a obra *The Hobbit*, que continha elementos desses textos não publicados em uma rede intertextual.

É difícil precisar a data de início da escrita de *The Hobbit*, pois há relatos que se contradizem e o ritmo lento de escrita do autor, por vezes, causava pausas na escrita durante meses. Esse ritmo se dava tanto por conta de suas obrigações como docente da *University of Oxford*, como pelas suas constantes revisões do texto e outros aspectos de sua vida pessoal.

As entrevistas dadas pelo próprio Tolkien, expostas, em maior extensão, na obra de Rateliff (2011, p. 14-17) concordam no mesmo ponto inicial: em uma folha deixada em branco, durante a correção de provas de discentes, Tolkien escreve o início de sua obra a partir da frase: “Numa toca no chão, vivia um hobbit”.

Como nos relata o autor, em uma entrevista à *British Broadcasting Corporation* (BBC):

Eu me lembro de pegar uma prova e achar – eu quase dei um ponto a mais por isso, cinco pontos a mais, na verdade – uma página, nesta prova em particular, que foi deixada em branco. Glorioso! Nada para ler. Então, eu rabisquei nela, não lembro do porquê: “Numa toca no chão vivia um hobbit” (TOLKIEN, in Oxford, 1968)<sup>17</sup>.

Em seu trabalho de mapeamento da escrita da obra, Rateliff defende que esta não pode ter começado a ser escrita antes do verão de 1930 e que deve ter sido finalizada em janeiro de 1933 (RATELIFF, 2011, p. 25). A defesa desta tese surge a partir de algumas fontes. Dentre estas fontes, temos as seguintes: uma carta de C. S. Lewis, autor de *The Chronicles of Nárnia* e amigo próximo de Tolkien, datada de 1933, onde o mesmo afirma não ter gostado do final de *The Hobbit*<sup>18</sup> e textos presentes na obra *Letters from Father Christmas*, de Tolkien, onde, nos trechos datados de 1932 e 1933, temos claras referências à história d’*O Hobbit*, como a introdução de *goblins* e elfos na história. Ademais, há uma carta resposta a um fã, escrita por Tolkien e publicada no *The Observer*, onde ele irá explicitar duas pausas na escrita: “Por fim, ofereço ao futuro pesquisador um pequeno problema. A história deteve-se na narração por cerca de um ano em dois pontos separados: onde eles se encontram? Mas isso provavelmente já terá sido descoberto” (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 36).

---

<sup>17</sup> Citação fonte (ing.), transcrição da entrevista: “I remember picking up a paper and actually finding – I nearly gave an extra mark for it; an [*sic*] extra five marks, actually – there was one page of this particular paper that was left blank. Glorious! Nothing to read. So, I scribbled on it, I can’t think why: In a hole in the ground there lived a hobbit” (*Tolkien in Oxford*, BBC Television, 1968).

<sup>18</sup> A carta referida, de 04 de fevereiro de 1933, endereçada à Arthur Greeves, pode ser consultada na obra: *They Stand Together: The Letters of C. S. Lewis to Arthur Greeves* (1914-1963), editorado por Walter Hooper, nas páginas 448-449.

Portanto, se o autor inicia a história ao corrigir as provas do colegiado no verão de 1930 e, segundo o próprio, realizou duas pausas, sendo o texto finalizado entregue a Lewis em janeiro de 1933, temos uma congruência de relatos.

Durante estes três anos de escrita, o autor britânico irá redigir o rascunho da história através de diferentes meios: manuscritos à lápis, manuscritos à caneta e datiloscritos sendo estes ainda corrigidos à mão pelo autor, com riscos e anotações laterais. Esses documentos relatam a evolução da escrita do romance e demonstram, também, as ideias iniciais e intentos do autor, que podem ser compreendidos como um material auxiliar para a melhor compreensão da obra publicada, assim como suas traduções

Seguirei, nesta dissertação, a mesma nomenclatura de Rateliff dada aos documentos. O tolkienista divide a escrita da obra em Fases, sendo a primeira destas a Fase 1, na qual estão contidos dois documentos: o Fragmento de Pryftan e o Datiloscrito de Bladorthin. Nesta fase temos a escrita do primeiro capítulo da obra, capítulo este que, apesar de certas diferenças, contém uma estrutura bastante similar à obra publicada.

Este manuscrito é o primeiro e mais antigo documento recuperado, ele narra o primeiro capítulo da obra. As primeiras páginas foram perdidas e o fragmento, ao qual temos acesso presentemente, conta com apenas seis páginas. Assim, o documento não contém nem começo e nem fim.

Dentre as mudanças, em relação à versão contemporânea, podemos destacar a diferença nos nomes de alguns personagens principais como Gandalf, Thorin e Smaug, chamados, neste manuscrito, de Bladorthin, Gandalf e Pryftan, respectivamente. Neste momento, é interessante salientar que o nome Gandalf e os nomes dos anões são, na verdade, um elemento intertextual proveniente da *Edda Antiga*, uma coletânea de poesia aliterativa, em verso, escrita em Nórdico Antigo no séc. XIII. Estes nomes estão expostos no *Völuspá* ou *A Profecia da Vólva*, mais especificamente nas seis estrofes, costumeiramente chamadas de *Dvergartal* (*A Nomeação dos Anões*). Este fato, presente na aurora da criação da obra, é outro exemplo do que citei no CAPÍTULO I como o Caldo das Estórias e os Ingredientes nele contidos, ou seja, da intertextualidade em seus trabalhos.

Neste manuscrito, podemos observar que todos os nomes dos anões presentes na trama contemporânea de *The Hobbit*: Oin, Gloin, Dwalin, Fili, Kili (...), além do nome Gandalf, nome aqui dado a Thorin, estão presentes. É interessante notar como Tolkien, neste estágio inicial, se preocupou em separar as origens linguísticas dos nomes de suas personagens, de acordo com as diferentes raças de seres fantasiosos a qual pertencem. Os

anões tinham nomes derivados da poesia escáldica e o mago, aqui ainda nomeado de Bladorthin, tinha seu nome proveniente de uma língua élfica, ou seja, fictícia, criado pelo próprio autor. Isto torna a mudança de nome, de Bladorthin para Gandalf ainda mais intrigante pois temos uma quebra de padrão de Tolkien e uma escolha deliberada de abandonar a origem linguística deste nome. Este fato será corrigido na não-publicada reescrita de 1960, que será abordada mais adiante, e no próprio *LotR*, onde Tolkien exemplifica que Gandalf seria apenas um dos nomes da personagem dentro de seu mundo secundário, que varia de acordo com os povos que a conhecem e sendo seu nome original escrito em uma língua fictícia.

Outras mudanças deste fragmento em relação à obra publicada incluem: Mudanças nos nomes de localidades (*Black Mountain* → *Lonely Mountain*; *Wild Wood* → *Mirkwood*) e mudança nos nomes de personagens menores (Fingolfin → Golfimbul). Somado a isso, temos referências a locais reais do nosso mundo, como exposto no seguinte trecho: “(...) se eu tiver que andar daqui ao [cancelado: Hindu Kush] Grande Deserto de Gobi e lutar contra os Vermes Selvagen<s> dos chineses” (RATELIFF, 2011, p. 51)<sup>19</sup>.

O trecho supracitado e suas reescritas oferecem uma informação importante para a retradução de Tolkien no Brasil. Vemos que, originalmente, o autor emprega a palavra *wire worm* para referir-se a criaturas similares a vermes, tomando como inspiração os animais do mundo real de mesmo nome. No entanto, observa-se que nas subsequentes versões da obra, o britânico abandona esta conotação, utilizando a palavra *worm* como uma recuperação filológica para referir-se a seres dracrônicos. Isto reflete a sua busca pela criação de um mundo secundário distinto de nosso mundo primário, eliminando, assim, referências a aspectos do mundo real na obra.

Este elemento foi traduzido de diversas formas no Brasil, como “serpe” na tradução de Lopes e “dragão” na tradução de Esteves e Pisetta. Isto difere em algumas traduções de outras línguas neolatinas, anteriores à publicação da obra de Rateliff, onde a palavra é interpretada como algo indicativo de um ser similar a um verme. Isto indica que o conhecimento do histórico de escrita da obra pode auxiliar a tarefa tradutória, guiando os tradutores e retradutores.

O segundo documento desta fase, o chamado Datiloscrito de Bladorthin, de doze páginas, se mostra muito similar ao manuscrito referenciado. Aqui, ocorrem pequenas

---

<sup>19</sup> Citação fonte (ing.): “ (...) if I have to Walk from here to [cancelled: Hindu Kush] the Great Desert of Gobi and fight the Wild Wire worm<s> of the Chinese” (RATELIFF, 2011, p. 51).

mudanças e correções que foram riscadas nos documentos, junto a revisões menores. Como o *tolkienista* discorre: “Isso, e o fato de que os nomes ainda não foram modificados (por exemplo, o nome do dragão ainda é Pryftan e Fingolfin ainda é o rei goblin), sugere que este foi feito pouquíssimo tempo depois do próprio manuscrito (...).” (RATELIFF, 2011, p. 71)<sup>20</sup>.

É importante notar que, neste estágio, a obra já era perpassada por gêneros textuais diferentes durante sua trama, como as duas canções dos anões, presentes no que corresponde ao capítulo I da versão contemporânea. Isso demonstra que Tolkien já procurava formas de explorar uma produção poética dentro da obra. Aqui, as canções diferem um pouco da versão publicada, com mudanças menores em seus versos<sup>21</sup>.

O Datiloscrito pouco se difere do Manuscrito e, em relação à Fase I, vemos que o esqueleto da trama permaneceu até a obra publicada, mantendo pontos-chave neste capítulo, como a dicotomia das heranças parentais de Bilbo, o seu lado “Took” e seu lado “Baggins”, a demanda dos anões e a chegada inesperada de Gandalf. Percebemos também que Tolkien sempre tivera o intento de atrelar o nome do rei *goblin* (Golfimbul na versão contemporânea e Fingolfin na Fase I) à palavra *golf*, um trocadilho usado na história neste primeiro capítulo. As principais mudanças se dão, então, na nomenclatura.

A Fase 2 tem seu início através da continuação do Datiloscrito de Bladorthin, cuja escrita fora interrompida ainda no capítulo I. Nesta nova fase, Tolkien iria escrever a trama a partir do final do capítulo I até o que se chama, agora, de capítulo XV, como aponta Rateliff (2011, p. 112).

É nesta fase em que o dragão Pryftan torna-se Smaug, o antagonista d’*O Hobbit*, que temos a primeira aparição dos *trolls* e é o momento no qual Tolkien atrela o seu mundo secundário em criação à obra mais firmemente. Outra característica da chamada Fase 2, é a presença de “Notas de Enredo”, como chamou Rateliff. Estas notas eram parte do método de escrita de Tolkien, quando o autor fazia pausas na escrita do manuscrito, ou datiloscrito, e escrevia uma espécie de resumo de eventos futuros na história (RATELIFF, 2011, p. 366). De acordo com o *tolkienista*, o conteúdo destas notas

<sup>20</sup> Citação fonte: “This, and the fact that the names have not yet undergone any changes (for example, the dragon’s name is still ‘Pryftan’ and ‘Fingolfin’ is the goblin king), suggests it was made very shortly after the manuscript itself, (...).” (RATELIFF, 2011, p. 71).

<sup>21</sup> Como exemplo, destaco as mudanças na canção “*Chip the Glasses and Crack the Plates*,” presente no capítulo I da edição atual e sua versão prévia no documento analisado neste parágrafo. No cotejo entre as versões é possível identificar pequenas mudanças em três linhas da canção. Como apontado por Rateliff, na linha 8 temos a seguinte mudança: *Splash the wine on the cellar door* → *Splash the wine on every door*, na linha 9: *Put the things in a boiling bowl* → *Dump the crocks in a boiling bowl* e, na linha 14: *So, careful, carefully with the plates!* → *So, careful! Carefully with the plates!* (2011, p. 88-89, grifo meu).

servia para que o britânico pudesse por suas ideias no papel e raramente eram incluídas nos manuscritos, com a exceção da nota que renomeia o então Gandalf para o atual *Thorin Oakenshield* (RATELIFF, 2011, p. 367).

Em relação à mitologia que Tolkien escrevia paralelamente ao *Hobbit*, na época, esta fase apresenta uma importante divergência na caracterização dos anões. Como aponta Rateliff, os anões de Tolkien, nestes escritos primevos, eram caracterizados como seres malignos, aliados dos antagonistas de seus contos e responsáveis por guerras e pilhagens, o que difere de seu aspecto heroico e honrado na trama de *The Hobbit* (2011, p. 121). Esta representação deve-se muito ao folclore escandinavo, o qual já citei como integrante da malha intertextual de *The Hobbit*, onde os anões são retratados como seres malignos, majoritariamente. O *tolkienista* argumenta, ainda, que esta divergência de representação, dos anões de *The Hobbit* e os anões de seus primeiros escritos, obrigaria o britânico a reformular certos personagens em seus escritos anteriores, para que estes e *The Hobbit* melhor se associassem (RATELIFF, 2011, p. 124). Também temos a primeira menção a *Moria*, às *Misty Mountains* e a *Gondolin*, localidades centrais nas tramas de *The Silmarillion* e de *LotR*, fazendo com que estas se classifiquem como suas primeiras aparições no seu mundo secundário.

Sobre a influência na tradução, percebemos que o discurso dos *trolls* é concebido desde seu princípio como um de caráter bastante oral, com a presença de contrações e grafias como “*Wot d’yer mean*”; “*thank yer*”; “*I won’t ‘ave it*”. Durante o processo retradutório da obra no Brasil, vemos que a tradução de Monjardim procura imitar esta oralidade e grafia, como em “*Deix’imbora o pilantrinha*”, “*Eu num vou ouvir isso d’ocê*” (TOLKIEN, 1976, p. 33-34). Da mesma forma, Lopes emprega expressões como “*disgramado*”, “*diacho*” e de grafias como “*Que cê qué dizer*” (TOLKIEN, 2019a, p. 61-63) enquanto a de Esteves e Pisetta mantêm registro e grafia mais próximos do padrão. Não podemos afirmar se as editoras tiveram a palavra final no que se refere à utilização de uma ou outra estratégia, apenas que a presença deste estilo, desde a concepção do texto, é um forte argumento para a crítica das traduções e retraduições, além de servir como provas do intento do autor do texto fonte.

Em seguida, temos o início da Fase 3. Esta será o primeiro momento em que o texto de *The Hobbit* será finalizado e lido inteiramente por terceiros. Segundo Rateliff, nesta Fase, Tolkien retorna ao começo da história e produz uma cópia legível de todo o seu trabalho, cópia esta que incorpora as mudanças da Fase 2, como os nomes das personagens principais e suas relações com o mundo secundário (2011, p. 732). Este

trabalho de reescrita, na forma de um novo datiloscrito, se ocupará de grande parte da obra, do capítulo I ao XII, em torno de 63% do total do texto.

A porcentagem faltante de capítulos se tornará completa através da junção deste datiloscrito a dois outros documentos: um manuscrito que cobrirá o capítulo XIII e um outro datiloscrito que cobrirá os capítulos XIV a XIX, este último ainda como esboço (RATELIFF, 2011, p. 733).

Este conjunto será concluído em dezembro de 1932 ou janeiro de 1933, para então ser enviado a C. S. Lewis, que irá ler a obra por inteiro em fevereiro de 1933 (RATELIFF, 2011, p. 807). Outras pessoas próximas à família Tolkien irão ler este texto, dentre elas, destaco aqui a ex-aluna de Tolkien, Elaine Griffiths. A estudante, por recomendação do professor, iria trabalhar como revisora na editora George Allen & Unwin, onde se ocupará da revisão da obra *Beowulf*, traduzida por Clark Hall (CARPENTER, 2018, p. 245). Como nos conta Carpenter, em 1936, Elaine Griffiths se encontra com uma membra da equipe da editora Allen & Unwin, chamada Susan Dagnall, e recomenda à colega de trabalho uma: “(...) história infantil notável e inacabada que o professor Tolkien escrevera” (2018, p. 246). Por recomendação de Griffiths, Dagnall se encontra com Tolkien, pega o texto e o lê, decidindo que a história merecia ser publicada pela editora. Assim, Dagnall se torna uma correspondente de Tolkien de dentro da Allen & Unwin e incentiva o autor a terminar a obra, para publicá-la em 1937.

*The Hobbit* é publicado, então, em setembro de 1937, gerando grande sucesso e grandes vendas. De acordo com Rateliff, este sucesso rapidamente levou a editora a buscar publicar mais obras de Tolkien. Nesta época o britânico apresenta os manuscritos de *Sr. Boaventura*, *Mestre Giles d’Aldeia* e, mais importante de todos, a editora estende a promessa de publicação de uma sequência d’*O Hobbit*, assim que Tolkien a escrevesse (2011, p. 808-809). O lexicógrafo se encontrara com Stanley Unwin, editor-chefe da Allen & Unwin, semanas após a publicação de *The Hobbit*, para que pudesse mostrar estes outros escritos que poderiam ser publicados. Neste encontro, Tolkien também enviara os manuscritos desordenados que compunham *The Silmarillion*, junto das obras supracitadas (CARPENTER, 2018, p. 251-252). Ainda que as outras obras fossem aceitas para publicação, *The Silmarillion* fora rejeitado. Unwin deseja que Tolkien focasse sua atenção num possível sucessor de *The Hobbit*, como é possível observar na carta de dezembro de 1937 endereçado ao autor:

*O Silmarillion* contém muito material maravilhoso; na verdade, mais do que um livro em si, é uma mina a ser explorada na composição de mais livros como *O Hobbit*. Creio que essa foi, em parte, a sua própria opinião, não foi? O que

necessitamos desesperadamente é de outro livro para reforçar nosso sucesso com *O Hobbit* e, infelizmente, nenhum desses manuscritos (o poema e o próprio *Silmarillion*) satisfaz nossas necessidades plenamente. Ainda espero que o senhor se inspire a escrever outro livro sobre o Hobbit (CARPENTER, 2018, p. 252).

Tolkien, então, começa a escrever a continuação de *The Hobbit* no final de 1937, cujo título preliminar era *The Magic Ring* (RATELIFF, 2011, p. 809). No entanto, a obra tornou-se complexa e muito distante do que uma simples sequência das aventuras de Bilbo. O enredo retomava elementos não explicados de seu antecessor, como Gollum, o anel, *Moria*, o Necromante, Elrond e outros, além de incluir elementos de seu mundo secundário, presente em *The Silmarillion* (RATELIFF, 2011, p. 809). A escrita desta complexa obra durou catorze anos, quando foi finalmente publicada com o título de *The Lord of the Rings*. É também esta obra que dá início à Fase 4 de reescrita de *The Hobbit*.

Mencionei, anteriormente, a influência dos primeiros escritos de Tolkien em *The Hobbit*. No entanto, a partir deste momento, Tolkien irá se preocupar em conectar sua obra com o livro ainda não publicado de *LotR*. Desta forma, como explicitarei no CAPÍTULO 2, isto irá acarretar a reescrita de diversas partes da obra, para que melhor se assemelhe aos seus escritos futuros. Como exemplo temos a reescrita do Capítulo V: *Advinhas no Escuro*, mudando seu conteúdo e adicionando cinco páginas ao capítulo. Desta forma, a Fase 4 será marcada por uma influência não só dos escritos primevos, que compunham *The Silmarillion*, mas, principalmente, pela influência da escrita de *LotR*. Estas modificações foram escritas em 1944 e enviadas à Allen & Unwin em 1947.

Além da reescrita do capítulo, temos ainda pequenas revisões de erros ortográficos, notados por Tolkien. Como o próprio britânico nos diz: “Estas não têm importância, salvo em prol da precisão.” (RATELIFF, 2011, p. 872)<sup>22</sup>. Outras correções incluem um erro de coerência entre o texto citado no mapa de *Thror* e as próprias runas que o compõe, além de explicitar escolha de não usar as palavras “man” e “men” como equivalentes a “pessoa” e “pessoas”, já que seu mundo secundário era povoado por outros seres racionais além de humanos (RATELIFF, 2011, p. 872).

Em seguida, temos uma fase de reescrita da obra que não foi publicada, a chamada Fase 5, por Rateliff. Nesta, Tolkien reescreve os primeiros capítulos de *The Hobbit*, desta vez contados sob a perspectiva de Gandalf e não de Bilbo. O objetivo desta escrita era de reescrever a obra por inteiro à moda de *LotR*, ou seja, de modo mais sóbrio, denso e eliminando quaisquer discrepâncias com a obra que a sucedeu, no quesito de

---

<sup>22</sup> Citação fonte (ing.): “These are not important, except for precision.” (RATELIFF, 2011, p. 872).

cronologia, geografia e estilo (RATELIFF, 2011, p. 891). Estas alterações, datadas de 1960, não foram incorporadas nas subsequentes edições da obra, portanto não são do interesse desta dissertação. O texto tampouco foi finalizado, apenas os capítulos iniciais foram redigidos, antes que o britânico abandonasse o projeto. Ainda que o autor tivesse o intento de atrelar a obra firmemente ao seu mundo secundário, desta vez alterando até mesmo o seu estilo de narrativa, esta fase pouco influencia o *corpus* desta dissertação.

Rateliff, por fim, menciona uma Fase 6, datada de 1966 (2011, p. 33). Ao contrário das outras, esta não teve sua motivação originada pelo próprio autor e foi, ao invés disso, encomendada por seus editores estadunidenses. A razão disso foi o surgimento de edições não autorizadas no território estadunidense, pela editora Ace Books, levando a grande prejuízo ao britânico. Assim, Tolkien fora incumbido de revisar *The Hobbit* e *LotR*, para que a questão dos direitos autorais nos Estados Unidos fosse resolvida (RATELIFF, 2011, p. 32). Apesar desta revisão de 1966 ter sofrido influências dos escritos da Fase 5, as revisões desta época são menores, se limitando a correções gramaticais e poucas mudanças estilísticas. Dentre as revisões mais significantes, podemos citar a primeira menção a *Azog*, personagem de relevância para a obra. A aparição desta personagem nesta revisão tem objetivo de atrelar *The Hobbit* a *LotR*. No Apêndice A de *The Lord of the Rings*, somos introduzidos à história da morte do pai de uma das personagens principais do romance, Thorin, pelas mãos de *Azog*, o que acarreta um conflito entre povos cujas consequências reverberam no enredo de *The Hobbit* (ANDERSON e TOLKIEN, 2021, p. 66).

Desta maneira, o estudo da historiografia da obra pode nos oferecer pistas sobre os intentos do autor durante seu processo de escrita. Esta análise demonstra, ainda, a grande influência dos escritos de seu mundo secundário no *corpus* desta dissertação, na medida em que Tolkien reescreve alguns de seus trechos para que se tornasse coerente com sua produção prévia e futura, em relação a *The Hobbit*. Estas revisões representam, ainda, uma malha paratextual que envolve o texto-fonte e a tradução, pois podem modificar a interpretação do texto-fonte e tornar-se material base para a análise crítica de suas traduções e futuras edições.

### 3 MOVIMENTO RETRADUTÓRIO

Fundamento a minha análise da retradução de *The Hobbit* nos teóricos dos Estudos da Tradução que se dedicam à prática retradutória de literatura. Neste capítulo abordo as teorias desenvolvidas por Antoine Berman e questionadas, através de análises concretas da materialidade do texto, como sua relação com o contexto sócio-histórico e com o mercado editorial, por Özlem Berk Albachten e Şehnaz Tahir Gürçağlar, Susanne Cadera e Andrew Samuel Walsh. Trato, também, dos estudos sobre o fenômeno retradutório dos pesquisadores que compõem o volume 39, de número 01, do periódico *Cadernos de Tradução*, cuja temática é “*Retranslation in Context*”, como Guillermo Sanz Gallego, Mary Wardle, Piet Van Poucke e Vitor Alevato Amaral. Investigo, ademais, a relação entre os postulados de Johann Wolfgang von Goethe sobre a retradução e sua relação com a teoria de Berman.

Um dos pensadores ocidentais mais importantes que se debruçaram sobre o tema foi o escritor alemão Goethe. Seus esporádicos comentários e proposições sobre retradução serviram como base para as reflexões filosóficas acerca da prática retradutória de um outro grande teórico, Berman, de quem falarei mais adiante.

Para Goethe a tradução é temporal e sequencial. O alemão divide o fenômeno em três momentos: “O primeiro deles nos familiariza com o estrangeiro no nosso próprio sentido, e neste caso uma tradução simples e prosaica é melhor.” (GOETHE, 2020, p. 403). Aqui, para Goethe, a primeira tradução é uma tradução baseada puramente em sentidos, que procura aclimatar a língua-fonte no contexto linguístico-cultural da língua-alvo. É nesta ‘época’, pois assim chama Goethe aos seus tipos de tradução, que o autor propõe que poesia se torne prosa, em específico uma prosa simples, perdendo parte das idiossincrasias poéticas do autor. Segundo ele, essa época detém um importante papel: o de introduzir o “estrangeiro” no contexto mais próximo ao leitor, o de familiarizar o caráter “estrangeiro” da língua a um contexto nacional já familiar.

Segundo o teórico alemão, esse primeiro tipo de tradução: “(...) presta um serviço inicial, pois nos surpreende com o extraordinário do estrangeiro dentro de nosso aconchego nacional (...)” (GOETHE, 2020, p. 403). Portanto, neste primeiro contato com o texto, para o alemão, será a cultura alvo que irá reger as transmutações linguísticas do texto, levando em consideração as normas culturais daquele sistema literário para introduzir o “estrangeiro” no “nacional”.

Após esta primeira fase, a tradução caminha para um segundo estágio, como afirma o poeta: “Uma segunda época se segue, na qual de fato nos esforçamos em nos colocar na condição do estrangeiro, mas na verdade apenas nos apropriamos do sentido estrangeiro e o representamos segundo nosso sentido caseiro.” (GOETHE, 2020, p. 404).

O segundo tipo de tradução, uma retradução de fato, irá mais uma vez priorizar o sentido das palavras. Em relação ao primeiro momento, mencionado acima, vemos que o ponto de partida das transmutações linguísticas mantem-se na língua-alvo. Sua principal diferença é, de acordo com Goethe, a presença de uma maior aceitação da cultura-fonte na cultura-alvo, pois, recusa-se a transformação de poesia em prosa e sua função não é mais a de introduzir o texto-fonte na cultura-alvo, e sim de se aproximar do texto-fonte. No entanto, ainda é possível identificar uma resistência em relação à cultura-fonte, quando elementos culturais são substituídos por elementos da cultura-alvo. Como afirma no seguinte trecho: “O francês quando tem as palavras estrangeiras apropriadas à sua fala, procede igualmente com os sentimentos, pensamentos e até objetivos e exige para cada fruto estrangeiro um substituto que tenha crescido em seu próprio solo” (GOETHE, 2020, p. 404). Goethe parece remeter às *Belles infidèles*, do século XVII, que recusavam o “estrangeiro”.

O terceiro e último tipo de tradução, segundo Goethe, detém um caráter quase metafísico, aqui o poeta afirma que o terceiro tipo seria aquela tradução que se equipara ao texto fonte, tornando-se idêntico a ele. Assim, ao retraduzir um texto repetidamente, o alemão acredita que se chega ao estado mais puro da tradução, quando há uma compreensão completa da ‘alma’ do texto, todos os seus sentidos e expressões, resultando num equivalente em outra cultura, língua e tempo. Dessarte, um leitor sem conhecimento da língua-fonte poderá ter acesso ao texto por completo na língua-alvo juntamente às suas idiossincrasias, sem que precise recorrer ao texto-fonte. Goethe também argumenta que estas traduções são as que mais sofrem resistência.

Como não se pode permanecer por muito tempo nem na perfeição, nem na imperfeição, e uma transformação deve sempre seguir à outra, assim vivemos o terceiro período, que deve ser considerado o mais elevado e último, ou seja, aquele no qual se deseja tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir em vez do outro, e sim no do lugar do outro (GOETHE, 2020, p. 405).

Desta forma, o esquema retradutório de Goethe parece revolver na ideia de aclimatação do “estrangeiro” através da transformação textual e cultural de ordem decrescente de intensidade. Desta força motriz, surge a concepção de que, para que a obra literária seja introduzida no sistema literário-cultural meta, a literatura pode sofrer

transformações em seu gênero, na primeira instância, transformando-se de verso à prosa, em uma tentativa de facilitar sua entrada na cultura meta. A ideia do “nacional” e do “estrangeiro” parece fomentar suas reflexões acerca do processo de retradução, sendo este gradativamente mais propenso a aceitar o “estrangeiro” em seu sistema literário nacional. Processo este que culmina em uma suposta equivalência cultural que força o tradutor “(...) que se liga com firmeza ao original [a] abandona[r], mais ou menos, a originalidade de sua nação (...)” (GOETHE, 2020, p. 405) e exprime, ao leitor, um texto ao mesmo tempo nacional e estrangeiro, sem que este precise recorrer ao texto fonte.

A ideia de uma progressão nas retraduições, desde uma perspectiva mais voltada para cultura-alvo até uma suposta equivalência para com a língua-fonte, é retomada por Antoine Berman, ao formular o que foi denominado posteriormente “Hipótese da Retradução”. Berman iria introduzir os principais conceitos desta hipótese em seu trabalho como editor, em conjunto a Paul Bensimon, no volume 4 da revista *Palimpsestes* (1990), cujo tema foi “retradução”.

No texto de sua autoria, que compõe a revista, o teórico francês elucida os principais pontos de sua hipótese, os motivos e objetivos que levam à retradução. Dentre estes motivos está o suposto envelhecimento de um texto traduzido e a busca por uma “Grande Tradução”, através da repetida retradução de um texto. Além disso, Berman afirma ainda que as primeiras traduções, em um pensamento similar ao de Goethe, apresentam forte caráter domesticador, no sentido de se recusar a abrigar o “estrangeiro”, sendo esta questão linguística desenvolvida através da repetição da prática tradutória.

Para Berman, toda tradução está sujeita ao envelhecimento, seus atributos linguístico-culturais se tornam insustentáveis no contexto no qual está inserida com o passar do tempo, levando à necessidade de uma nova tradução. Como afirma no seguinte trecho: “É preciso retraduzir porque as traduções envelhecem e porque nenhuma é *a* tradução: assim vemos que traduzir é uma atividade submetida ao tempo e uma atividade que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento” (BERMAN, 2017, p. 262). Em outro texto, disse: “(...) toda tradução é destinada a envelhecer e todas as traduções dos ‘clássicos’ da literatura mundial serão, cedo ou tarde, retraduzidas” (BERMAN, 1984, p. 281)<sup>23</sup>. Esta prática incessante de renovação textual irá, segundo seus preceitos, resultar em uma “grande tradução”, texto esse que se sustentará na cultura meta, sem ser tão suscetível ao problema do “envelhecimento”.

---

<sup>23</sup> Citação fonte (fr.): “ (...) toute traduction est appelée a vieillir, et c’est le destin de toutes les traductions des ‘classiques’ de la littérature universelle que d’être tôt ou tard retraduites” (BERMAN, 1984, p. 281).

Como discorre no seguinte trecho, ao analisar o pensamento exposto de Goethe:

Nessa visão de Goethe, há algo de muito profundo: a saber que toda ação humana, para ser bem-sucedida, precisa da repetição. E isso vale particularmente para a tradução, enquanto que ela já é originalmente uma operação de redobramento, de duplicação. A repetitividade primeira do traduzir é por assim dizer redobrada na tradução. É no momento posterior de uma primeira tradução cega e hesitante que surge a possibilidade de uma tradução bem-sucedida (BERMAN, 2017, p. 265).

O teórico afirma ainda que:

(...) A retradução surge da necessidade nem tanto de suprimir, mas pelo menos de reduzir a insuficiência original. A tradução de uma obra entrou então no espaço da retradução. Isso se manifesta primeiramente por uma multiplicidade de novas traduções e cada uma, à sua maneira, se confronta com o problema da insuficiência (é atualmente o caso de Shakespeare, de Leyris a Bonnefoy e Déprats). Às vezes, nessa multiplicidade, aparece uma grande tradução que, por um tempo, suspende a sucessão das retraduições ou diminui sua necessidade. Na grande tradução, a insuficiência continua presente, mas contrabalanceada por um fenômeno que podemos chamar, com os tradutores do século XVI, a cópia, a abundância. Na retradução bem-sucedida reina uma abundância específica: riqueza da língua, extensiva ou intensiva, riqueza da relação com a língua do original, riqueza textual, riqueza significativa etc. (BERMAN, 2017, p. 266).

Portanto, ao analisar o pensamento de Goethe em seu texto, Berman estabelece que a síntese de uma “grande tradução”, uma tradução que iria imprimir um objeto traduzido de alta qualidade e tornar prescindível outras retraduições, parece ser alcançada através da constante atividade tradutória.

Em sua escrita, Berman pouco discorre sobre os motivos que levam a uma retradução, argumentando que estes são de interesse sobretudo linguístico, a partir da concepção de uma insuficiência linguística apresentada por uma tradução prévia. O francês também não parece considerar o envelhecimento do próprio texto-fonte, como este esteve deslocado temporal e culturalmente.

Este será um dos pontos mais criticados, futuramente, da sua “Hipótese da Retradução”. Os novos teóricos irão debater a importância da materialidade, do contexto histórico-social, no surgimento de retraduições. Sendo estas surgidas não só do desejo de prover um texto mais “próximo” do texto-fonte ou de suplantar uma insuficiência tradutória, mas também permeado por um forte contexto mercadológico, cultural, linguístico e histórico. Esta crítica é exemplificada no seguinte trecho:

Os estudos no livro revelam que a passagem do tempo pode não ‘envelhecer’, necessariamente, uma tradução (como é demonstrado pela resiliência e popularidade de muitas traduções mais antigas) mas, transforma as audiências e produtores, criando novos segmentos de leitores e novas necessidades na tradução. Aqui é onde a abordagem requer a integração com um escopo mais

amplo de agentes na cena retradutória, um chamado aceito com entusiasmo pelos autores desse volume. O **mercado** do livro e os vários agentes envolvidos nele parecem desempenhar um grande papel na forma como as retraduições são planejadas e desenvolvidas (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 2-3)<sup>24</sup>.

Portanto os estudos atuais da prática retradutória se preocupam em debater os postulados empíricos de Berman. Buscam também abordar aspectos que foram deixados de lado em sua hipótese inicial, como a dimensão sócio-histórica do texto, os agentes que agem sobre ele, plágio, multilinguismo no processo retradutório, a retradução e sua relação com a formação do cânone literário, dentre outros (VAN POUCKE e GALLEGRO, 2019, p. 12). Afirmam ainda que inúmeros motivos podem levar a uma retradução, mas que alguns deles, como o próprio suposto envelhecimento da tradução, carece de bases empíricas completas (VAN POUCKE e GALLEGRO, 2019, p. 12).

A Hipótese da Retradução, formulada por Berman (2017) será questionada por novos pesquisadores da prática tradutória, como Poucke e Gallego (2019), Albachten e Gürçağlar (2018) e Cadera e Walsh (2017). Essa nova fase dos estudos da retradução será marcada por um afastamento da hipótese de Berman. As novas investigações do fenômeno surgiram a partir da crítica e da refutação da hipótese bermaniana, buscando comprovações para além das empíricas, para provar ou amplificar sua hipótese. Os estudiosos contemporâneos da retradução argumentam que não parece haver um volume substancial de evidências a favor ou contra a hipótese (PALOPOSKI e KOSKINEN, 2004, p. 27).

Os autores reforçam esse argumento ao final do estudo:

(...) nós não achamos base suficiente para a hipótese da retradução: não há qualidades inerentes no processo de retradução que ditariam um movimento desde estratégias mais domesticadoras até estratégias mais estrangeirizadoras. A hipótese pode ter surgido de uma perspectiva histórica particular do pesquisador: o que é considerado fiel ou acurado em uma época específica. Também inclui um traço inquietante de hùbris e uma tendencia questionável de reduzir o desenvolvimento histórico a uma evolução direta e progresso linear (PALOPOSKI e KOSKINEN, 2004, p. 36)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Citação fonte (ing.): “The studies in the book reveal that the passage of time may not necessarily “age” translations (as demonstrated by the resilience and popularity of many older translations) but transform audiences and producers, creating new segments of readers and new translational needs. This is where the network approach requires the integration of a broader range of agents into the retranslation scene, a call keenly accepted by the authors in the volume. The book **market** and the various agents involved in it appear to play a big role in the way retranslations are planned and carried out” (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 2-3).

<sup>25</sup> Citação fonte (ing.): “(...) we do not find sufficient support for the retranslation hypothesis: there are no inherent qualities in the process of retranslating that would dictate a move from domesticating strategies towards more foreignizing strategies. The hypothesis may have arisen from the particular historical observation point of the researcher: what is considered faithful or accurate at any given time. It also includes

Os novos teóricos dizem ainda que se concentrar em um contexto sociocultural e histórico específico pode revelar dados interessantes sobre a recepção, políticas tradutórias ou considerações sobre a importância de obras literárias estrangeiras nesta cultura em específico (CADERA e WALSH, 2017, p. 08). Portanto, a reformulação e crítica da hipótese bermaniana de retradução envolve a análise de retraduições sob uma perspectiva sócio-histórica e cultural, como afirmam Cadera e Walsh (2017):

Se estamos estudando várias retraduições da mesma obra para a mesma língua e cultura, a data das traduções e o contexto histórico no momento específico em que foram produzidas devem ser levados em consideração. Eventos históricos são, geralmente, ligados a mudanças sociais, mas eles também estão ligados a ideologia e valores. Sociedades estão em constante evolução e isso tem de ter uma influência em como traduções são feitas em um momento histórico e contextos social específico. Diferenças entre traduções de um mesmo material fonte não podem ser vistas como puramente linguísticas (CADERA e WALSH, 2017, p. 09)<sup>26</sup>.

Desse modo, se partimos do ponto de que retraduições são os resultados de causas múltiplas e variadas, as razões para uma retradução específica devem ser analisadas em seus contextos históricos, culturais e sociais (CADERA e WALSH, 2017, p. 09).

Essa dimensão histórica proposta para a prática retradutória assemelha-se com os postulados dos *Polissistemas* por Even-Zohar ao argumentar que a literatura traduzida faz parte ativa e integral do polissistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46), portanto a literatura traduzida é não só um sistema por si só, mas um sistema dentro do polissistema literário, que introduz, assim, novos conceitos na cultura alvo, da mesma forma que se encontra inserido e é influenciado por um contexto temporal (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47). Ademais, temos a proposta de Toury (2012), que argumenta que devemos analisar o contexto no qual uma tradução está inserida, analisando os parâmetros de política, ideologia, cultura, valores literários e aspectos sócio-históricos:

Mesmo traduções alternativas para uma mesma língua, sejam produzidas ao mesmo tempo ou em pontos diferentes do tempo, provavelmente não irão ocupar exatamente a mesma posição e cumprir as mesmas funções na cultura que as hospedam. Isso por si só é razão suficiente para que nenhuma tradução

---

a disquieting tinge of hubris and a questionable tendency to reduce historical development into straightforward evolution or linear progress" (PALOPOSKI e KOSKINEN, 2004, p. 36).

<sup>26</sup> Citação fonte (ing.): "If we are studying various retranslations of the same work into the same language and culture, the date of the translations and the historical context at the specific moment They were produced should be taken into account. Historical events are generally linked to social changes, but they are also related to ideology and values. Societies are in constant evolution, and this must have an influence on how translations are made in a specific historical moment and social context. Differences between translations of the same source text cannot be seen as purely linguistic ones" (CADERA e WALSH, 2017, p. 09).

devesse ser estudada fora do contexto no qual foi produzida (TOURY, 2012, p. 22)<sup>27</sup>.

Portanto, podemos pensar na retradução como um sistema dentro do polissistema literário sendo ambos trespassados pelo grande polissistema histórico-social, que irá manipular o texto traduzido de acordo com suas normas culturais vigentes. A esse respeito, Cadera e Walsh defendem que tradutor e texto traduzido devem ser considerados como um “conjunto em troca com o seu ambiente, com todas as fronteiras possíveis e com seu contexto imediato e histórico” (2017, p. 13-14)<sup>28</sup>. Mais adiante, dizem que “Olhar para a tradução do ponto de vista sistêmico demonstra que a tradução pode ter um poder enorme sobre a recepção, apreciação e imagem do autor, de suas obras e até mesmo de sua cultura” (CADERA e WALSH, 2017, p. 14)<sup>29</sup>.

Outros temas relacionados à retradução merecem mais atenção nos estudos deste campo como: A história de retraduições literárias e sua relação com a história da tradução literária, o papel dos agentes envolvidos no processo como editores, censuradores, revisores, leitores (VAN POUCKE e GALLEGO, 2019, p. 12). A presença de outros agentes no processo retradutório pode elucidar aspectos linguístico-culturais e mercadológicos do objeto traduzido. A forma como uma editora, ou mesmo editor, age sobre a obra de um determinado autor pode estabelecer certos parâmetros que devem ser seguidos em suas traduções e que podem diferir de traduções e métodos passados.

Um aspecto que deve ser abordado e levado em consideração durante uma análise de retradução são os aspectos mercadológicos e econômicos que podem advir desta prática. Um dos motivos que podem resultar na prática retradutória é a escolha de se retraduzir uma obra da ‘Literatura Mundial’, de um autor “canônico” e em domínio público, pela probabilidade de vendas altas ou mesmo da retradução de um *bestseller* pelo mesmo motivo. Não é incomum que pequenas editoras se apoiem nesta prática por se tratar de investimentos econômicos que podem ter um bom retorno financeiro, como apostas seguras na sua competição com outras editoras de maior porte, como explorado

---

<sup>27</sup> Citação fonte (ing.): “Even alternative translations into one and the same language, whether produced at the same time or at different points in time, are not likely to occupy exactly the same position and fulfil the same functions in the culture that hosts them. This in itself is reason enough why no translation should ever be studied outside of the context in which it came into being” (TOURY, 2012, p. 22).

<sup>28</sup> Citação fonte (ing.): “The translator and the translated text itself should not be considered merely a system within a greater literary system, but rather a whole in exchange with its environment, including all possible boundaries with its immediate and historical context” (CADERA e WALSH, 2017, p. 13-14).

<sup>29</sup> Citação fonte (ing.): “Looking at translation from the systemic point of view demonstrates that translation can have enormous power over the reception, appreciation and the image of authors, their work and even their culture” (CADERA e WALSH, 2017, p. 14).

por Wardle (2019, p. 216). Dessa forma, a razão de uma retradução nem sempre se dá por conta do envelhecimento da tradução ou a busca pela tradução perfeita como discorre Berman (2017), aspectos econômicos e mercadológicos também desempenham um papel importante na produção de uma retradução.

Percebemos esta influência mercadológica no processo retradutório quando um autor de grande sucesso de vendas entra em domínio público. Como exemplo deste fenômeno, temos o caso de George Orwell no Brasil. O autor entra em domínio público em 2021<sup>30</sup> e em 2023 é possível encontrar cerca de dez traduções em português brasileiro no site da *Amazon Brasil*<sup>31</sup>, de dez tradutores diferentes, da obra *1984*. Destas, apenas uma é datada de antes de 2020 nove das outras dez são datadas de 2021 em diante, o que indica uma relação entre o processo retradutório e os direitos autorais.

No entanto, alguns leitores podem não reagir positivamente ao serem expostos a uma retradução “desnecessária”, no sentido de que acreditam que a tradução anterior é suficiente, portanto, não há necessidade para uma retradução. Nestes casos, alguns leitores criticam a publicação de uma retradução apenas sob um ponto de vista financeiro e optam por não a comprarem (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 137).

No texto citado abaixo, somos apresentados a uma discussão entre leitores sobre a publicação de uma retradução d’*O Hobbit* na Turquia, onde os leitores expõem de forma pertinente os argumentos apresentados por Albachten e Gürçağlar acima, destaco o seguinte trecho:

EDORAS: Uma nova tradução d’*O Hobbit* está no mercado. É traduzida por Gamez San e publicada pela Ithaki. BELGARION: Por que foi retraduzida? AMRAS RINGEIL: Porque a primeira tradução foi feita em 1996, ela pode estar obsoleta. CUTHALION: Esse não pode ser o motivo. Traduções velhas podem ser de qualidade superior, eu acredito que a primeira tradução da editora Altıkırkbeş é melhor. Na minha opinião, o principal motivador da Ithaki é o dinheiro. Eu não consigo pensar em nenhuma outra razão para uma retradução neste caso. AMRAS RINGERIL: Não, o que eu quero dizer é que Ithaki é uma editora estabelecida e que publica, principalmente, traduções de literatura fantástica. E é por isso que, de certa forma, eles ficam satisfeitos em publicar retraduições de Tolkien, o pai da literatura fantástica. CUTHALION: De novo, o objetivo é dinheiro. Mesmo que eles não fizessem dinheiro com esses livros, eles têm sucesso na publicidade através de retraduições (...) (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 137)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Notícia disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2021/jan/01/george-orwell-is-out-of-copyright-what-happens-now>. Acesso em 14 de ago. 2023.

<sup>31</sup> Pesquisa disponível em: [https://www.amazon.com.br/s?k=1984+george+orwell&i=stripbooks&crd=2UP6KGKOJ7114&srefix=1984%2Cstripbooks%2C149&ref=nb\\_sb\\_ss\\_ts-doa-p\\_2\\_4](https://www.amazon.com.br/s?k=1984+george+orwell&i=stripbooks&crd=2UP6KGKOJ7114&srefix=1984%2Cstripbooks%2C149&ref=nb_sb_ss_ts-doa-p_2_4). Acesso em 14 de ago. 2023.

<sup>32</sup> Citação fonte (ing.): “EDORAS: A new translation of *Hobbit* is on the market. It is translated by Gamze Sari and published by Ithaki. BELGARION: Why is it retranslated? AMRAS RINGERIL: Because the first

O exemplo demonstra o ‘envelhecimento’ de uma tradução nem sempre é o fator motivador de uma tradução, como é o caso da retradução turca, na opinião de alguns leitores. O trecho demonstra ainda que há leitores que cotejam traduções mais velhas e mais recentes, e alguns deles não ficam satisfeitos com as traduções mais recentes (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 138). Isto demonstra ainda certa influência do leitor no processo de seleção de leitura, pois, os leitores, de um modo geral, serão expostos às comparações, reclamações, críticas e recomendações da comunidade leitora na qual estão inseridos e muitos podem estar satisfeitos com traduções estabelecidas. Dessarte, criticam uma retradução feita por motivos puramente financeiros.

Ainda sobre a crítica às teorias de Berman, é necessário destacar a concepção de que, de acordo com Berman, uma retradução pode ser entendida também como qualquer tradução posterior à primeira, em qualquer língua, e não só dentro de uma mesma. As noções básicas para esse conceito já foram apresentadas por Berman, no texto mencionado anteriormente: “Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução. É por essa razão que o Poe de Baudelaire é uma retradução.” (2017, p. 264).

Esta concepção será mais explorada por Vitor Alevato Amaral, que afirma:

A retradução é potencialmente poliglota e intertextual. Vai além da relação bilíngue entre uma língua fonte e uma língua meta. O papel dos leitores é crucial para expandir tal relação, pois eles têm o direito de trazer ao diálogo todas as traduções em quantas línguas conseguirem e isso contribui para uma nova, potencialmente ilimitada e imprevisível textualidade (AMARAL, 2019, p. 247)<sup>33</sup>.

Portanto, ao se estudar uma retradução, certas considerações sobre a prática retradutória só serão passíveis de serem feitas se levarmos em consideração a intertextualidade entre retraduições, de diferentes línguas. Estas retraduições estão disponíveis e poderão ser consultadas não só pelo tradutor, durante a sua prática de escrita,

---

translation was made in 1996, it might be outdated. CUTHALION: This could not be the reason. Old translations could be of higher quality, I think the first translation from Altıkırkbeş publishing house is better. In my opinion, Ithaki’s main concern is money. I could not think of any other reason for a retranslation in this case. AMRAS RINGERIL: No, what I mean is, Ithaki is an established house and they mainly publish translations from fantastic literature. And that’s why, they in a way get satisfaction by releasing retranslations from Tolkien, the father of fantastic literature. CUTHALION: Again, the aim is money. Even if they do not make money from these books, they succeed in publicizing through retranslations. (...)” (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 137).

<sup>33</sup> Citação fonte (ing.): “Retranslation is potentially polyglot and intertextual. It goes beyond the bilingual relation between one source language and one target language. The role of the readers is crucial to expand such relation, for they are entitled to bring to dialogue all the translations in as many languages as they can, and this contributes to a potentially unlimited and unpredictable new textuality” (AMARAL, 2019, p. 247).

mas também pelo público leitor, que pode comparar as escolhas tradutórias nas línguas que domina e o texto fonte.

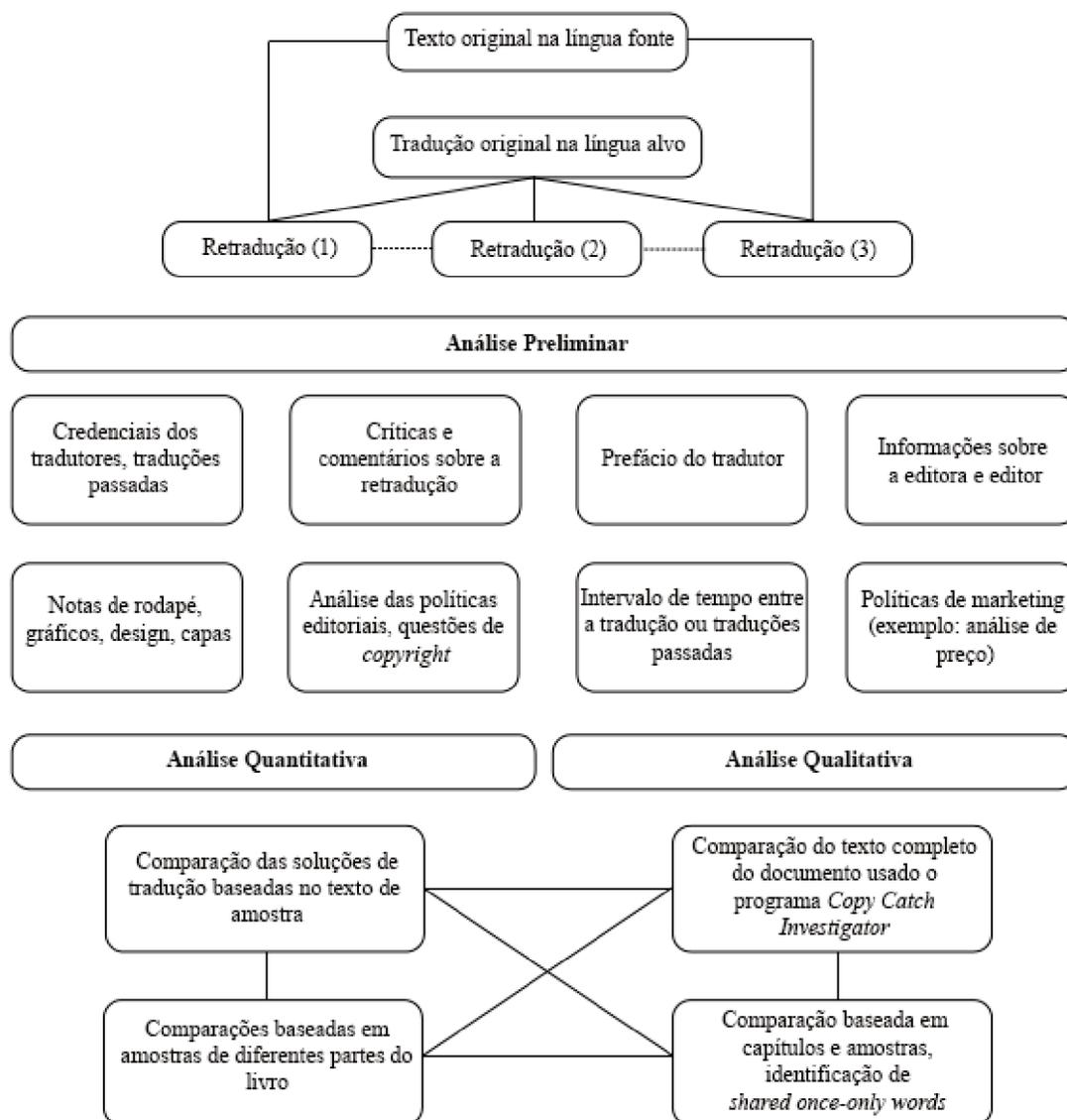
Ainda que, nesta dissertação, o objetivo não seja a análise da retradução d' *O Hobbit* em outras línguas, certas considerações poderão ser feitas, caso proveitoso para a pesquisa.

### 3.1 Análise Preliminar

Assim, expostos certos aspectos do panorama teórico dos estudos da retradução modernos, deve-se estabelecer um método de análise do recorte do contexto histórico-social que permeia a prática retradutória *tolkieniana* no Brasil, seguindo os preceitos das pesquisas expostas acima. Este recorte é exemplificado pelo histórico de publicação das traduções de Tolkien no Brasil e pelo contexto editorial.

Albachten e Gürçağlar (2018, p. 180) nos apresentam um modelo de análise retradutória, trazendo um estudo de seu contexto histórico-social, focado no contexto editorial da obra. O método de análise preliminar exposto pode ser adaptado a partir do gráfico abaixo, para que melhor se enquadre com o foco desta dissertação:

Figura 5 – Esquema de Análise de Retradução



Fonte: (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 180). Tradução minha ao português brasileiro.

Portanto, aqui me valho do esquema de análise preliminar apresentado acima, adaptando-o à pesquisa proposta para que, assim, eu possa analisar fatores histórico-sociais de relevância para a retradução d’*O Hobbit* no Brasil.

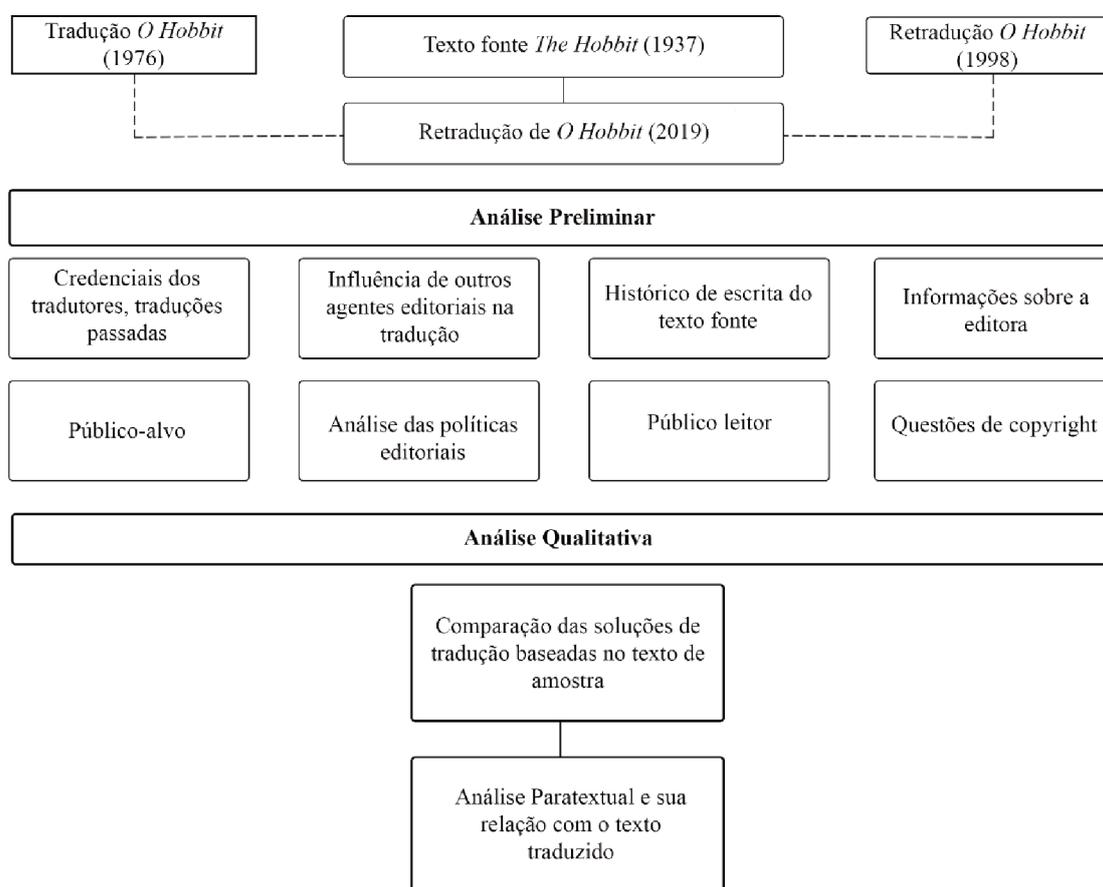
Decidi unir duas categorias da análise preliminar em uma única chamada de “Análise Paratextual”, que irá englobar as categorias de “Notas de rodapé (...)” e “Prefácio do Tradutor”, assim como tratará de qualquer outro paratexto que seja útil para a crítica.

A categoria “Intervalo de tempo entre traduções” será unida a uma já existente, a de “Credenciais dos tradutores e traduções passadas” O estudo deste aspecto se mostra relevante a partir do seguinte trecho:

Nossa pesquisa revelou que ambos o nome e a reputação dos retradutores e editoras desempenham um papel importante nas seleções dos leitores entre diferentes traduções do mesmo título. Em muitos fóruns, leitores discutem a qualidade das retraduições levando em consideração o nome da editora (ALBACHTEN e GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 139)<sup>34</sup>.

Além disso, incluí as duas traduções passadas como categorias de linhas pontilhadas, o que significa que não serão usadas com frequência, pois não são o tema da dissertação, mas certas comparações podem vir a ser úteis ao longo da pesquisa.

Figura 6 – Esquema de Análise Retradutória Proposto



Fonte: Acervo do autor. Adaptado de Albachten e Gürçağlar (2018, p. 180).

<sup>34</sup> Citação fonte (ing.): “Our survey has further disclosed that both the name and reputation of retranslators and publishers play an important role in readers’ selections between different translations of the same title. In many forums, readers discuss the quality of retranslations taking the name of the publisher and/ or translator into account” (ALBACHTEN; GÜRÇAĞLAR, 2018, p. 139).

Os tópicos explicitados no gráfico irão compor os próximos subtópicos deste Capítulo 3 e o Capítulo 4 se ocupará da análise dos dados textuais e paratextuais.

### ***3.1.1 Análise de Políticas Editoriais e Copyright***

Nesta seção discorro sobre a questão dos direitos do tradutor e sua influência direta nas obras de Tolkien no Brasil, trazendo como exemplo um caso judicial enfrentado na edição anterior de *O Senhor dos Anéis*. Analiso também a proposta editorial da editora HCB e sua influência nas obras tolkienianas traduzidas e retraduzidas em comparação às práticas editoriais passadas.

A questão de direitos autorais de tradutores no Brasil é polêmica e renderia por si só uma pesquisa extensa. Contudo, o que me proponho aqui é jogar luz sobre alguns aspectos do tema que podem ser relevantes para a prática tradutória que perpassa as obras de Tolkien e, por consequência, *The Hobbit*.

De acordo com a Lei Nº 9.610<sup>35</sup>, dentre os direitos estão o de reivindicar a autoria da obra, o direito de reprodução de sua obra, de conservação e outros que veremos em breve.

No âmbito internacional, temos um documento redigido pela UNESCO, que, embora não possua valor jurídico em si nos territórios dos países membros, detêm algum poder simbólico, chamado de *Recomendação de Nairobi*<sup>36</sup>. A UNESCO é uma agência da Organização das Nações Unidas (ONU) que se ocupa de propagar a paz através da cooperação intelectual nas áreas de educação, ciências naturais, ciências humanas e sociais, cultura, comunicação e informação. Como consta no site do MEC, a UNESCO foi estabelecida no Brasil em 1964 e seu Escritório, em Brasília, iniciou as atividades em 1972, sua prioridade era a defesa de uma educação de qualidade para todos e a promoção do desenvolvimento humano e social (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2018).

A Conferência Geral da UNESCO datada de 30 de novembro de 1976, em Nairobi – Quênia, redige a chamada *Recomendação de Nairobi* que irá dispor de recomendações sobre, entre outras, a proteção legal de tradutores e traduções em seus

---

<sup>35</sup> Lei Nº 9.610 define direitos autorais da seguinte forma: “Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos” (BRASIL, 1998).

<sup>36</sup> Endereço na web: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114038.page=155>. Acessado em 02 de março de 2023.

países membros. A *Recomendação* considera que a tradução: “promove o entendimento entre povos e a cooperação entre nações ao facilitar a disseminação de textos literários e científicos, incluindo trabalhos técnicos, atravessando barreiras linguísticas (...)” (UNESCO, 1976)<sup>37</sup> e reconhece que “a proteção de tradutores é indispensável para assegurar traduções da qualidade necessária para atingir, efetivamente, seus objetivos em serviço da cultura e desenvolvimento.” (UNESCO, 1976)<sup>38</sup>. Além disso, ao citar a *Convenção de Berna* e a dificuldade de sua aplicação em território nacional de seus países membros, recomenda que países-membros apliquem provisões tratando da proteção de tradutores e traduções por meio de quaisquer métodos legislativos ou de outro cunho (UNESCO, 1976).

Dentre as orientações dessa recomendação, destaco a seguinte referente à questão dos direitos autorais de um tradutor, seja ele assalariado ou independente, recomendada a todos os Países-Membros da UNESCO:

## II. POSIÇÃO LEGAL GERAL DOS TRADUTORES

3. Países-Membros devem conceder aos tradutores, no que diz respeito às suas traduções, a protecção concedida aos autores pelas disposições das convenções internacionais de direitos de autor de que são parte e/ou pelas suas legislações nacionais, mas sem prejuízo dos direitos dos autores do obras originais traduzidas. (UNESCO, 1976)<sup>39</sup>

Portanto, é recomendação da UNESCO que o tradutor tenha um direito autoral derivado e similar ao do autor sobre a obra traduzida.

Ainda em âmbito jurídico, é somente na supramencionada *Convenção de Berna para Protecção de Obras Literárias e Artísticas* que temos os primeiros avanços globais para a implementação de direitos autorais de obras literárias. Os textos da Convenção foram apresentados em 1886 na Suíça, passando por uma série de revisões, até chegar à sua versão final em 1971, com 175 países signatários, incluindo o Brasil e os países do Reino Unido.

Como citado anteriormente, é necessário que cada país signatário da *Recomendação de Nairobi* e da *Convenção de Berna*, aplique seus próprios métodos

---

<sup>37</sup> Citação fonte (ing.): “That translation promotes understanding between peoples and co-operation among nations by facilitating the dissemination of literary and scientific works, including technical works, across linguistic frontiers (...)” (UNESCO, 1976).

<sup>38</sup> Citação fonte (ing.): “that the protection of translators is indispensable in order to ensure translations of the quality needed for them to fulfil effectively their role in the service of culture and development” (UNESCO, 1976).

<sup>39</sup> Citação fonte (ing.): “II. GENERAL LEGAL POSITION OF TRANSLATORS 3. Member States should accord to translators, in respect of their translations, the protection accorded to authors under the provisions of the international copyright conventions to which they are party and/or under their national laws, but without prejudice to the rights of the authors of the original works translated” (UNESCO, 1976).

jurídicos para que as recomendações legais sejam efetivadas. No âmbito legal nacional, o texto da *Convenção de Berna* é promulgado no Brasil em 6 de maio de 1975, sob o Decreto nº 75.699.

Neste decreto, obras literárias são assim definidas: “Artigo 2: 1) os termos ‘obras literárias e artísticas’ abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como os livros, brochuras e outros escritos (...)” (BRASIL, 1975), sobre isso exponho ainda “3) são protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, as *traduções*, adaptações, arranjos musicais e outras transformações de uma obra literária ou artística”. (BRASIL, 1975, grifo meu). Portanto temos que uma tradução, sob a perspectiva da *Convenção*, é uma obra literária autônoma, com seus próprios direitos e autores.

Contudo, ainda que o país seja signatário da *Convenção de Berna*, é necessário que se criem mecanismos nacionais de controle e sanção para que as medidas entrem em vigor, ou seja, é necessário que cada Estado, nação ou país, redija suas próprias diretrizes em relação à convenção. No Brasil, isto ocorre por meio da Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, que, como consta na mesma “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais” (BRASIL, 1998). Esta lei então, consolida o Decreto nº 75.699, estabelecendo diretrizes jurídicas para a aplicação dos direitos previstos nos documentos anteriores.

Para efeitos desta lei, no Título 01, Disposições preliminares, considera-se obras originárias aquelas de criação primígena e derivadas aquelas que resultam da transformação da obra originária, mas correspondem a uma criação intelectual nova (BRASIL, 1998). Destaco, ademais, o trecho seguinte retirado do Título II das Obras Intelectuais Capítulo I Das Obras Protegidas:

Art. 7: São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I – os textos de obras literárias, artísticas ou científicas (...) XI – as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova (BRASIL, 1998).

Pois bem, se a prática de tradução é considerada então como obra intelectual por si só, com quem então se detém os direitos de tal obra? Sendo o Art. 14 da mesma lei, o titular dos direitos de autor é quem: “(...) adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua” (BRASIL, 1998). Aqui temos a confirmação que em

território nacional o tradutor é considerado como detentor de direitos autorais de suas obras, partiremos agora para o que exatamente são estes direitos no âmbito brasileiro.

Nesta lei podemos notar que pertencem ao autor/tradutor dois tipos de direitos, os direitos morais e direitos patrimoniais de sua obra. No que diz respeito aos direitos morais, previsto no Título III, Capítulo II, o autor poderá: reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; ter o seu nome, pseudônimo ou sinal convencional atribuído na sua obra; a conservar a obra inédita; assegurar sua integridade, podendo até mesmo se opor a quaisquer modificações que possam prejudicá-lo como autor; suspender qualquer forma de utilização autorizada, caso afronte a sua própria reputação e imagem. (BRASIL, 1998). Quanto aos direitos patrimoniais destaco o Art. 29 “Dependente da autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I – reprodução parcial ou integral, II – A edição (...) IV – a tradução para qualquer idioma” (BRASIL, 1998). Portanto, para se realizar uma tradução é necessário consentimento do autor do texto, a menos que o texto esteja em domínio público, o que não é o caso das obras de Tolkien.

A professora, tradutora e pesquisadora Lenita Maria Rimoli Esteves, no artigo *Tradução & Direitos Autorais*, trata de um processo jurídico por direitos autorais relativos à sua tradução de *O Senhor dos Anéis*, encabeçada por ela e Almiro Pisetta, sob encomenda da editora Livraria Martins Fontes; e trata também de uma tradução de *O Hobbit* (1995). Neste artigo, a pesquisadora afirma:

A tradução é uma obra derivada de outra obra. Dessa forma, o tradutor só poderá fazer a tradução se obtiver uma autorização prévia, expressa do autor ou se a obra estiver em domínio público. O tradutor, quando tem a permissão de traduzir a obra e o faz, adquire uma espécie de “direito autoral derivado”, mas que não deixa de ser um direito autoral, já que a lei considera que o tradutor é autor da tradução (ESTEVEES, 2015, p. 54).

Em seu texto, a professora discorre sobre a boa recepção de sua tradução, o grande número de exemplares vendidos (dado obtido a partir do número de reimpressões), assim como a falta de compensação financeira dos tradutores apesar do sucesso de vendas (ESTEVEES, 2015, p. 40). Apresenta ainda o fato de que, nas adaptações cinematográficas, as legendas utilizadas vinham de sua tradução:

Percebi que as legendas usadas tinham vindo da obra traduzida: nomes de personagens e lugares, bem como alguns trechos de poemas, tinham sido retirados de nossa tradução. Conversando com advogados da área de propriedade intelectual, tomamos conhecimento de que os tradutores têm direitos autorais garantidos por lei e que poderíamos requerer o pagamento desses direitos juntos à editora, além de reivindicar uma compensação pelo uso dos trechos traduzidos no filme (ESTEVEES, 2015, p. 46).

Em relação à distribuidora do filme, Esteves explica que um acordo foi eventualmente fechado, em que os tradutores venderam os direitos da tradução para uso em qualquer produto não literário. Porém, ao sugerir um novo acordo para que o percentual de vendas fosse contemplado, a editora decidiu recusá-lo sob o argumento de “prática de mercado” (ESTEVES, 2015, p. 47). A esse respeito, vale salientar que a mais recente série inspirada nos escritos de Tolkien, *The Lord of the Rings: Rings of Power*, emprega as mesmas estratégias da retradução da HCB, presentes em *O Hobbit* (2019), nas suas legendas, como é possível observar no quadro abaixo:

Quadro 1: Transcrição da Legenda *O Senhor dos Anéis: Os Anéis do Poder* – Episódio 02

<i>The Lord of the Rings: The Rings of Power</i> J. D. Payne; Patrick McKay Distribuidora: Amazon Prime Video	<i>O Senhor dos Anéis: Os Anéis de Poder</i> J. D. Payne; Patrick McKay Trad.: Leandro Woyakoski Distribuidora: Amazon Prime Video
“The way I see it, it wasn’t Elves that chased me from my homeland.  It was Orcs.”  (ADRIFT, 2022, grifo meu) 00:42:11 – 00:42:17	“Não foram Elfos que me expulsaram de minha terra natal.  Foram os Orques.”  (ADRIFT, 2022, grifo meu) 00:42:11 – 00:42:17

Fonte: acervo do autor.

Ainda que esteja utilizando as mesmas técnicas empregadas na retradução de Lopes, o fato de não se tratar de uma adaptação direta de um livro traduzido de Tolkien, implica que não há, *a priori*, motivo para se apropriar do texto traduzido pela editora. Desta forma, não se trata do que ocorreu nos filmes da trilogia *The Lord of the Rings* (2001-2003), dirigidos por Peter Jackson, pois nestas obras, temos a apropriação direta de trechos da obra traduzida na legenda, como discorre o artigo de Esteves. O caso merece uma análise particular e profunda, pois nota-se uma influência direta da tradução de Lopes nas legendas, mas esta análise foge dos objetivos desta dissertação.

A “prática de mercado” a que se refere o artigo anteriormente citado é a prática de venda total dos direitos da tradução, por parte do tradutor, à editora, muitas vezes sem compensação derivada de vendas. De fato, nas edições brasileiras de *The Hobbit*, podemos notar que os direitos da tradução estão detidos pelas respectivas editoras, como consta na ficha catalográfica de cada edição. Assim, para a tradução de 1995 todos os direitos da edição foram detidos pela WMF Martins Fontes LTDA., na folha consta da seguinte maneira: “*Copyright* © 1995 e 2012, Livraria Martins Fontes Ltda., São Paulo, para a presente edição” (TOLKIEN, 2012, p. 8).

Para a tradução de 2019, temos, em específico, na folha da ficha catalográfica, que o “*Copyright* da Tradução ©” está detido pela “Casa dos Livros Editora LTDA., 2019” (TOLKIEN, 2019a, p. 4), da HarperCollins Brasil. É possível que este detalhe, de estar especificado o “*Copyright* da Tradução”, seja evidência de um acordo e conversas mais próximas aos tradutores envolvidos, pode ser até mesmo evidência do conhecimento do caso enfrentado pela editora anterior.

No decorrer da explicitação do processo jurídico iniciado contra a editora, que, *a priori*, parecia favorável aos tradutores, a autora do artigo nos informa que a editora chegou até mesmo a cogitar uma retradução de *LotR*, encabeçada por Waldéa Barcellos, que traduziu, posteriormente, *The Silmarillion* para a editora. “Pouco depois, a editora anunciou que lançaria uma nova tradução de *O Senhor dos Anéis*, em comemoração aos dez anos do lançamento da tradução no Brasil e os cinquenta anos do lançamento do original na Inglaterra” (ESTEVEVES, 2015, p. 48).

Outro fato curioso é que, os tradutores em questão, Lenita Esteves e Almiro Pisetta, não voltariam a trabalhar nas obras de Tolkien com a mesma editora. Isto pode ter sido um fator para a escolha de outros tradutores na retradução da editora HCB, caso ela tenha tomado conhecimento da batalha judicial, numa tentativa, de, possivelmente, se desvincular da imagem da tradução passada. Além disso, é possível que uma batalha jurídica tenha tido algum peso durante as negociações para a renovação dos direitos de publicação de obras *tolkienianas*, negociações estas ocorridas entre os anos de 2017-2018.

No entanto, certas estratégias empregadas nas traduções de Esteves e Pisetta se mantiveram na retradução de Reinaldo José Lopes, como por exemplo a tradução de alguns topônimos e nomes próprios, como o nome da personagem principal da obra. Como podemos observar nos exemplos abaixo:

Quadro 2: Cotejo “*Baggins of Bag-End*” – Traduções brasileiras e Texto Fonte

<p style="text-align: center;"><i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins</p>	<p style="text-align: center;">O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil</p>
<p>“Suddenly in the woods beyond <b>The Water</b> a flame leapt up — probably somebody lighting a wood-fire — and he thought of plundering dragons settling on his quiet <b>Hill</b> and kindling it all to flames. He shuddered; and very quickly he was plain <b>Mr. Baggins of Bag-End, Under-Hill</b>, again.”</p> <p>(TOLKIEN, 2006, p. 19-20, grifo meu)</p>	<p>“De repente, na mata além <b>d’O Água</b>, uma chama saltou — provavelmente alguém acendendo uma fogueira — e ele imaginou dragões saqueadores pousando em sua <b>Colina</b> tranquila e devorando-a com suas chamas. Estremeceu; e, mais do que depressa, voltou a ser o simples <b>Sr. Bolseiro de Bolsão, Soto-Monte</b>, outra vez.”</p> <p>(TOLKIEN, 2019a, p. 41, grifo meu)</p>
<p style="text-align: center;">O Hobbit Trad.: Luiz Alberto Monjardim Editora: ArteNova</p>	<p style="text-align: center;">O Hobbit Trad.: Lenita Maria Rimoli Esteves Editora: WMF MartinsFontes</p>
<p>“De súbito, uma chama elevou-se no bosque para lá do <b>Arroio Claro</b> — provavelmente alguém que acendia uma fogueira — e ele imaginou a silhueta ameaçadora dos dragões pondo em chamas toda a sua <b>Colina</b>. Estremeceu; e, de pronto, era novamente o <b>Sr. Bolsim, pacífico morador de Fim-do-Saco, sua Toca n’A Colina</b>.”</p> <p>(TOLKIEN, 1976, p. 17-18, grifo meu)</p>	<p>“De repente, na floresta além <b>do Água</b> uma chama surgiu — provavelmente alguém acendendo uma fogueira — e ele pensou em dragão em saqueadores alojando-se em sua calma <b>Colina</b> e transformando-a toda em chamas. Sentiu um tremor e muito rapidamente voltou a ser o <b>Sr. Bolseiro de Bolsão, Sob-a-Colina</b>, novamente.”</p> <p>(TOLKIEN, 2012, p. 15, grifo meu)</p>

Fonte: acervo do autor.

Essa permanência de algumas estratégias implicam uma familiaridade do retradutor com a tradução passada, ao julgar necessária a repetição das mesmas ideias no texto mais recente. Podemos observar que a tradução do topônimo *The Hill* se mantém *A Colina* nas três traduções, através de uma tradução direta a uma palavra equivalente ao português. No entanto, apesar de certas palavras terem um equivalente comum e direto no português brasileiro, como é o caso da tradução do rio *The Water* para *O Água*, nas traduções de Esteves e Pisetta e na de Lopes, as escolhas de cada tradutor podem variar morfológica e estilisticamente, como é o caso da tradução *Arroio Claro*, de Monjardim.

Em relação à Hipótese de Retradução *bermaniana*, nota-se que, no caso da tradução do nome da personagem principal, não é possível identificar um envelhecimento da tradução ou uma aproximação das retraduições com o texto-fonte. Tolkien nos relata certo desgosto com algumas traduções europeias<sup>40</sup>, isto faz com que, anos depois, ele redija um guia de tradução, chamado de *Guide to the Names in The Lord of The Rings*. O guia apresenta preferências do autor em relação à tradução de certos termos de suas obras. Neste, Tolkien informa como deseja que a palavra *Baggins* seja interpretada: “**Baggins**. Com intenção de lembrar ‘bag’ [Saco/bolsa] (...) deve ser associado (por hobbits) à *Bag End* (...) a tradução deve conter um elemento que significa saco ou bolsa” (LOBDELL, 1975, p. 160)<sup>41</sup>. Assim, vemos que a tradução de Monjardim *Bilbo Bolsim*, se encontra adequada em relação aos desejos do autor britânico. Desta maneira, a hipótese de Berman não parece se confirmar neste caso, visto que não há, necessariamente, um percurso de ‘evolução’ linguística e de aproximação ao texto fonte, e sim, duas estratégias tradutórias eficazes para esta transmutação linguística e a repetição de uma delas.

Esta escolha tem consequência para além do campo puramente linguístico, pois, como dito anteriormente, a tradução de Lenita Esteves e Almiro Pisetta esteve em circulação por quase trinta anos no território brasileiro, marcando sua presença no público leitor como a única tradução corrente no mercado editorial. Além disso, ao longo destas quase três décadas, houve o lançamento da trilogia de filmes *The Lord of the Rings*, trilogia essa de sucesso, levando-se em consideração o valor de bilheteria mundial conjunta, cerca de 3 bilhões de dólares<sup>42</sup>, que, como já discutido, usa a tradução de Esteves e Pisetta. Assim, é possível que este fator tenha influenciado a escolha da

<sup>40</sup> Ver: Tolkien e Carpenter, 2010, p. 251.

<sup>41</sup> Citação fonte (ing.): “**Baggins**. Intended do recall ‘bag’ (...) meant to be associated with (by hobbits) *Bag End* (...) The translation should contain an element meaning ‘sack, bag’” (LOBDELL, 1975, p. 160).

<sup>42</sup> Consulta disponível em: <https://www.statista.com/statistics/323463/lord-of-the-rings-films-production-costs-box-office-revenue/>. Acesso em: 02 mai. 2023.

permanência da tradução do nome da personagem principal, visto que, ao manter o nome Bilbo Bolseiro, os possíveis consumidores das obras de Tolkien e suas obras adaptadas, são capazes de reconhecê-la a partir de seu personagem. É possível, também, que a permanência do nome da personagem principal não seja escolha do tradutor e sim de outros agentes editoriais que estejam mais relacionados com aspectos mercadológicos da obra traduzida, além dos hábitos dos leitores, que já podem estar familiarizados com uma certa grafia em edições anteriores.

Não é possível identificar, ainda, se o retradutor de *The Hobbit*, Lopes, detinha poder para modificar estes nomes mais relevantes para a obra. Observa-se, apenas, que não há qualquer menção à tradução passada em quaisquer paratextos do *corpus* desta dissertação.

Há ainda a repetição de estratégias de Esteves e Pisetta, no texto retraduzido, quanto à tradução de topônimos, dentre eles um de relevância particular para a história de *The Hobbit* e de *The Lord of the Rings*: o refúgio de *Rivendell* (Valfenda). Dos dezenove capítulos totais de *The Hobbit*, um se passa nesta localidade, o capítulo III, onde Bilbo e sua companhia descobrem informações essenciais para seus objetivos, através de Elrond, personagem recorrente em outras obras de Tolkien. Podemos observar a estratégia para verter esse topônimo na língua-alvo no quadro abaixo:

Quadro 3: Cotejo “*The Last Homely House*” – Traduções Brasileiras e Texto Fonte

<p><i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins</p>	<p>O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil</p>
<p>"Hidden somewhere ahead of us is the fair valley of Rivendell where Elrond lives in the Last Homely House."  (TOLKIEN, 2006, p. 55, grifo meu)</p>	<p>"Escondido em algum lugar à nossa frente está o belo vale de Valfenda, onde Elrond vive na Última Casa Hospitaleira."  (TOLKIEN, 2019a, p. 71, grifo meu)</p>
<p>O Hobbit Trad.: Luiz Alberto Monjardim Editora: ArteNova</p>	<p>O Hobbit Trad.: Lenita Maria Rimoli Esteves Editora: WMF MartinsFontes</p>

<p>"Nalgum lugar escondido à nossa frente encontra-se o belo vale de <b>Rivendell</b> onde mora Elrond na <b>Última Casa Hospitaleira</b>."</p> <p>(TOLKIEN, 1976, p. 40, grifo meu)</p>	<p>"Escondido em algum lugar à nossa frente está o belo vale de <b>Valfenda</b>, onde Elrond mora na <b>Última Casa Amiga</b>."</p> <p>(TOLKIEN, 2012, p. 46, grifo meu)</p>
--	--

Fonte: acervo do autor.

Podemos observar que a tradução de Monjardim opta por manter o topônimo sem tradução; a sua tradução só ocorreria, em território brasileiro, em 1995 com a tradução de Esteves e Pisetta. A reutilização da estratégia de Esteves e Pisetta implica, novamente, uma familiarização do retradutor com a tradução passada. Em seu artigo *Anxieties of Influence: The Voice of the First Translator in Retranslation* Kaisa Koskinen e Outi Paloposki afirmam que a figura do primeiro tradutor exerce uma influência no processo de retradução, levando seus sucessores a estabelecerem uma atitude em relação ao seu antecessor (KOSKINEN e PALOPOSKI, p. 1, 2015). Esta influência se torna clara nos trechos acima, visto que os retradutores optam pela reutilização de certas estratégias passadas em elementos-chave da obra. Como afirmam ainda os teóricos: "As retraduições, por definição, pertencem a um longo rastro de reescritas, e não estão livres das influências causadas por esse rastro" (KOSKINEN e PALOPOSKI, p. 11, 2015)<sup>43</sup>.

A tradução de Esteves e Pisetta, ademais, respeita os desejos de Tolkien expressos em seu guia de tradução. Neste, o britânico afirma: "**Rivendell**. 'Vale-fendido'; tradução de *Imladris(t)* na Fala-Comum, 'Vale profundo da fenda'. Traduzir pelo sentido, ou reter, o que for melhor (...) (LOBDELL, 1975, p. 190)<sup>44</sup>. Monjardim escolhe reter a palavras *Rivendell*, uma das possibilidades expostas por Tolkien. No entanto, Esteves e Pisetta parecem seguir o postulado de Berman, ao se aproximarem do texto e exprimirem, em língua portuguesa, uma tradução de seus elementos lexicais: *Valfenda*. Lopes irá, então, optar pela permanência desta estratégia. Aqui a hipótese da retradução não se sustenta como um caminho evolutivo linear.

Também é possível notar que a retradução de Lopes apresenta boas soluções tradutórias, que diferem das estratégias passadas. Exemplos destas estratégias inéditas

<sup>43</sup> Citação fonte (ing.): "Retranslations by definition belong to a long trail of rewritings, and They are not free of the influences caused by that trail" (KOSKINEN e PALOPOSKI, p. 11. 2015).

<sup>44</sup> Citação fonte (ing.): "'**Rivendell**. 'Cloven-dell'; Common Speech translation of *Imladris(t)* 'deep dale of the cleft'. Translate by sense, or retain, as seems best (...)." (LOBDELL, 1975, p. 190).

incluem as traduções dos topônimos: Montanhas Nevoentas, Trevormata, Terras Selváticas, Borda do Ermo, Portão Gobelim & Ninhal, Rio Rápido, dentre outros (TOLKIEN, 2019a). A falta de menção à retradução de Esteves e Pisetta, na retradução editorada pela HCB, chama a atenção, visto que há uma clara repetição de técnicas, como exposto anteriormente. Ainda que não se configurem como a totalidade da obra, esses elementos são particularmente importantes na história, o que torna a ausência de reconhecimento da tradução passada discutível.

### 3.1.2 Informações sobre a Editora

Aqui vale explicitar que os direitos intelectuais de Tolkien estão sob a posse de duas instituições distintas. De acordo com a biografia de Carpenter, Stanley Unwin, editor das obras literárias de Tolkien, avisa ao autor que, devido ao sucesso de seus livros, em breve deveria receber propostas para adaptações cinematográficas. O editor e o escritor aqui concordaram em uma política em relação às adaptações: “aceitariam um ‘argumento’ respeitável do livro, ou então muito dinheiro” (CARPENTER, 2018, p. 308).

Em 1969, Tolkien vende os direitos de adaptação cinematográfica de algumas de suas obras para a companhia *United Artists*. Em 2022, a companhia *Middle-Earth Enterprises* (antiga *Tolkien Enterprises*), então detentora dos direitos de adaptação não literária, incluindo colecionáveis e filmes, de *The Lord of the Rings* e de *The Hobbit*, é comprada pela *Embracer Group*<sup>45</sup>. No mesmo ano, as empresas *Warner Bros* e *New Line*, entram em acordo financeiro com a empresa *Embracer*, para produzir novas obras cinematográficas dos escritos de Tolkien<sup>46</sup>. *Warner Bros* e *New Line* foram as empresas responsáveis pelas duas trilologias do cinema *LotR* e *The Hobbit*, ambas dirigidas por Peter Jackson. Expostos estes fatos, percebemos que uma nova onda de adaptações de obras *tolkienianas* está em produção, o que afeta o contexto social de suas obras literárias.

Já os direitos de sua obra, incluindo o direito de suas traduções, encontram-se com a *Tolkien Estate*, fundação formada pelos descendentes do britânico. A esta companhia pertencem também os direitos de adaptação não-literária de outras obras fora *LotR* e *The Hobbit*. Esta mesma empresa foi liderada pelo filho de Tolkien, Christopher

<sup>45</sup> Consulta disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/18/swedish-gaming-giant-buys-lord-of-rings-and-hobbit-rights>. Acesso: 18 abr. 2023.

<sup>46</sup> Consulta disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/24/new-lord-of-the-rings-films-in-the-works-at-warner-bros>. Acesso: 18 abr. 2023.

Tolkien, seu principal editor póstumo e organizador de suas obras, até 2017, quando formalmente renuncia ao cargo. Atualmente a empresa é liderada por outros descendentes<sup>47</sup>.

A *HarperCollins Publishers* mantém os direitos de editoração e publicação dos livros de Tolkien, em território europeu. Além disso, uma lista de todas os tradutores e das editoras responsáveis pelas traduções do *Hobbit*, em âmbito mundial, pode ser encontrada na seção de Bibliografia do livro *O Hobbit Anotado* (ANDERSON e TOLKIEN, 2021, p. 343-354), contabilizando um total de 74 traduções, retraduações e traduções revisadas.

Em território nacional os direitos literários e de editoração passaram por algumas editoras como a ArteNova e a Livraria Martins Fontes<sup>48</sup>. Ademais, atualmente suas obras são editoradas exclusivamente pela HarperCollins Brasil.

Após a primeira tradução, de Monjardim, obras tolkienianas voltariam a ser publicadas em território nacional, em 1995, em princípio, através da Editora Livraria Martins Fontes. Essa mesma empresa já era responsável pela importação de edições portuguesas da Europa e dos Estados Unidos, para consumo do público leitor brasileiro, como argumenta o fundador da WMF Martins Fontes, Alexandre Martins Fontes, em sua entrevista para o canal *Tolkien Talk* (FONTES, 2017).

É importante salientar que, em meados dos anos 2000, a editora Martins Fontes, antiga Editora Livraria Martins Fontes, foi dividida em duas editoras autônomas a Martins Fontes - Selo Martins, responsável pela publicação de *O Senhor dos Anéis* (1994), dentre outros, e a Editora WMF Martins Fontes, responsável pelo *O Hobbit* (1995), *O Silmarillion* (1999), dentre outros, como explica Alexandre Martins Fontes na entrevista supracitada (FONTES, 2017).

É possível que essa cisão da editora tenha acarretado algumas mudanças quanto à política de tradução. A editora WMF Martins Fontes contratou diferentes tradutores para diferentes obras de Tolkien publicado no Brasil, prática comum no mercado editorial. No entanto, o que levou a escolhas tradutórias diferentes, especialmente no que se refere ao vocábulo fantástico do autor, ou seja, não houve um acordo preestabelecido entre os agentes editoriais envolvidos no que concerne à tradução

---

<sup>47</sup> Há ainda a *Tolkien Trust*, uma instituição de caridade da *Tolkien Estate*, detém os direitos autorais de algumas obras póstumas do autor, como: *Beowulf: Translation and Commentary*, *Smith of Wotton Major*, *The Fall of Arthur* e outros.

<sup>48</sup> Durante o tópico 4.1 – O Título, tracei um breve histórico das publicações de *The Hobbit* em língua portuguesa.

do vocabulário específico tolkieniano comum a *The Hobbit*, *The Lord of the Rings* e *The Silmarillion*, evidenciando certa negligência com a obra do escritor como um todo.

Em 2015, temos a entrada da Editora HarperCollins Brasil, que traz consigo, além do seu próprio, o catálogo das editoras Harlequin e Thomas Nelson Brasil. A editora, portanto, já entra no mercado nacional como uma forte competidora.

Sobre este braço nacional, o informativo do site da editora informa:

O grupo é o braço nacional da HarperCollins Publishers, segunda maior editora do mundo e detentora de uma história de sucesso desde o século XIX, hoje com mais de 200 mil títulos no catálogo e presente em 17 países. No Brasil, além de uma distribuição que atinge de norte a sul do país, atua também em escolas, empresas e em parcerias com clubes de assinatura e leitura. (HARPERCOLLINS, 2021).

Com a introdução de uma gigante do mercado editorial em território brasileiro, que publica em torno de 10.000 livros em dezesseis línguas todos os anos, não é de surpreender que a disputa pelos direitos autorais de Tolkien se tornasse mais acirrada.

É possível que os fatores relacionados à tradução anterior de Tolkien no Brasil, detalhados na seção anterior, tenham sido um ponto a mais para a escolha da nova editora. Porém, a escolha pode ter sido feita por três fatores, dentre outros:

- ❖ A orientação editorial de trazer Tolkien para o cânone literário e a promessa de publicação de obras inéditas, por parte da proposta da HCB;
- ❖ O histórico das obras publicadas pela própria editora que publica Tolkien no estrangeiro;
- ❖ O considerável tamanho da editora, um segmento global.

Ressalto aqui que, por maior que seja o volume de evidências, esta conclusão é especulativa, visto que não podemos dizer com total certeza o que levou às decisões mercadológicas tanto das editoras quanto da fundação *Tolkien Estate*.

Sobre os pontos destacados acima, exponho a seguir os argumentos por trás deles. Em sua entrevista para a imprensa, Omar de Souza, diretor editorial da HarperCollins Brasil, expõe sobre os seus objetivos para a obra de Tolkien:

Em outros países, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, a obra de Tolkien tem status de literatura canônica. Queremos estender essa percepção ao Brasil, e isso passa por uma revisão dos critérios editoriais, divulgação, marketing e até tradução (CRUZ, 2019).

Ainda sobre a publicação das obras no país, o artigo nos traz que a editora também elaborou um projeto consistente de reposicionamento e lançamento de obras inéditas no país, como o *The History of Middle-Earth*, obra de treze volumes, muito

aguardada pelo público leitor de Tolkien no Brasil. De fato, a publicação de dois dos treze volumes ocorreu em 2022, com tradução de Kumamoto e Lopes.

Sobre o processo de negociação, Patrícia Hespanha, diretora executiva da editora HCB, diz o seguinte:

O processo para definir a casa publicadora de Tolkien é rigoroso em todos os países, e não poderia ser diferente aqui. Os herdeiros são muito zelosos com sua obra. Foi mais de um ano de negociação, e estamos muito orgulhosos por saber que essa escolha coroa o esforço que fizemos para oferecer um projeto sólido que demonstra nosso respeito ao legado do autor (CRUZ, 2019).

Aqui é válido lembrar que as obras literárias de Tolkien, em território britânico, eram inicialmente publicadas pela Editora Allen&Unwin, tendo Stanley Unwin como editor (CARPENTER, 2018, p. 367-378). Allen&Unwin viria a ser adquirida pela *HarperCollins Publishers*, em 1990. Desde 1937, data de publicação de *The Hobbit*, até 1990, em território britânico, por 53 anos, a editora foi a responsável pela publicação das obras de maior sucesso de vendas<sup>49</sup> do autor, até a sua eventual falência.

Em seu artigo para o *The Guardian*, Anthony Smith trata um pouco sobre o processo de falência da editora Allen&Unwin e sua eventual compra pela editora *HarperCollins Publishers*, sendo então extinta no Reino Unido:

A empresa mostrou sua primeira perda em 1985, e uma decisão foi feita de se juntar a Bell & Hyman, formando assim Unwin Hyman, com A&U [Allen&Unwin] mantendo 40% das ações na nova empresa e com Rayner (Unwin) como presidente. Cinco anos depois a firma foi comprada pela HarperCollins, (...) (SMITH, 2000)<sup>50</sup>.

Portanto, até o momento exposto acima, decorreram três décadas de publicações de Tolkien, chefiadas pela HarperCollins, em contato direto com o editor das obras, Christopher Tolkien, contando sempre com o seu aval. Se tomarmos as editoras Allen&Unwin e HarperCollins como, efetivamente, uma só, temos oito décadas de história de editoração das obras do professor no território britânico.

Portanto, com a implementação de um braço nacional dessa gigante da publicação, os responsáveis pelos direitos autorais teriam maior interesse em publicar com ela, visto que podem, a partir de sua história de publicação em território britânico, confiar no trabalho da editora. Une-se a isso o possível peso da ação judicial da tradução passada, já que a HCB não estava envolvida na mesma, e o plano de editoração de obras inéditas.

<sup>49</sup> São elas: *The Lord of the Rings* e *The Hobbit*.

<sup>50</sup> Citação fonte (ing.): “The company showed its first loss in 1985, and the decision was taken to join Bell & Hyman, thus forming Unwin Hyman, with A&U having 40% stake in the new company and with Rayner (Unwin) as chairman. Five years later that firm was bought by HarperCollins, (...)” (SMITH, 2000).

### 3.1.3 Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais

Nesta seção, irei explorar as credenciais dos tradutores envolvidos na retradução d'*O Hobbit* de 2019, assim como o papel de outros agentes, como editores e revisores envolvidos nas obras que compõem *corpus* desta pesquisa.

Na seção 2.1.2 – Análise de Políticas editoriais e *Copyright* discorri sobre o peso do nome da editora HCB no momento da decisão de aquisição de direitos autorais. Cabe dizer que a editora e suas práticas editoriais podem ter grande peso na escolha de compra do leitor. Aliado a isso os tradutores envolvidos no processo contam com um currículo bastante especializado nas obras do britânico e no gênero de literatura de fantasia em geral.

A entrevista que Samuel Coto, Reinaldo José Lopes, Gabriel Oliva Brum e Ronald Kyrmse concederam, em conjunto, ao Canal de *Youtube* TolkienTalk (BRUM *et al*, 2018), epítexto da tradução, é bastante útil no estabelecimento dos agentes envolvidos na retradução em pauta. De acordo com Genette (2018, p. 12), epítexto são informações que cercam o texto principal a uma distância maior do objeto livro, este pode ser composto por cartas, documentos pessoais do autor e, como o próprio teórico francês argumenta, entrevistas. Assim trazendo a entrevista do chamado “Conselho de tradução” composto pela HCB como epítexto do texto retraduzido, podemos extrair certas informações dele.

De acordo com a entrevista, a HCB montou uma equipe editorial para tratar das obras de J. R. R. Tolkien, chamada informalmente de “Conselho de Tradução”, um trocadilho oriundo dos grupos pertencentes ao Mundo Secundário de Tolkien, o “Conselho Branco” e do “Conselho de Elrond”. Este time era composto, naquele momento, por: Samuel Coto, Gabriel Brum, Ronald Kyrmse e Reinaldo José Lopes (BRUM *et al*, 2018).

Do Conselho de Tradução, Samuel Coto desempenha o papel de gerente editorial das obras *tolkienianas* e das obras de C. S. Lewis, autor de *As Crônicas de Nárnia* (1950-56) e grande amigo de Tolkien.

Gabriel Brum é um tradutor, bacharel em Letras inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu papel na Folha de créditos é descrito como “revisor” (Tolkien, 2019a, p. 4).

### Segundo o próprio tradutor:

Trabalho como tradutor profissional há quase 15 anos e tive meu primeiro contato com as obras de Tolkien em 1994 na primeira tradução que foi feita em português, desde 1998 tenho contato com a obra em inglês e foi a partir daí, de um volume que peguei do *History of Middle-Earth*, para traduzir por conta própria que me interessei por tradução (...) (BRUM *et al*, 2018).

Gabriel Brum está envolvido com a maior parte das obras tolkienianas traduzidas pela HCB como revisor técnico das obras: *A Queda de Gondolin* (2018); *Beren e Lúthien* (2018); *O Silmarillion* (2019); *O Hobbit* (2019); *O Senhor dos Anéis* (2020); *Cartas do Papai Noel* (2020) e muitas outras obras. Está também envolvido na produção de obras sobre Tolkien, como demonstra seu papel como revisor da retradução da biografia: *J. R. R. Tolkien: Uma Biografia* (2018). Além disso, é tradutor das seguintes obras tolkienianas pela Editora Arte&Letra: *Cartas de J. R. R. Tolkien* (2010), primeira tradução da obra para o português brasileiro; *Curso de Quenya – A Mais Bela Língua dos Elfos* (2011) e *Curso de Sindarin* (2014), ambas as obras tratam sobre as línguas fictícias do autor britânico. Dessa forma, pode-se dizer que Brum conhece a obra de Tolkien e está familiarizado com ela, o que torna a sua escolha para compor o time editorial justificada.

Ronald Kyrmse é um *tolkienista* brasileiro, sendo responsável por inúmeras traduções e revisões técnicas da obra de Tolkien no Brasil, incluindo a primeira tradução da biografia oficial do britânico escrita por Humphrey Carpenter. Kyrmse também foi responsável pela tradução de mais de seis livros de RPG temáticos da obra do britânico como a série *Aventuras na Terra-média* (1994-1995) pela editora Ediouro, pela tradução de textos que estudavam as obras de Tolkien como *O Dom da Amizade: Tolkien e C. S. Lewis* (2006) pela editora Nova Fronteira e foi o autor do livro *Explicando Tolkien* (2007).

Durante as traduções das obras de Tolkien pela editora Martins Fontes, e suas subsequentes divisões, Kyrmse atuou como revisor técnico das obras *O Hobbit* (1995), a trilogia *O Senhor dos Anéis* (1994) e *O Silmarillion* (1999) e, além disso, foi o tradutor das obras *Contos Inacabados* (2002); *Sobre Histórias de Fadas* (2006); *As Aventuras de Tom Bombadil* (2018); *Os Filhos de Húrin* (2020), dentre outras. Isto demonstra uma familiaridade com a tradução de Esteves e Pisetta, da obra *The Hobbit*, visto que o tradutor estava envolvido em sua publicação, em 1995.

O *tolkienista* ainda foi responsável pela fundação da primeira *Tolkien Society* Brasileira, denominada *Heren Hyarmen(o)*, em 1983. A organização mantinha relações

com a *Tolkien Society* britânica<sup>51</sup>. Somado a isso, Kyrmse é membro da referida *Tolkien Society* e foi membro da *Quendilli*, a divisão de estudos das línguas élficas deste grupo. Ademais, o *tolkienista* contribuiu com artigos sobre as línguas fictícias criadas pelo britânico e sobre aspectos geográficos de seu mundo secundário em periódicos especializados em Tolkien. A produção referida é composta pelos seguintes artigos: *Dwarves Numbers* no periódico *Quettar*, n. 6 (1981); *Concordance Among the Calendars of Middle-earth* e *Endóreva Astanótië* no *Quettar* n. 21 (1984); *Glossaries from the 'Etymologies' part I and II* no *Vinyar Tengwar* n. 5 e n. 6 (1985) e, por fim, *The Geographical Relation between Beleriand and Eriador* no *Mallorn* n. 26 (1989).

Kyrmse tem, portanto, longa e variada experiência com Tolkien que abrange desde a publicação de artigos científicos até revisões e traduções de obras do autor. Como o próprio tradutor afirma:

Eu comecei trabalhando com Tolkien quando foi lançada, ou iria ser lançada, a primeira biografia do Tolkien, aquela do Humphrey Carpenter, que agora está sendo reeditada pela HarperCollins. Pediram-me que eu traduzisse porque eu já tinha uma certa experiência com tradução. Acabei depois sendo um consultor para a tradução d'*O Senhor dos Anéis*, *Hobbit* e d'*O Silmarillion*. E acabei depois eu mesmo me aventurando pelo terreno da tradução, traduzi até agora acho que onze livros do Tolkien, o último deles não saiu ainda, o *Beren e Lúthien*, que a HarperCollins deve estar lançando ainda esse ano (BRUM *et al*, 2018).

Por fim, o nome de Kyrmse não está presente na Folha de Créditos (TOLKIEN, 2019a, p. 4), mas há o seu posfácio, intitulado “Notas sobre as Inscrições em Runas e suas Versões em Português”<sup>52</sup>, que trata de um aspecto da tradução da obra. Isto se configura como um indício de seu envolvimento na tradução, presente em seu peritexto. Este termo é definido por Genette como uma mensagem, materializada, que está mais próxima do suporte midiático do livro, no mesmo espaço do texto em si, como títulos, subtítulos, notas de rodapé, prefácios, títulos de capítulos e outros (2018, p. 12).

Ainda sobre os revisores é importante salientar que, na Folha de créditos, consta o nome de outros agentes envolvidos no texto, que não foram contemplados na entrevista. Na Folha, temos: Revisão: Guilherme Mazzafera, Gabriel Oliva Brum e João Daniel Simões do Nascimento e, a partir da 2ª edição, Cristina Casagrande, como consta na edição “Econômica” (TOLKIEN, 2021, p. 4), temos ainda que a preparação do texto foi de Leonardo Dantas do Carmo.

---

<sup>51</sup> *Tolkien Society* é uma sociedade literária e educacional devotada aos trabalhos e vida de J. R. R. Tolkien, como consta no site da organização. Este grupo será abordado na seção **3.1.4 – Público-alvo e o Público Leitor**. Consulta disponível em: <https://www.tolkienesociety.org/society/>. Acesso em: 18 abr. 2023.

<sup>52</sup> Este elemento paratextual será abordado na seção **4.2 – Prefácio e Posfácio**.

Ambos Mazzafera e Casagrande irão trabalhar como tradutores na editora em obras do britânico, com Mazzafera traduzindo as notas complementares do livro *O Hobbit Anotado* (2021) e Casagrande traduzindo obras voltadas ao público juvenil como *Sr. Boaventura* (2020) e *Cartas do Papai Noel* (2020). Os dois são doutorandos na Universidade de São Paulo, sendo Mazzafera discente do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira e Casagrande do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura em Língua Portuguesa. Além do mais, no caso de Casagrande, sua pesquisa é voltada à obra de Tolkien.

Sobre Samuel Coto, o gerente editorial, como é creditado na Folha de Créditos, temos as informações de que ele possui ensino superior completo e extensa experiência na área editorial, sobretudo nas editoras Thomas Nelson e HCB. Abordei, anteriormente, os estudos dos novos teóricos da retradução sobre necessidade de se estudar o papel de outros agentes na retradução, neste caso, o papel do editor se mostra bem claro e incisivo no processo tradutório. Nas palavras de Coto, o seu papel é o de desempate em decisões tradutórias:

(...) os três que estão aqui estão dialogando inteiramente sobre essas decisões. Eu entro mais como um voto de minerva, se a gente tem algo que nós discordamos como um todo, para tentar achar alguma solução que funcione para todos e eventualmente ter que tomar uma decisão de desempate (BRUM *et al*, 2018).

O editor, neste caso, tem ação direta no texto traduzido, pois seu papel, dentre outros, é o de prover uma solução em caso de discordâncias na prática tradutória. Chama a atenção o cuidado de Coto com a retradução da obra *tolkieniana*:

Uma das referências que utilizei para montar o Conselho foi o processo de tradução bíblica. A gente tem os nossos selos religiosos da empresa, eu tenho um histórico com o processo de tradução bíblica. Normalmente quando se traduz um texto da bíblia, que é um texto complexo, com diversas línguas de origem com diversos tipos de estudos que são requeridos para o trabalho se monta um conselho. Um conselho composto de pessoas com perfis distintos, com especialidades distintas para se complementarem.

(...) Mas, o intuito original era ter mais de uma pessoa para poder dialogar e discutir termos e o tradutor específico de cada obra não estar preso numa ilha sozinho, fazendo essa tradução sem ter necessariamente esse feedback completo (BRUM *et al*, 2018).

Dessarte, vemos aqui a visão do editor em tratar a obra de Tolkien como pertencente a um cânone literário, uma obra de grande importância na literatura, como considero o texto bíblico, isto por si só já irá impactar as decisões tomadas em relação à tradução, como a evidente formação do “Conselho de Tradução”, sob os moldes da tradução bíblica.

Como mencionado anteriormente, há certa uniformidade na utilização das estratégias tradutórias nas obras de Tolkien editoradas pela HCB. Exemplifiquei o uso da mesma estratégia para verter a palavra *goblin* para o português, em diferentes obras do britânico, no **CAPÍTULO I**. Sobre isso, é importante salientar que Coto também está envolvido na tradução destas obras. Seu cargo de editor muda para o de *Publisher* nas obras *Cartas do Papai Noel, Sr. Boaventura, SdA*, dentre outras e o cargo de editor passa a ser ocupado por Brunna Castanheiro Prado, que n’*O Hobbit* é reconhecida como responsável pela produção editorial (TOLKIEN, 2019a). Isto pode ser um indício da ação de outros agentes editoriais na obra *tolkieniana* retraduzida, visto que a permanência e consistência de certas técnicas podem ser de responsabilidade dos editores/revisores envolvidos nas obras.

Por fim chegamos à figura do tradutor, Reinaldo José Lopes, que é jornalista da área de ciência, foi editor de Ciência e Saúde da *Folha de São Paulo*, possui mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, com ênfase em tradução, pela Universidade de São Paulo. Sua dissertação é uma proposta de tradução para um livro de Tolkien e sua tese trata da pseudotradução e profundidade cultural nos escritos de Tolkien. Além disso, Lopes é um escritor de sucesso, tendo escrito os *best-sellers Darwin Sem Frescura* (2019) e *1499: O Brasil antes de Cabral* (2017).

O local onde o nome do tradutor aparece pode ser um indicativo do seu prestígio no mercado editorial (CARNEIRO, 2015), pode ser o paratexto que indica se a obra é uma tradução assumida ou não (TORRES, 2011) e indica, ainda, aspectos sobre a visibilidade da tradução. Carneiro (2015, p. 116) afirma: “a localização do nome do tradutor com destaque maior ou menor (em local mais visível e/ou com tipo maior) depende de sua notoriedade (...)” argumentando ainda que uma posição destacada pode ser advinda de seu grau como acadêmico, escritor ou tradutor profissional. A *Recomendação de Nairobi* sugere ainda que o contratante deve: “(h) garantir ao tradutor e à sua tradução publicidade similar, proporcionalmente àquela que autores geralmente são dados, em específico, o nome do autor da tradução deve aparecer em um lugar proeminente em todas as cópias publicadas da tradução (...)” (UNESCO, 1976)<sup>53</sup>. Ainda que isto esteja assinalado neste documento geopolítico, a realidade indica o contrário com

---

<sup>53</sup> Citação fonte (ing.): “(h) assure the translator and his translation similar publicity, proportionately to that which authors are generally given, in particular, the name of the author of the translation should appear in a prominent place on all published copies of the translation (...)”.

raras exceções, como é o caso de Haroldo e Augusto de Campos, tradutores de prestígio que têm seus nomes nas capas das obras que traduzem.

Assim, a pesquisa de Carneiro (2015, p. 116) divide os tradutores em três tipos: os tradutores acadêmicos, que detêm título de pós-graduações ou são especialistas no autor ou obra; os tradutores-escritores, que tem obras publicadas de graus variados de fama e, por fim, os tradutores-profissionais, que são aqueles que se dedicam exclusivamente à prática tradutória. Cada uma destas categorias irá desfrutar de um destaque diferente em relação à presença de seu nome na obra traduzida, segundo sua pesquisa. A presença do nome de um tradutor especialista ou autor pode ser usada pela editora como uma forma de *marketing* e para dar maior prestígio e credibilidade à tradução.

No entanto, nesta dissertação, percebe-se que as categorias de Carneiro (2015) não se estabelecem de forma tão direta, sendo necessária uma abordagem descritiva e contextual para com o *corpus* desta pesquisa.

Como vimos anteriormente, o tradutor da obra, Reinaldo José Lopes, é um especialista na obra de Tolkien, na medida em que ele dedica sua pesquisa de pós-graduação às obras do britânico. Lopes é, ainda, autor dos *best-sellers* mencionados anteriormente. Portanto, este tradutor poderia ser enquadrado tanto na categoria de tradutor-escritor como tradutor-especialista, trazendo assim prestígio à obra traduzida. Não obstante, na medida em que Lopes se insere no mercado editorial da tradução, ele ocupa, também, o cargo de tradutor-profissional.

N’*O Hobbit* (2019) o nome do tradutor aparece somente na folha de rosto, ficando assim na quarta posição, segundo os critérios de visibilidade de leitura de Carneiro (2015, p. 116-117). Fugindo, mais uma vez dos postulados de Carneiro, apesar de o tradutor ter prestígio no meio editorial e ser um estudioso da obra e do autor, seu nome não aparece em locais de maior prestígio no livro, como a capa, por exemplo. Desta forma, podemos entender que a editora não utilizou seu nome nos paratextos para alavancar sua tradução, assumindo tratar-se de uma tradução somente na posição logo acima da obrigada por lei (folha de créditos).

Em seu trabalho com a editora HCB, Lopes é responsável pelas retraduições: *O Silmarillion* (2019), *O Hobbit* (2019), *Árvore e Folha* (2020) e pelas traduções inéditas: *A Queda de Gondolin* (2018), *A Natureza da Terra Média* (2021), *A História da Terra-Média, vol. I e II* (2022).

Portanto podemos perceber que o time responsável pelas obras de Tolkien no Brasil é muito experiente com a obra do autor, possuindo titulações acadêmicas, com pesquisas dedicadas à literatura *tolkieniana* e agentes que detêm ampla experiência no meio editorial. Isso por si só já demonstra o cuidado da editora na escolha daqueles que compõem o chamado “Conselho de Tradução”.

### **3.1.5 Público-alvo e o Público Leitor**

Tolkien foi um escritor versátil, como dito anteriormente, havendo escrito desde obras infantojuvenis até ensaios acadêmicos e traduções comentadas. Ainda que a tarefa de definir o público leitor de Tolkien possa ser imprecisa, suas obras e seu processo de escrita, podem implicar algum tipo de público-alvo. De fato, a própria obra *The Hobbit* nos oferece dados para que possamos traçar evidências que sugerem um público-alvo imaginado. Este público-alvo imagino em 1937, pode não corresponder com a totalidade dos leitores da obra na contemporaneidade.

Como argumenta Rateliff (2011), *The Hobbit* fora, originalmente, uma história contada em voz alta para os filhos de Tolkien, enquanto a família estava em casa durante as férias de inverno. Devido a isto, o público-alvo inicial era infantojuvenil e que assim se manteve durante o processo de publicação.

Durante sua vida de mercado, *The Hobbit* será agraciado com vários prêmios relativos à literatura infantojuvenil, como o “*Keith Barker Millennium Book Award*”, em 2000, outorgado pelo grupo *Youth Libraries Group, School Library Association* e *Library Association School’s Library Group*, pelo livro infantojuvenil mais importante publicado entre 1920 e 1939<sup>54</sup>. Outros prêmios incluem: a nomeação de “O Romance mais importante do Século XX (Para leitores mais velhos)”, no caso crianças mais velhas, outorgada através da votação para “Livros Infantis do Século” promovida pela ONG *Book for Keeps* cuja missão é conectar crianças ao hábito da leitura<sup>55</sup> e um prêmio outorgado pelo *New York Herald Tribune*, laureado como a melhor história juvenil da temporada, em abril de 1938 (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 40).

Tolkienistas de renome também apontam a obra como direcionada, inicialmente, ao público infantojuvenil, como afirma Carpenter no trecho:

<sup>54</sup> Informação disponível em: <https://www.tolkienociety.org/author/faq/>. Acesso em: 14 de mar. 2023

<sup>55</sup> Informação disponível: <https://booksforkeeps.co.uk/article/the-childrens-books-of-the-century/>. Acesso em: 14 de mar. 2023.

*O Hobbit* é uma história para crianças. Apesar de tê-la integrado à sua mitologia, Tolkien não permitiu que se tornasse esmagadoramente séria ou que seu tom ficasse muito adulto. Ao contrário, manteve a intenção original de divertir os próprios filhos e, talvez, os de outros. Na verdade, essa intenção é muito consciente e deliberada no primeiro rascunho, que contém um grande número de “apartes” como “Agora vocês sabem o suficiente para continuarmos” e “Como veremos no final” (CARPENTER, 2018, p. 244).

#### Complementa ainda Rateliff:

(...) este é um livro destinado a ser lido em voz alta para uma audiência atenta, assim como Tolkien o leu em voz alta para John, Michael e Christopher durante as “Leituras de Inverno” enquanto ele estava escrevendo. As cenas são deliberadamente descritas de forma a ajudar o ouvinte a visualizá-las, e efeitos sonoros são fornecidos para animar a narrativa (RATELIFF, 2011, 109)<sup>56</sup>.

Esse caráter oral perpassa todo o livro e, durante a narrativa, podemos identificar certos elementos que comprovam esta oralidade, ou ainda a possibilidade de se narrar a história, e não somente lê-la. Alguns dos elementos são os seguintes: a transcrição de onomatopeias; a presença de gêneros textuais ligados à música como a canção dos elfos e anões; a presença de rimas nestes textos, o que contribui para uma cadência de leitura e declamação; a marcação fonética de registros orais na fala de personagens e o constante direcionamento do narrador ao próprio leitor.

Podemos observar algumas dessas estruturas nos seguintes trechos:

Quadro 4: Cotejo “Onomatopeias” – Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019)

<i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins	O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil
“He had only just had a sip — in the corner, while the four dwarves sat round the table, and talked about mines, and gold and troubles with the goblins, and the depredation of dragons, and lots of other things, which he did not understand, and did not want to, for they	“Tinha acabado de beber um gole — no cantinho enquanto os quatro anões se sentavam ao redor da mesa e falavam de minas e ouro, e problemas com os gobelins e das depredações de dragões, e de montes de outras coisas que ele não entendia e não queria entender, pois

<sup>56</sup> Citação fonte (ing.): “(...) this is a book meant to be read aloud to an attentive audience, just as Tolkien read it aloud to John, Michael, and Christopher during the “Winter Reads” while he was writing it. Scenes are deliberately described in such a way as to help a listener visualize them, and sound effects are provided to liven up the narrative” (RATELIFF, 2011, 109).

sounded much too adventurous — when, <b>ding-dong-a-ling-dang</b> , his bell rang again, as if some naughty little hobbit-boy was trying to pull the handle off.”  (TOLKIEN, 2006, p. 12, grifo meu)	soavam aventurosas demais — quando <b>blém-blóm-lím-dém</b> a campainha tocou de novo como se algum menininho-hobbit levado estivesse tentando arrancar a corda”  (TOLKIEN, 2019a, p. 41, grifo meu)
--	--

Fonte: acervo do autor.

Quadro 5: Cotejo “*Oralidade na fala dos Trolls*” – Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019)

<i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins	O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil
“ ‘ <b>P’raps</b> there are more like him round about, and we might make a pie,’ said Bert. ‘Here you, are there any more of your sort <b>a-sneakin’ in these here</b> woods, <b>yer nassty</b> little rabbit,’ said he looking at the hobbit’s furry feet; and he picked him up by the toes and shook him.”  (TOLKIEN, 2006, p. 44, grifo meu)	“ ‘ <b>Vai que</b> tem mais destes aí em volta, aí a gente fazia uma torta,’ disse Bert. ‘Olha aqui, tem mais a sua raça escondida <b>nessas mata</b> aqui que seu <b>cueínho nojento</b> ,’ disse ele, vendo os pés peludos do hobbit; e com isso o pegou pelos dedos dos pés e o chacoalhou.”  (TOLKIEN, 2019a, p. 62, grifo meu)

Fonte: acervo do autor.

Esses elementos possibilitam à figura do contador, ou seja, aquele que conta a história no mundo real, interpretar e adquirir um tom próprio durante a obra. Isto, por sua vez, contribui para prender a atenção de possíveis ouvintes da história.

Outro fator de grande relevância para o levantamento de dados sobre o público-alvo é a forma como o narrador se comporta. Nesta obra, Tolkien nos introduz a um narrador que se dirige diretamente ao leitor, muitas vezes interrompendo a própria narrativa para tecer comentários a quem o lê. Estas interrupções dão à obra um caráter cômico e despretensioso, além de quebrar, momentaneamente, a imersão no mundo secundário de Tolkien. Como podemos observar nos quadros abaixo:

Quadro 6: Cotejo “Excerto do narrador I” – Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019)

<p><i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins</p>	<p>O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil</p>
<p>“This is a story of how a Baggins had an adventure, and found himself doing and saying think altogether unexpected. He may have lost the neighbours’ respect, but he gained — well, you will see whether he gained anything in the end. The mother of this particular hobbit — what is a hobbit? I suppose hobbits need some description nowadays, since They have become rare and shy of the Big People, as they call us.”</p> <p>(TOLKIEN, 2006, p. 44, grifo meu)</p>	<p>“Esta é uma história de como um Bolseiro participou de uma aventura e se descobriu fazendo e dizendo coisas de todo inesperadas. Ele pode ter perdido o respeito dos vizinhos, mas ganhou... Bem, você vai ver se ele ganhou alguma coisa no final.</p> <p>A mãe deste nosso hobbit em particular — o que é um hobbit? Suponho que os hobbits exijam algum tipo de descrição hoje em dia, já que se tornaram raros e arredios em relação ao Povo Grande, como nos chamam.”</p> <p>(TOLKIEN, 2019a, p. 28, grifo meu)</p>

Fonte: acervo do autor.

Quadro 7: Cotejo “Excerto do narrador II” – Texto Fonte e Tradução de Lopes (2019)

<p><i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins</p>	<p>O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil</p>
<p>“This of course is the way to talk to dragons, if you don’t want to reveal your proper name (which is wise), and don’t want to infuriate them by a flat refusal (which is also very wise).”</p>	<p>“Esse, claro, é o jeito certo de falar com dragões, se você não quer revelar seu nome correto (o que é sábio) e não quer enfurecê-los como recusa direta (o que também é muito sábio).”</p>

(TOLKIEN, 2006, p. 259, grifo meu)	(TOLKIEN, 2019a, p. 246-49, grifo meu)
------------------------------------	--

Fonte: acervo do autor.

Este tipo de texto, onde o narrador parece tentar quebrar a imersão do leitor, numa tentativa de trazer a ele um senso de segurança e quebra de ansiedade, é comum em histórias para o público infantil, ainda que não se detenha nestas histórias. Aliado a isso, a oralidade também pode estar presente neste tipo de literatura.

Sobre isso, Rateliff discorre que estas interrupções retóricas são de grande importância para histórias direcionadas a crianças, visto que estas as ajudam a estabelecer que a história é nada mais do que isto, uma história, e assim, por consequência, uma ficção que não lhes pode atingir fisicamente (p. 107, 2011). Esta preocupação se mostra relevante para a publicação de *The Hobbit*, pois, há certos momentos narrativos nos quais o tom adquirido é, notavelmente, sombrio, como quando somos apresentados à figura do Necromante, às aranhas em *Mirkwood*, ao dragão Smaug, dentre outros momentos.

A oralidade, especialmente no que se refere ao público mais jovem, também tem forte impacto sociocultural. Aspectos orais podem facilitar a compreensão do texto por parte de uma audiência que pode não ser familiarizada com o sistema de escrita, estar no processo de aprendizado ou ainda pertencer a uma cultura não ortográfica. Portanto, a oralidade, representa, também, um fator de acessibilidade ao público juvenil.

Em seu artigo “Children’s Literature and the Traditional Art of Storytelling”, publicado no volume temático *Children’s Literature*, do periódico *Poetics Today*, o autor Hans-Heino Ewers discorre sobre a semelhança entre a literatura infantil e a contação de histórias. Sobre o aspecto didático da oralidade nestes textos, assim discorre:

Para que se torne acessível aos seus leitores mais jovens, a literatura infanto-juvenil deve manter a sua essência de poesia oral, no sentido estrito da palavra. Mesmo onde pode ser apresentada na forma escrita, a literatura infantil ainda deve recorrer ao uso de características estilísticas e formas de comunicação que simulam o ato de contar histórias orais para o bem de seu público, que ainda pode estar relativamente pouco familiarizado com a palavra escrita e exigir que o padrão oral familiar de contar histórias para a comunicação literária seja estabelecido (EWERS, 1992, p. 172)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Citação fonte (ing.): “In order to be accessible to its youngest readers, children's literature must retain its essence of oral poetry, in the strict sense of the word. Even where it can be presented in written form, children's literature should still resort to the use of stylistic features and forms of communication which simulate the act of oral storytelling for the sake of its audience, who may still be relatively unfamiliar with the written word and require the familiar oral pattern of storytelling for literary communication to be established” (EWERS, 1992, p. 172).

O estudioso corrobora, ainda, o papel retórico do narrador como uma característica da literatura infantojuvenil:

É por isso que, na literatura infantil, geralmente notamos uma ênfase particular nos papéis comunicativos do narrador e dos destinatários, especialmente em obras escritas para leitores de até as idades de dez a doze anos. O narrador anuncia sua história e explica seu procedimento, envolvendo continuamente o leitor, dirigindo-se diretamente a ele o tempo todo (EWERS, 1992, p. 173)<sup>58</sup>.

Ainda que as características expostas possam estar presentes em obras infantojuvenis, é importante salientar que isto não é, necessariamente, um aspecto exclusivo deste gênero literário. Há narrativas que não pertencem a este campo da literatura e se valem dessas escolhas estilísticas. Como podemos observar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), o narrador também se dirige ao leitor, quebrando a narrativa, conversando, provocando e negociando com o leitor. Isto dificulta a classificação da obra *The Hobbit* como um direcionada apenas ao público infantojuvenil.

Aliado a isso há o fato de que *The Hobbit* é marcado de elementos intertextuais oriundos de obras familiares a Tolkien, exemplificadas no **CAPÍTULO 2**, como as narrativas de *Beowulf* e das *Eddas*. Esta herança literária pode ultrapassar o repertório de um público infantojuvenil, dificultando a identificação desses elementos intertextuais.

Em suas obras, em geral, notamos a influência de sua experiência lexicográfica. Um exemplo interessante é o fato de que *Master Giles of Ham*, Tolkien incorpora o verbete completo da palavra *blunderbuss* (bacamarte, tradução de Casagrande). A referência é feita através de um diálogo e, caso o leitor não esteja familiarizado com o *Oxford English Dictionary*, esta intertextualidade pode passar despercebida ao público infantojuvenil.

No que concerne a *The Hobbit*, Greene, em seu artigo *Tolkien's Dictionary Poetics: The Influence of the OED's Defining Style on Tolkien's Fiction*, observa que:

Mais obviamente, Tolkien põe em primeiro plano a preocupação de um lexicógrafo com as possibilidades semânticas de palavras e frases. N' *O Hobbit*, a conversa inicial de Bilbo e Gandalf mostra Bilbo usando a mesma frase como saudação e como despedida; Gandalf chama a atenção para esta diferença, não só de ampla denotação (ou sentido básico), mas também de conotação (ou sugestão sutil) (...) (1995, p. 196)<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Citação fonte (ing.): "This is why, in children's literature, we generally note a particular emphasis on the communicative roles of both narrator and addressees, especially in works written for readers up to the ages of ten to twelve. The narrator announces his story and explains its procedure, continually involving the reader by addressing him directly all the while" (EWERS, 1992, p. 173).

<sup>59</sup> Citação fonte (ing.): "Most obviously, Tolkien foregrounds the lexicographer's concern with the semantic possibilities of words and phrases. In *The Hobbit*, Bilbo's initial conversation with Gandalf shows Bilbo

Greene parece notar também que Tolkien, em *The Hobbit*, se preocupa em demonstrar variações do uso da língua, em relação aos personagens enquanto indivíduos, inseridos em um contexto social específico. Seja este definido de acordo com sua ocupação na sociedade, com a raça de seres fictícios a qual pertence, marcas de sotaque ou uma somatória destes elementos (GREENE, 1995, p. 196).

A estudiosa afirma que isto “imita a prática do *OED* de identificar usos típicos da linguagem de acordo com suas ocorrências geográficas, registro e estilo.” (GREENE, 1995, p. 196). Podemos observar estas variações de discurso em vários momentos em *The Hobbit*, como no discurso dos trolls, mencionado anteriormente no capítulo, demonstrando a influência do *A New Glossary of the Dialect of the Huddersfield District* em sua escrita, visto que as criaturas se utilizam de uma marca de oralidade comumente associada ao interior da Inglaterra (GREENE, 1995, p. 197).

Ademais, podemos citar também o discurso de tom rebuscado, com floreios estilísticos, de Thorin, ao convocar Bilbo para sua Companhia, em contraste com o de Glóin, de caráter pragmático e decisivo. Como podemos observar abaixo:

“Gandalf, dwarves and Mr. Baggins! We are met together in the house of our friend and fellow conspirator, this most excellent and audacious hobbit — may the hair on his toes never fall out! All praise to his wine and ale!” (TOLKIEN, 2006, p. 17).

“Gandalf, anões e Sr. Bolseiro! Estamos reunidos na casa de nosso amigo e companheiro conspirador, este mui excelente e audacioso hobbit — que os cabelos de seus dedos dos pés nunca caiam! Todo louvor a seu vinho e cerveja!” (TOLKIEN, 2019, p. 41, tradução de Lopes).

“Yes, yes, but that was long ago,” said Gloom. “I was talking about you. And I assure you there is a mark on this door — the usual one in the trade, or used to be” (TOLKIEN, 2006, p. 19).

“Sim, sim, mas isso foi há muito tempo,” disse Gloom. “Eu estava falando de você. E lhe asseguro que há uma marca nesta porta — a marca comum nesse ramo, ou costumava ser” (TOLKIEN, 2019, p. 44, tradução de Lopes).

Ratelifff corrobora com o argumento da influência da experiência de Tolkien como lexicógrafo na escrita de suas obras, o estudioso afirma que *The Hobbit* usa palavras “(...) estranhas e arcaicas, as misturando com os neologismos inventados por Tolkien, para que, então, apenas um estudioso familiarizado com o *OED* e vários outros dicionários dialetais (...) pudesse dizer quais eram quais (...)” (RATELIFF, 2011, p.

---

using the same phrase as both a greeting and a farewell; Gandalf calls attention to the difference, not Only of broad denotation (or basic meaning) but also of connotation (or subtle suggestion) (...)” (GREENE, 1995, p. 196).

108)<sup>60</sup>. Palavras como *cob*, *tomnoddy*, *attercop*, *hobbit* são exemplos de palavras arcaicas, criadas e incomuns utilizadas por Tolkien na obra.

No capítulo V *Advinhas no Escuro*, Tolkien nos apresenta a vários enigmas como parte de um desafio travado entre os personagens Gollum e Bilbo, um momento de tensão, onde Bilbo teme por sua vida. Na quarta adivinha apresentada ao leitor, Tolkien escreve:

Quadro 8: Cotejo “Adivinha n. 14” – Traduções Brasileiras e Texto Fonte

<i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins	O Hobbit Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil
<i>An eye in a blue face</i> <i>Saw an eye in a green face</i> “That eye is like to this eye” <i>Said the first eye,</i> “But in low place <i>Not in high place”</i>  (TOLKIEN, 2006, p. 88)	<i>Um olho num rosto azulado</i> <i>Viu um olho num rosto esverdeado</i> “Este olho é como este olho” <i>Disse o primeiro olho,</i> “Mas em lugar rebaixado, <i>Não em lugar elevado.”</i>  (TOLKIEN, 2019, p. 100)

Fonte: acervo do autor.

Anderson nota que a adivinha retrata a etimologia da palavra *daisy*, oriunda do anglo-saxão *dæges éage*, no inglês moderno *day's eye* (olho do dia) que viria a se adaptar na palavra *daisy* (margarida). Sendo a resposta do enigma acima “o sol nas margaridas”. Esta nomenclatura se dá pelo fato de a flor abrir suas pétalas pela manhã e fechá-las no fim da tarde, tornando-a o olho do dia (*day's eyes*) (ANDERSON e TOLKIEN, 2021, p. 123). Esta leitura exegética do trecho fornece mais um argumento para a influência de sua formação de filólogo em sua literatura.

Estes elementos intertextuais podem passar despercebidos pelo leitor infantojuvenil, já que o repertório necessário para os identificar requer um arcabouço teórico que contempla obras fora deste campo literário.

<sup>60</sup> Citação fonte (ing.): “(...) odd and archaic words, intermixing them with neologisms of Tolkien’s own invention, so that Only a scholar familiar with the OED and various dialectical dictionaries (...) could tell which was which (...)” (RATELIFF, 2011, p. 108).

Dessa forma, delimitar o público leitor como apenas o público infanto-juvenil, a partir da análise exposta nesta dissertação, não é possível. Há fatores textuais, de cunho estilístico e intertextual que sugerem um público-alvo imaginado pelo autor, editores e tradutores. Porém, na materialidade, podemos observar que o público que se interessa pelas obras de J. R. R. Tolkien não está contido somente na categoria juvenil.

A exemplo disso, temos a fundação de uma sociedade de fãs, em 1969, na Inglaterra, que viria a ser conhecida como *The Tolkien Society*. Esta organização eventualmente se torna “uma entidade de caridade voltada para a educação e literatura, com intuito de promover obras de e sobre Tolkien” (TOLKIEN SOCIETY, 2021)<sup>61</sup>. Na atualidade, a Sociedade tem membros por todo o globo e realiza diversas publicações e eventos de cunho científico e artístico. A exemplo destas publicações, temos o periódico *Amon Hen*, publicado desde 1972, onde constam publicações como resenhas, artigos, textos sobre traduções das obras do autor e novidades da própria sociedade. Ademais, temos a publicação do periódico anual *Mallorn* (desde 1970), de cunho mais estritamente acadêmico, onde se publicam artigos de maior tamanho, resenhas e notas sobre as obras e adaptações de Tolkien. Nestes periódicos a obra *The Hobbit* é frequentemente citada como material de análise literária ou referência bibliográfica. Somado a isso temos a série de publicação acadêmica *Peter Roe*, que já publicou livros sobre a tradução e adaptação de Tolkien em outras línguas/sistemas e uma bolsa de pesquisa chamada *Tolkien Society Bursary*. Por fim, há, também, um seminário de pesquisa acadêmica sobre Tolkien, chamado *Tolkien Society Seminar*.

Em território estadunidense, a *Signum University*, fundada por Corey Olsen, tolkienista e autor do livro *Explorando o Universo de O Hobbit*, oferece cursos de certificação e até mesmo programas de mestrado especializados em estudos tolkienianos. Além disso, temos também publicação de textos acadêmicos no site *Mythopoeic Society* (Sociedade Mitopoética), uma organização sem fundos lucrativos que se devota “aos trabalhos de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis e Charles Williams, proeminentes membros do grupo literário informal de Oxford conhecido como ‘Inklings’ (1930-1950)” (MYTHOPOEIC SOCIETY, 2021)<sup>62</sup>, que também organiza conferências sobre estudos tolkienianos e sobre os outros membros dos *Inklings*, além de publicar os periódicos:

---

<sup>61</sup> Citação fonte (ing.): “The Tolkien Society is an educational charity, literary society, and international fan club, devoted to promoting the life and works of J.R.R. Tolkien” (TOLKIEN SOCIETY, 2021).

<sup>62</sup> Citação fonte (ing.): “The works of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, and Charles William, prominent members of the informal Oxford literary circle known as the “Inklings” (1930-1950)” (MYTHOPOEIC SOCIETY, 2021).

*Mythlore*, um periódico, cujo foco são as obras de Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams e outras obras do gênero de fantasia literária, ainda ativa; *Tolkien Journal*, outro periódico, atualmente desativado; *Mythic Circle* uma pequena revista literária, que publica contos, poemas e outros gêneros; *Mythprint* um boletim publicado trimestralmente pela sociedade, contendo notícias, resenhas e pequenos artigos; livros acadêmicos pela *Mythopoeic Press*.

Ocorre também a publicação de periódicos sobre a obra de Tolkien, muitas vezes sobre suas línguas fictícias, mas não exclusivamente sobre esse assunto. Alguns destes periódicos tiveram uma serialização de muitos anos, publicando inúmeros artigos de cunho científico sobre linguística e tradução. Dentre estas publicações destaco, além das comentadas acima, em território estrangeiro, as seguintes: *Parma Eldalaberon* (1971-presente), periódico focado no estudo das línguas inventadas por Tolkien; *Vinyar Tengwar* (1988-presente), com o mesmo foco e *Quettar* (1980-1995), cujo foco era tratar sobre as mencionadas línguas fictícias e resenhas de tradução em algumas edições.

Podemos ver que em território estrangeiro há uma seção do público leitor de Tolkien que produz conteúdo acadêmico e literário derivado das obras do britânico. Ainda que isso não necessariamente represente a maioria do público leitor, nota-se que este recorte foge do escopo do público infantojuvenil, visto que há leitores que apresentam uma leitura acadêmica de Tolkien.

No Brasil, também podemos observar que alguns leitores de Tolkien procuram se organizar. Como nos conta Carvalho, em sua dissertação de mestrado, nos anos 2000 tivemos sites que tratavam sobre Tolkien que promoviam discussões entre seus membros sobre a obra do autor, e até mesmo foram responsáveis pela tradução de obra inédita no Brasil, à época, (CARVALHO, 2007, p. 166). Dentre outros, os sites *Valinor* e o site do grupo *O Conselho Branco* foram dos mais ativos, atualmente apenas o primeiro continua em funcionamento. O público leitor de Tolkien no Brasil também foi responsável pela formação dos grupos *O Conselho Branco*, que produziu o periódico *Anto Saurono* e o grupo *Heren Hyarmeno*, fundado por Ronald Kyrmse.

Em correspondência oficial com a *Tolkien Society*, datada de 1984, o grupo *Heren Hyarmeno*, liderado por Kyrmse, como exposto anteriormente, recebe a notícia de que é o único *Smial* (grupos de leitores reconhecidos pela *Society*) sobrevivente no hemisfério sul e, até onde sabem, o primeiro na América Latina. (KYRMSE, 2013). Grupos de fãs e páginas na internet independentes dedicadas a Tolkien não deixariam de crescer em número, hoje há inúmeros grupos que promovem eventos, denominados de

“Tocas” em diferentes estados do Brasil, como consta nos *Anuários Tolkien*, os quais apresentarei em breve.

Em território nacional houve e ainda há diversos artigos, trabalhos de conclusão de curso, monografias, dissertações e teses dispersos pelos repositórios de universidades sobre Tolkien. A existência deste material de pesquisa demonstra que parte deste público leitor é acadêmico, ainda que possa ser um recorte pequeno dentre o público leitor como um todo. Isto corrobora com o argumento de que delimitar o público leitor d’*O Hobbit* como apenas infantojuvenil, não é possível.

A Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) já foi responsável por promover o evento “Jornada de Estudos Mitopoéticos” em 2021, a publicação do livro *Subscrição de Mundos – Estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien* em 2019, a criação do grupo de estudos “Grupo de Estudos Mitopoéticos”<sup>63</sup>, dentre outros feitos.

Outro acontecimento acadêmico foi a criação, em 2019, do site Tolkienista<sup>64</sup>, ministrado por Cristina Casagrande. Neste, Casagrande e outros colaboradores realizam diversos estudos, traduções, críticas e informativos referentes à obra do professor, em especial cito o projeto que vem sendo realizado pela tolkienista intitulado *Anuário Tolkien no Brasil* que, no momento de escrita dessa dissertação, conta com três publicações. Neste, Cristina Casagrande, Eduardo Boheme e Lorena S. Ávilla realizam um compilado do que é produzido, no Brasil, referente às obras do britânico, por meio de submissões ao site e pesquisa. Nesta publicação podemos ver como a produção referente à Tolkien é prolífica no Brasil.

Para ilustrar o crescimento da ocupação da obra tolkieniana no espaço acadêmico nos últimos anos, destaco os seguintes dados oriundos dos anuários, dentre as mais diversas categorias: traduções de textos de Tolkien, publicações de livros acadêmicos sobre Tolkien, artigos científicos, eventos de fãs/lançamentos, eventos acadêmicos, pesquisas acadêmicas, Tocas e páginas de internet, como mídias sociais e diferentes plataformas, além de obras de arte.

---

<sup>63</sup> Grupo inscrito na terceira linha subordinada ao Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens III (CNPq/USP), com certificação pela CNPQ, disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4201172049575148>. Acesso em: 19 abr. 2022.

<sup>64</sup> Website disponível em: <https://tolkienista.com>. Acesso em: 14 jul. 2022.

Com base nos dados extraídos dos Anuários (CASAGRANDE; BOHEME; ÀVILA, 2019 – 2021) produzi a seguinte tabela, para melhor explicitar a produção mencionada:

Tabela 1 – Produtos Acadêmicos Relativos a Tolkien

	2019	2020	2021
Artigos Científicos	6	8	9
Disciplinas sobre obras Tolkienianas	0	2	2
Dissertações de Mestrado	1	3	2
<i>E-books</i> Acadêmicos	0	0	2
Eventos Acadêmicos	26	17	12
Livros sobre Tolkien	4	1	3
Pesquisas de Iniciação Científica	1	0	8
Projetos de Pesquisa	2	0	4
Teses de Doutorado	4	2	7
Trabalho de Conclusão de Curso	4	2	7
Traduções de Obras Tolkienianas	3	5	2

Fonte: (CASAGRANDE; BOHEME; ÀVILA, 2019-2021).

Aliado a isso, no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, temos que a pesquisa pelos termos “Tolkien” e “Hobbit” geram em torno de 72 e 11 resultados, respectivamente<sup>65</sup>.

Assim, é possível afirmar que parte do público leitor d’*O Hobbit* ultrapassa o seu público-alvo original, sendo este de possível inferência como aquele infantojuvenil, podendo apresentar leitores de diferentes faixas etárias e formação escolar.

<sup>65</sup> Consulta disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/index.html#!/>. Acesso 12 dez. 2023.

#### 4 ANÁLISE TEXTUAL E PARATEXTUAL

Nesta seção analiso as escolhas retradutórias utilizadas na tradução d'*O Hobbit* no *corpus* dessa pesquisa e os paratextos presentes na obra traduzida.

Paratextos são mensagens materializadas em torno ou dentro de um livro, geralmente contam com um suporte midiático seja ele páginas impressas, entrevistas, correspondências ou outros. Genette define o paratexto como o somatório do epitexto e do peritexto de uma obra (GENETTE, 2018, p. 12).

Peritexto é toda mensagem, materializada, que está no livro em si, como títulos, subtítulos, notas de rodapé, prefácios, títulos de capítulos e outros. Como aponta Genette, na medida em que o paratexto é uma mensagem materializada, ela pertence, necessariamente, a um lugar, este lugar pode ser próximo ao objeto livro (peritexto) ou distante do mesmo (epitexto) (2018, p. 12).

Os elementos que se encontram distantes do livro, por vezes em outra forma de mídia, privada ou pública, como entrevistas, cartas, *press-releases* e outros, Genette denomina de epitexto (2018, p. 12). Ao longo esta dissertação, apresentei e analisei exemplos de epitexto do *corpus* desta pesquisa, como a entrevista dos tradutores da obra (BRUM et al, 2018). Soma-se a estes epitextos, as cartas do autor que tratam da obra e da tradução, presentes na obra de Scull e Hammond (2017) e de Tolkien e Carpenter (2010), dentre outros elementos.

A presença de paratextos no objeto livro ou em seu entorno pode nos revelar inúmeros aspectos sobre a redação do texto, seus objetivos e sua recepção. A partir dos paratextos é possível identificar alguns aspectos sobre a tradução, e, entre os possíveis aspectos identificáveis, posso citar, entre outros, prestígio do tradutor no mercado (CARNEIRO, 2015), explicações de cunho linguístico ou cultural (CARDELINO, 2015), indicações biográficas do autor, por meio do tradutor, (CARNEIRO, 2014), aspectos etnocêntricos da tradução, se o texto se assume ou não como tradução, aspectos de recepção da tradução em diferentes culturas (TORRES, 2011), dentre outros. A análise dos paratextos de uma retradução literária também pode nos fornecer dados sobre as estratégias tradutórias empregadas para mitigar aspectos etnocêntricos, que podem estar presentes na obra traduzida, além serem um espaço de acolhimento do leitor contemporâneo (VASCONCELOS NETO; FREITAS e CALADO, 2023).

Os paratextos servem, ainda, como espaço para visibilizar a voz do tradutor, estes textos emolduram a obra traduzida e “definem parâmetros que conduzirão à leitura

e recepção do texto traduzido na cultura de chegada” (TORRES, 2011, p. 12). Gürçağlar parece corroborar esta função paratextual na tradução, pois a estudiosa argumenta que o estudo dos paratextos de uma tradução pode informar o pesquisador sobre convenções, conceitos e expectativas da sociedade em relação ao texto traduzido (2011, p. 1). Devido ao crescimento da ênfase em pesquisas que lidam com aspectos culturais e ideológicos na tradução, o estudo de elementos paratextuais torna-se metodologicamente indispensável (GÜRÇAĞLAR, 2011, p. 2).

A análise dos elementos paratextuais irá variar entre obras ou mesmo de edição para edição, visto que a presença do elemento paratextual não é obrigatória e sua presença varia. Como nos diz Genette, há livro de uma miríade de formas, livros sem prefácios, autores que não desejam serem entrevistados e épocas em que o nome do autor ou título da obra não era uma obrigatoriedade (2018, p. 11).

O autor afirma ainda que o elemento paratextual não é, *a priori*, de leitura obrigatória, ainda que isto cause certo incômodo em quem o tenha produzido. Alguns paratextos têm ainda um leitor específico em mente, por exemplo, um *press-release* é usualmente dirigido a críticos literários, ou uma ficha catalográfica, que é dirigida a um biblioteconomista, por exemplo. Junto a isto o autor afirma que um paratexto pode ou não obter “sucesso” em transmitir sua mensagem, pois a percepção do público geral e do público leitor varia (GENETTE, 2018, p. 15-16).

O teórico francês não se limitou somente à definição do que constitui um paratexto, propôs também um conjunto de traços que devem ser analisados para total compreensão do estatuto da mensagem do paratexto. Para compreender sua mensagem precisamos definir os seguintes traços: o lugar do paratexto, ou seja, onde ele está presente; seu lugar no tempo, quando aparece ou desaparece; como este aparece (aparece de forma verbal ou outro?); quem o produz e a quem é produzido sua mensagem e finalmente para que finalidade é produzido. Portanto, em relação ao paratexto, devemos nos perguntar: onde? Quando? Como? De quem? A quem e para quê? (GENETTE, 2018, p. 12). Terei como norte essas perguntas para a análise dos paratextos em *O Hobbit*. No *corpus* desta pesquisa há paratextos oriundos do texto-fonte, que se encontram traduzidos no texto-alvo e paratextos exclusivos do texto-alvo.

Ainda que o autor francês seja um teórico fundamental do paratexto, ele pouco discorre sobre os paratextos de uma tradução. Para isso consultaremos outros pesquisadores que se debruçaram sobre o tema. Apresentaremos esses teóricos e suas contribuições no decorrer da análise paratextual, para melhor compreensão.

No caso de uma retradução, a análise paratextual é uma forma de buscar identificar aspectos referentes a esta retextualização. Se é possível identificar como essa se apresenta de forma diferente das traduções anteriores, se o tradutor tem maior visibilidade ou destaque no texto retraduzido. A análise pode observar, ainda, se há, da parte editorial, espaço para elementos paratextuais mais próximos do processo tradutório, como notas de tradução ou prefácios sobre tradução.

Genette afirma que há elementos no livro que, ainda que não sejam textos em si, possuem valor paratextual, pois são capazes de nos revelar algo sobre o texto. Sobre isso, segundo o autor: “Chamo de factual o paratexto que consiste, não em uma mensagem explícita (verbal ou não) mas em um fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (2018, p. 14). Portanto não seria distante de seus postulados pensar na retradução e na mudança de editora em si como um elemento factual. Pois, o leitor que sabe se tratar de uma retradução ou sabe da mudança de editora da obra, poderá ter uma leitura diferente da obra daquele que não sabe, podendo questionar-se sobre métodos, diferenças e postular opiniões sobre o processo tradutório. Assim afirma o autor francês neste trecho: “Não digo que seja necessário saber disso: digo apenas que aqueles que sabem não leem da mesma forma que aqueles que não sabem” (GENETTE, 2018, p. 15). Da mesma forma, os leitores que leem *O Hobbit* com o conhecimento de que a obra se integra ao mundo secundário da fantasia épica de Tolkien, podem ter uma leitura diferente do texto dos que não sabem.

Ao longo da análise paratextual, me referi às partes que compõem o livro, sejam estas partes físicas ou textuais, à medida que eram proveitosas para a análise. A ordem dos elementos paratextuais no objeto livro pode produzir algumas reflexões acerca da mensagem paratextual, visto que um dos parâmetros que delimitamos para esta análise é a pergunta ‘Onde?’.

Porém, as denominações das partes de um livro nem sempre são uniformes em trabalhos acadêmicos, por exemplo: falsa folha de rosto, falso título, anterrosto e olho, são denominações usadas para se referir ao mesmo elemento do livro.

Assim, numa tentativa de uniformizar essas denominações nesta dissertação, empreguei a obra supracitada de Genette para basear as definições dos elementos que surgiram nesta análise.

Desta forma, podemos dividir os elementos que compõem um livro em elementos de caráter de suporte físico, que dão suporte à forma livro, e elementos textuais (sejam estes pré-textuais ou pós-textuais). Os elementos de caráter físico são:

- ❖ Primeira capa: comumente chamada apenas de capa. Pode apresentar algum tipo de arte e, geralmente, apresenta o título da obra e o nome de seu autor. Às vezes pode apresentar o nome do tradutor (GENETTE, 2018, p. 27);
- ❖ Segunda capa: é o verso da primeira capa, elemento este passível de conter elementos gráficos ou textuais;
- ❖ Terceira capa: tal qual a segunda capa é o verso da primeira capa, a terceira é o verso da quarta;
- ❖ Quarta capa: também chamada de contracapa, é o verso do livro, onde comumente se encontram sinopses e críticas. Pode conter também notas biográficas, data de impressão, número de *ISBN* e outros (GENETTE, 2018, p. 29);
- ❖ Orelha: é uma extensão das capas, que se encontra dobrada no interior do livro. Segundo Genette (2018, p. 30) o elemento pode abrigar algumas indicações como o manifesto da coleção e outras obras do autor.

Há também outras partes que podem estar presentes em um livro, por exemplo a folha de guarda. A folha de guarda é uma dobra de papel e é usada como reforço da estrutura do livro, para dar maior suporte aos seus elementos físicos. Em geral tem o tamanho de duas folhas, sendo uma de suas metades coladas na segunda ou terceira capa, portanto passível de conter elementos gráficos e textuais.

No *corpus* desta dissertação percebemos que na primeira capa consta apenas quatro elementos: o nome do autor, o título do livro (sem seu subtítulo), inscrições em um alfabético fictício de Tolkien e uma ilustração feita pelo autor britânico. Não há citação do nome do tradutor na capa, tampouco na lombada. Sua contracapa apresenta apenas o código de barras, junto de seu *ISBN* e o nome da editora.

A segunda capa e o terceira capa do *corpus* desta pesquisa são cobertos por uma folha de guarda. Apesar de Genette apontar que “Em princípio, as páginas 1 e 2, chamadas *guardas*, ficam em branco, isto é, mais exatamente, sem texto impresso” (2018, p. 34), isto não acontece no *corpus*. A retradução de Lopes apresenta ao leitor dois mapas, essenciais para a narrativa, intitulados “Terras Selváticas” e “Mapa de Thrór”. Nestes mapas encontramos elementos textuais como os nomes topográficos do mundo secundário de Tolkien, apontamentos de direção e inscrições grafadas em runas.

Expostos os elementos físicos, podemos analisar os elementos textuais preliminares da obra.

Após lermos o conteúdo da primeira capa (e da folha de guarda, quando presente) chegamos à chamada falsa folha de rosto. O teórico do design editorial Hendel discorre, em sua obra *O Design do Livro*, que esta página é um resquício histórico da impressão de livros nos séculos passados, quando as obras eram vendidas sem a capa (HENDEL, 2006, p. 53). Seu objetivo é proteger a folha de rosto e usualmente apresentam apenas o título da obra e o nome do autor. Em raras ocasiões, pode apresentar o nome do tradutor também, marcando sua visibilidade no objeto traduzido e assumindo-se ser uma tradução. Também possui os nomes de falso título e anterrosto (HENDEL, 2006, p. 53).

Após esta página temos a chamada folha de rosto ou frontispício. Nesta costumam conter o título da obra, o nome do autor e alguns elementos adicionais como nome da editora, local, nome do tradutor e data (HENDEL, 2006, p. 53-54). Genette argumenta que, anteriormente ao século XIX, a folha de rosto era o local essencial do paratexto (GENETTE, 2018, p. 7).

Na edição analisada nesta dissertação, a falsa folha de rosto apresenta o título da obra no alfabeto fictício, criado por Tolkien. A folha de rosto marca o primeiro local de aparecimento do nome do tradutor, junto do título e subtítulo da obra. Temos ainda a indicação de que o texto-fonte foi editado por Christopher Tolkien e ilustrado por J. R. R. Tolkien. Desta forma, o *corpus* desta dissertação não se apresenta como uma tradução assumida, sendo esta característica presente apenas na folha de rosto. Percebe-se que o título não é traduzido, mantêm-se a palavra *Hobbit* na edição brasileira, o que pode demonstrar, como afirma Torres (2011, p. 27) um aspecto de importação da obra.

Em seguida, temos a última folha que deve estar sempre presente em livros modernos, a folha de créditos ou folha de *copyright*. É o lugar onde consta a ficha catalográfica, além da data oficial da primeira publicação, número do *ISBN*, a autoria da obra e, em traduções, menção do título e *copyright* da obra fonte (GENETTE, 2018, p. 34).

A presença de um elemento paratextual em uma destas folhas pode nos revelar muito sobre o estatuto da tradução, como é o caso do nome do tradutor como elemento paratextual, sua presença e primeiro momento de aparição no objeto traduzido.

## 4.1 O Título

O título de uma obra talvez seja um de seus elementos mais importantes. É através dele que somos introduzidos ao texto em si, nosso primeiro contato com a obra. É definido por Hoek como: “O conjunto de signos linguísticos (palavras, frases ou mesmo textos) que podem aparecer no topo de um texto para designá-lo, identificá-lo, indicar seu conteúdo geral e apelar ao público-alvo.” (1981, p. 17)<sup>66</sup>.

Além do caráter introdutório, este paratexto pode ter diversas funções literárias, como afirma Genette. Um título pode conter três elementos, cuja distinção não é tão facilmente feita, sendo estes: título, subtítulo e indicação genérica (GENETTE, 2018, p. 56). O termo título, usualmente, refere-se ao nome de um livro em si, ao nome da obra da qual se fala. O subtítulo é apresentado como um aparato textual anexo ao título, em geral separado por pontuação ou conjunção, podendo oferecer uma nomenclatura secundária à obra ou um complemento ao título. Por fim, a indicação genérica é um aparato textual que, como o próprio nome nos diz, oferece uma informação genérica sobre a obra. Por vezes, objetiva-se catalogar o gênero literário de uma obra, a procedência cultural, ou mesmo, sua qualidade temporal em relação ao seu autor, como sendo um trabalho póstumo ou em vida.

A forma como esses aparatos textuais são utilizados no texto pode variar de acordo com as práticas editoriais. Dessa forma, uma obra pode apresentar: somente título; título + subtítulo; título + indicação genérica ou mesmo a combinação dos três elementos.

Mas o que essa conceitualização de título tem a ver com a tradução de *The Hobbit* no Brasil? Apesar da aparente simplicidade do título, “*The Hobbit, or There and Back Again*” (TOLKIEN, 2006), as traduções propostas para o título em língua portuguesa sofreram variações interessantes.

Devemos fazer uma análise dos elementos que compõem do título para que possamos entender os casos das traduções *The Hobbit* poderia ser identificado como o título da obra, é o elemento que nomeia a obra e sem o qual a identificação é dificultada. O título é, também, o elemento que mais recebe atenção no projeto gráfico da capa da maioria das edições. Já “*, or There and Back Again*” pode ser identificado como um subtítulo, elemento que está seguido da conjunção de alternância, sendo, assim, possível

---

<sup>66</sup> Citação fonte (fr.): “L’ensemble de signes linguistiques (mots, phrases, voire texts) qui peuvent figurer en tête d’un texte pour le désigner, pou l’inditifier, pour en indiquer le contenu global et pout allécher le public visé (...)” (HOEK. 1981, p. 17).

de interpretá-lo como uma segunda opção, um segundo título, um segundo nome para a obra. Não há aqui uma indicação genérica, não há, por exemplo, a seguinte formação “*The Hobbit, or There and Back Again, A Children’s Tale*” ou “*novel*”, um conto para crianças e romance, respectivamente, em língua inglesa.

Esta dissertação não tem o objetivo de analisar essas retraduições que fogem do *corpus* da pesquisa por completo; contudo, algumas breves comparações entre as (re)traduições de *The Hobbit* em língua portuguesa e outras línguas neolatinas serão feitas adiante. Adiciono, a esta análise, o cotejo entre os paratextos e algumas publicações que tornarão possível a contextualização da crítica. Estas publicações são as cartas de Tolkien que tratam da tradução e um guia de tradução escrito para nortear a traduções de seu Mundo Secundário, o *Guide to the Names of The Lord of The Rings*.

Como indiquei no capítulo 3.1.2 — **Informações sobre a Editora** a primeira tradução para a língua portuguesa foi feita para a variante europeia, em 1962, por Maria Isabel Braga e Mário Braga e seu título está grafado como *O Gnomo*. Não há menção ao subtítulo do texto fonte e tampouco há qualquer indicação genérica.

O próprio Tolkien manteve cópias dessa edição em sua biblioteca particular, (SCULL e HAMMOND, 2017, p. 897) e sua opinião em relação à tradução da palavra *hobbit* não podia ser mais clara: “*Hobbit*. Não traduzir, já que o nome, supostamente, não teria tido qualquer significado reconhecido no Condado e que também não foi derivado da Fala Comum (= inglês ou a língua da tradução)” (LOBDELL, 1975, p. 172)<sup>67</sup>. Aliado a isto, após algumas dificuldades com a tradução sueca de *SdA*, os subsequentes contratos de traduções de *LotR* e *The Hobbit* estipulavam que a palavra *Hobbit* deveria ser mantida, salvo ocasiões especiais, onde o autor poderia aceitar outras estratégias (SCULL e HAMMOND, 2017, p. 725).

Em julho de 1962, Tolkien redige uma carta em resposta a uma correspondência de Alina Dadlez, gerente que lidava com traduções e permissões internacionais na Allen&Unwin. Nesta, Dadlez informa o autor sobre algumas indagações dos tradutores da edição argentina de *The Hobbit* que estava a ponto de ser publicada. O objetivo desta exposição não é a análise das escolhas retradutórias da edição argentina de *The Hobbit*, e sim refletir acerca de comentários de Tolkien sobre da tradução do título de sua obra para línguas neolatinas. Assim, podemos traçar alguns paralelos para como o

---

<sup>67</sup> Citação fonte (ing.): “*Hobbit*. Do not translate, since the name is supposed no longer to have had a recognized meaning in the Shire, and not to have been derived from the Common Speech (= English, or the language of the translation)” (LOBDELL, 1975, p. 172).

autor se sentia em relação à tradução para línguas neolatinas na época. Na carta, como está escrita no *Companion*, consta o seguinte:

(...) O mais importante a se dizer ao tradutor d'*O Hobbit* para o espanhol é que se ele usar *gnomos* para anões, isto não deve ser usado na frase 'os elfos que agora são chamados de gnomos'. Ele deseja que *hobbit* não seja traduzido (como uma proteção contra os desígnios dos tradutores). Em uma língua latina, *hobbits* parece terrível. Se tivesse sido consultado mais cedo, ele teria concordado em usar alguma forma de naturalização em espanhol, como *hobitos* (SCULL e HAMMOND, 2017, p. 882).<sup>68</sup>

Sobre esse trecho podemos destacar duas opiniões importantes de Tolkien. Primeiro o autor demonstra, naquele momento, certa relutância com o uso da palavra *gnomo* como equivalente de *dwarf* e explicita um trecho em que isso acarretaria um conflito semântico na obra.

Como podemos observar no livro *History of The Hobbit (História d'O Hobbit*, ainda sem tradução oficial para o português), Tolkien desenvolvera seus primeiros contos de sua grande mitologia fantasiosa de seu mundo secundário na mesma época em que escrevia *The Hobbit* (RATELIFF, 2011, p. 60).

Nos primeiros esboços de história que comporiam a publicação póstuma *The Silmarillion*, Tolkien utiliza da palavra *gnome* para se referir a um subgrupo de elfos, uma das raças de seus seres fantasiosos, posteriormente esse termo seria abandonado pelo autor, sendo substituído pela palavra fictícia *noldor*. Sobre esse trajeto do uso da palavra “*Gnome*” para a palavra em Quenya (uma das línguas élficas criadas pelo britânico), trago o seguinte trecho:

Eu concluo este comentário com uma nota no uso de meu pai da palavra *Gnomo* para os *Noldor*, os quais, em *Contos Perdidos*, são chamados de *Noldoli*. Ele continuou a usá-la por muitos anos, e ela ainda aparecia em edições mais antigas de *O Hobbit*. Em um rascunho para o parágrafo final do Apêndice F de *O Senhor dos Anéis*, ele escreveu: Eu usei algumas vezes (não neste livro) 'Gnomo' para *Noldor* e 'Gnômico' para *Noldorin*. Isso eu fiz, o que quer que Paracelso possa ter pensado (se ele de fato inventara o termo), pois para alguns 'Gnomo' sugerirá sabedoria. Agora, o nome alto-élfico desse povo, *Noldor*, significa Aqueles que Sabem (...). Embora eles, de nenhuma forma, assemelhem-se aos Gnomos nem da história conhecida ou do imaginário popular; e atualmente abandonei essa representação errônea (TOLKIEN, J. e TOLKIEN C., 2015, p. 44).<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Citação fonte (ing.): “The most important point to make to the translator of *The Hobbit* into Spanish is that if he uses *gnomos* for dwarves, it must not be used in the phrase ‘the elves that are now called gnomes. He wishes ‘*hobbit* to remain untranslated (as a protection against private fancies of translators ...). In a in Latin languages *hobbits* looks dreadful...’. If he had been consulted earlier, he would have agreed to some naturalization of the form in Spanish, such as *hobitos*” (SCULL; HAMMOND, 2017, p. 882).

<sup>69</sup> Citação fonte (ing.): “I conclude this commentary with a note on my father’s use of the word *Gnomes* for the *Noldor*, who in the *Lost Tales* are called *Noldoli*. He continued to use it for many years, and it still appeared in earlier editions of *The Hobbit*. In a draft for the final paragraph of Appendix F to *The Lord of*

Tolkien cita aqui o filósofo suíço do século XVI Paracelso, pois há quem o credite como inventor da palavra *gnomo*, ao significar, em uma de suas acepções, como afirma o *Oxford English Dictionary*, “habitante da terra”. Isto contrasta com outra possível origem da palavra, derivada do grego antigo *γνώμη* (*gnómē*), significando pensamento ou inteligência (TOLKIEN, J. e TOLKIEN C., 2015, p. 44). O *Dicionário Grego-português* corrobora com esta definição da palavra *γνώμη*, na obra, temos, como primeira acepção: “(...) faculdade de conhecer e de julgar; inteligência; pensamento; razão; juízo” (MALHADAS; DEZOTTI e NEVES, 2006).

É provável que, em seus primeiros escritos, Tolkien tenha querido se valer da conotação da palavra grega ao utilizar a palavra *gnomo*, visto que tanto na conotação grega quanto na de sua língua fictícia (neste caso a chamada de Quenya) a palavra usada refere-se à sabedoria. Porém, o escritor julgou esta decisão como errônea posteriormente, pois seria inevitável, aos olhos do autor, a comparação de seus seres fictícios ao imaginário popular da figura gnômica. A preferência pela conotação de sabedoria pode ser percebida ao analisar como o autor descreve este grupo de seres fictícios em seus escritos posteriores:

Grandes se tornaram seu conhecimento e seu engenho; porém, ainda maior era a sede deles por mais conhecimento, e em muitas coisas eles logo superaram seus mestres. Eram mudadiços em sua fala, pois tinham grande amor pelas palavras e buscavam sempre achar os nomes mais adequados para todas as coisas que conheciam ou imaginavam (TOLKIEN, 2019b, p. 94).

Ainda sobre a utilização e eventual abandono da palavra *gnome* por Tolkien, destaco o seguinte trecho sobre o uso da palavra em Tolkien:

Usou *gnomo* (grego *gnómē*, “pensamento, inteligência”) como membro de um clã de elfos que incorpora uma profunda compreensão científica e artística do mundo natural, desde o ofício de joalheiro até a fonologia: seu equivalente em quenya era *noldo*, relacionado com o verbo “saber”. Graças à mania britânica, surgida mais tarde, dos gnomos ornamentais de jardim (que só foram chamados assim a partir de 1938), agora a menção a *gnomo* provoca um sorrisinho, e Tolkien acabou abandonando essa palavra (GARTH, 2022, p. 94).

Podemos perceber que este é um dos fatores que levaram à relutância do autor com a palavra *gnomo* e a citação errônea por parte do britânico. Se o tradutor utilizasse *gnomo* para *dwarves*, o leitor poderia vir a achar que duas de suas criações seriam iguais,

---

*The Rings* he wrote: I have sometime (not in this book) used ‘Gnomes’ for *Noldor* and ‘Gnomish’ for *Noldorin*. This I did, for whatever Paracelsus may have thought (if indeed invented the name) to some ‘Gnome’ will still suggest knowledge. Now the High-elven name of this people, *Noldor*, signifies Those who Know (...) Yet they in no way resembled the Gnomes either of learned history or popular fancy; and I have now abandoned this rendering as too misleading” (TOLKIEN, J.; TOLKIEN, C. 2015, p. 44).

o que, para o autor, era inaceitável. A troca efetiva para a palavra *noldor* só ocorreria anos depois desta tradução.

A segunda opinião que podemos sintetizar desta carta é que o autor não era totalmente contrário a algumas formas de naturalização fonética, exprime até mesmo a opinião de que o plural *hobbits* em línguas neolatinas seria “terrível”, preferindo a grafia *hobitos*. O autor continuará a defender essa escolha tradutória nas subsequentes cartas de setembro de 1962, também para Aline Dadlez:

17 de setembro de 1962 Aline Dadlez escreve a Tolkien. Ela encaminha seus comentários sobre traduzir *O Hobbit* para o espanhol para a Compañia General Fabril Editorial na Argentina. Eles são incapazes de localizar o trecho citado por ele na cópia que detêm de *O Hobbit*. Além disso eles apontam que, como o *h* é mudo em espanhol, talvez deveriam escrever ‘Hobbit’ *jobito* e o plural *jobitos*, já que *hobito* seria pronunciado *óbito* (SCULL e HAMMOND, 2017, p. 887).<sup>70</sup>

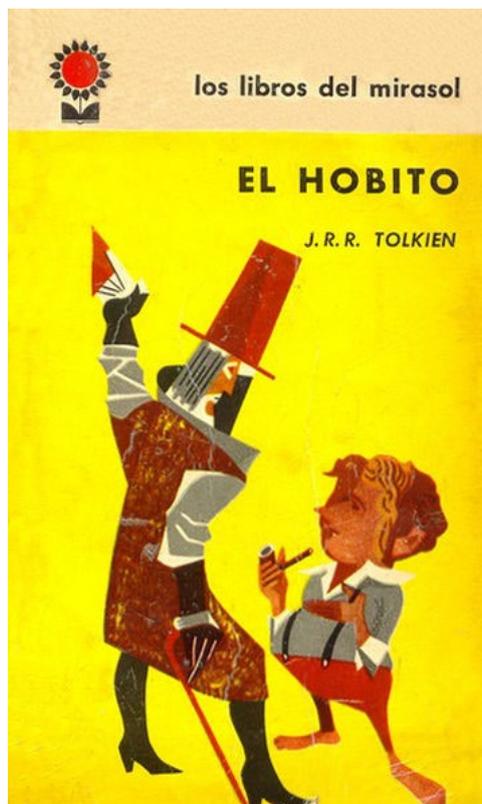
Em sua resposta Tolkien afirma que prefere *hobitos* pois preserva aos olhos uma relação mais próxima à palavra fonte. Disse também que não se incomoda que o *h* seja mudo, já que os *hobbits*, como muitos moradores rurais da Inglaterra, povo esse que inspirou a criação dessa raça imaginária e seu local de moradia, poderiam não pronunciar o *h* (SCULL e HAMMOND, 2017, p.887-888).

Nisto o autor parece ter obtido sucesso, a obra é lançada em 1964, sob o título de “*El Hobito*”.

Figura 7 – Capa da edição argentina de 1964.

---

<sup>70</sup> Citação fonte (ing.): “17 September 1962 Aline Dadlez wrote to Tolkien. She forwarded his comments on translating *The Hobbit* into Spanish to Compañia General Fabril Editora in Argentina. They are unable to find the quotation cited by him in the copy of *The Hobbit* they are using. Also they point out that as *h* is mute in Spanish, perhaps they should spell ‘Hobbit’ *jobito*, and the plural *jobitos*, for *hobito* would be pronounced *obito*” (SCULL; HAMMOND, 2017, p. 887).



Fonte: Tolkien Gateway.

Acesso em: [http://tolkiengateway.net/wiki/File:El\\_hobito.jpg](http://tolkiengateway.net/wiki/File:El_hobito.jpg)

Traçando este paralelo entre línguas neolatinas, do espanhol ao português, é dubitável que Tolkien apreciaria a tradução do título de seu livro, e deste vocábulo fantástico em específico, para “*O Gnomo*”. O autor mantinha algumas traduções em sua coleção e, em relação à edição portuguesa, disse apenas que considerava as ilustrações horríveis (KILBY, 1976, p. 27). É possível pressupor que, nesta época, o autor fosse parcial a uma estratégia mais domesticadora para o português, assim, talvez fosse aceitável para o autor o uso de uma técnica de domesticação, podendo resultar em formas como “*O Hobito*” ou “*O Hobite*”, mantendo o *h* e assim sua semelhança visual, como fora sua recomendação. Percebemos também como um autor pode afetar o processo tradutório, pois, neste caso, Tolkien redige um documento guia para a tradução contra os “desígnios dos tradutores”.

No que concerne ao agora podemos partir para a análise do próximo título traduzido, que ocorre na publicação em língua portuguesa brasileira da Editora ArteNova, em 1976, a primeira em território nacional.

Na publicação da Editora ArteNova, traduzida por Luiz Alberto Monjardim, o título da obra britânica se encontra desta forma: “*O Hobbit*” e abaixo do mesmo “*O*

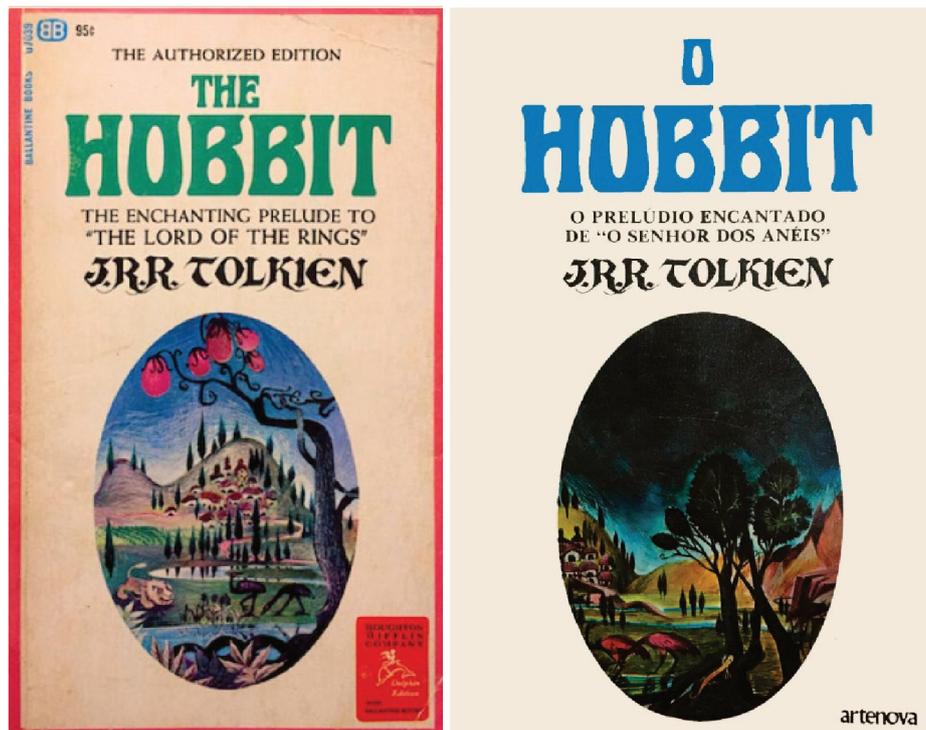
*Prelúdio Encantado de 'O Senhor dos Anéis'*”. Aqui, creio tratar-se da configuração título + indicação genérica, como definido por Genette (GENETTE, 2018, p. 56).

Não há muito o que falar desse título, aqui ele prossegue como um aparato de grande importância e dá nome à sua obra, como virá a ser para todas as subsequentes edições. Já a indicação genérica nos revela alguns pontos interessantes sobre esta publicação. O primeiro é seu caráter mercadológico. Devido à data de publicação, a tradução poderia valer-se da obra *O Senhor dos Anéis*, explorar a conexão literária entre ambas, e assim, talvez, captar o interesse do público leitor mais facilmente.

O segundo ponto interessante é sua similaridade à publicação da obra fonte em território estadunidense pela editora *Balantine Books*. Ambas as edições apresentam a mesma indicação genérica “*O Prelúdio Encantado/The Enchanting Prelude*”, ilustrações de capa feitas por Barbara Remington, além de um design de capa muitíssimo similar. Assim, pode-se pensar que a editora carioca se inspirou na edição da *Ballantine Books* para a feitura da sua ou, pelo menos, se apropriou de alguns de seus elementos. Sobre a possível apropriação, é importante salientar que esta tradução foi publicada em 1976 e a lei brasileira referente aos direitos autorais é datada de 1998. Não há qualquer menção à *Balantine* ou a Remington na edição da Artenova, há apenas o nome do capista: “Salvio Negreiros/ Studio Artenova”. Essa indicação genérica tampouco está presente na obra fonte britânica. Assim, nota-se uma curiosa omissão da capista do livro traduzido para o português.

Por fim, a indicação genérica também se configura, na prática tradutória, como um acréscimo, visto que não há necessidade ou justificativa linguística para a sua inclusão.

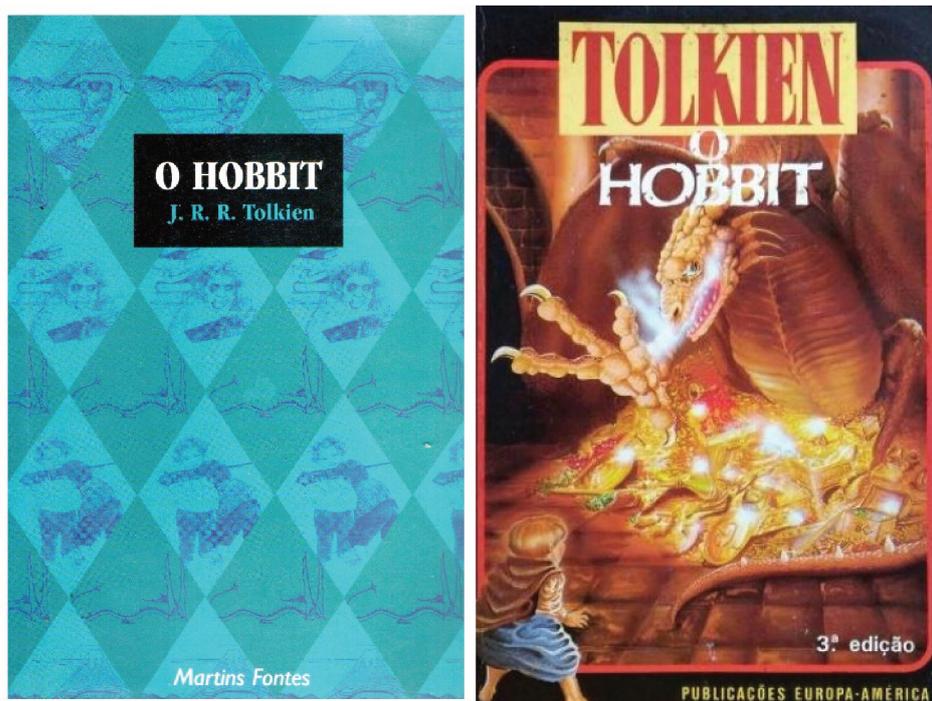
Figuras 8 e 9 – Comparação das Capas de *Ballantine Books* e *Artenova*, respectivamente



Fonte: <https://www.tolkienbooks.us/hob/us/mmpb/the-hobbit-1965> e acervo do autor da dissertação, respectivamente.

A próxima tradução viria a ser publicada em 1985, novamente na variante europeia da língua portuguesa e, traduzida por Fernanda Pinto Rodrigues. Em 1995, teremos uma nova tradução para o português brasileiro, de Esteves e Pisetta. Sobre os títulos dessas traduções podemos dizer o mesmo: consta somente o título “*O Hobbit*”, não há nenhuma indicação genérica e tampouco menção ao subtítulo da obra fonte.

Figuras 10 e 11 – Capas da Martins Fontes e Europa-América, respectivamente

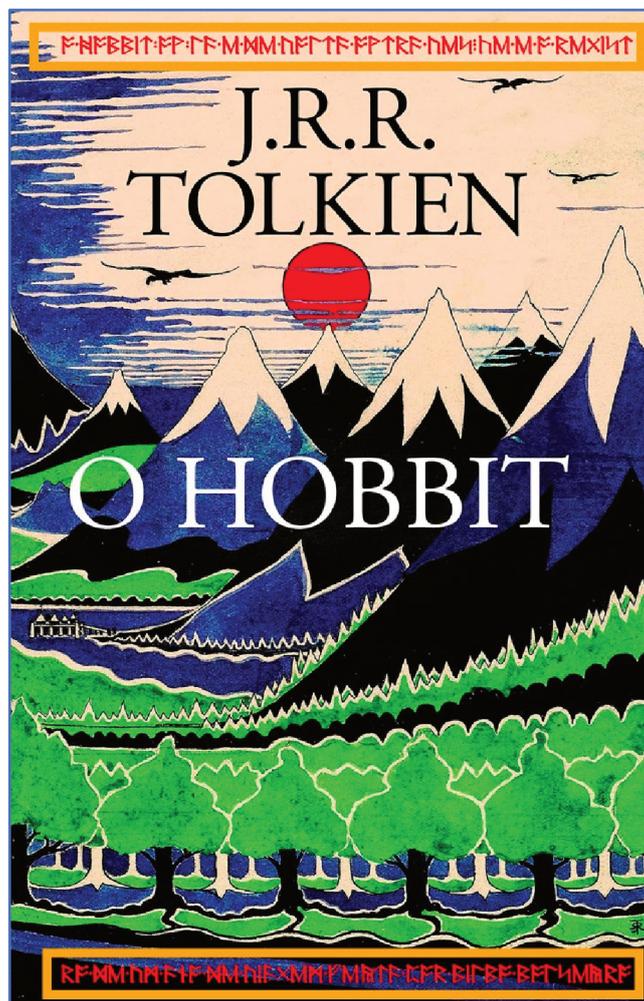


Fonte: Acervo do autor da dissertação e [https://terramedia.fandom.com/wiki/O\\_Hobbit](https://terramedia.fandom.com/wiki/O_Hobbit), respectivamente.

Por fim, chegamos ao nosso objeto de estudo em si, a tradução d’*O Hobbit* de 2019. Nesta tradução temos que, na capa, podemos identificar à primeira vista somente o título traduzido “*O Hobbit*”, porém essa publicação requer um olhar mais atento. O subtítulo da obra fonte encontra-se, de fato, presente na primeira capa, em junção ao título, aqui foi traduzido como “*ou Lá e de Volta Outra Vez*”, uma tradução direta do subtítulo fonte. No entanto, este subtítulo encontra-se transcrito no alfabeto rúnico utilizado por J. R. R. Tolkien, que aqui passa por um processo de adaptação para o português brasileiro, portanto sua leitura não é imediata e se torna possível somente se o leitor tomar conhecimento do tal alfabeto<sup>71</sup>.

Figura 12 – Capa *O Hobbit* 2019, modificada com grifo.

<sup>71</sup> Voltaremos a falar sobre este alfabeto rúnico na seção de 3.2 – **Prefácio e Posfácio**.



Fonte: Acervo do autor da dissertação.

Como podemos ver na imagem acima, temos o título e subtítulo no alfabeto rúnico traduzido para o português brasileiro, na primeira capa. Um leitor desprevenido, ou seja, inexperiente na obra tolkieniana, talvez não fosse, em tese, capaz de ler ou sequer perceber o subtítulo, uma vez que desconhece o alfabeto fictício se o encontra pela primeira vez.

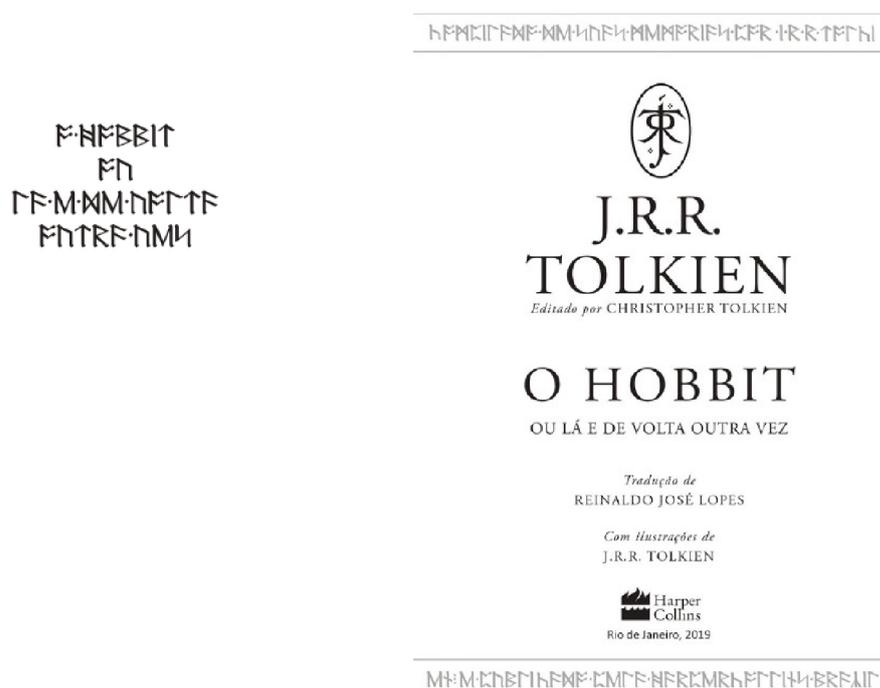
Assim, os elementos desta capa parecem ser direcionados a um leitor alvo específico, o leitor já experiente na obra de Tolkien ou colecionadores, já que há uma expectativa editorial de que o leitor seja capaz de interpretar o alfabeto rúnico na capa. Outra característica que corrobora este apontamento é o fato de esta capa replicar a ideia de sobrecapa original de Tolkien, para a primeira edição do livro em território britânico. Como nos contam Carpenter e Tolkien (2010, p. 22), o autor produziu a ilustração da sobrecapa utilizando quatro cores: azul, verde, vermelho e preto. O vermelho seria utilizado, dentre outros elementos, no sol acima das montanhas, como demonstrada na

Figura 12. A primeira edição do livro, no entanto, omitiu o vermelho, optando pelo branco, devido aos custos relacionados a impressão. Assim, a capa do *corpus* parece remeter aos desígnios iniciais do britânico, ao manter o elemento na cor na qual foi ilustrado inicialmente, corroborando o direcionamento desta edição a leitores experientes ou colecionadores.

Haja exposto as considerações sobre a capa, podemos passar para análise do miolo do livro na busca do subtítulo em português brasileiro, escrito em alfabeto romano.

Após a primeira capa e as folhas de guarda, temos a falsa folha de rosto, aqui ambos título e subtítulo encontram-se transliterados no alfabeto fictício mencionado acima. É somente na folha de rosto que temos o subtítulo traduzido para o português e transcrito no alfabeto romano, pela primeira vez em língua portuguesa, visto que nas traduções mencionadas anteriormente o subtítulo fonte não está presente em nenhuma parte dos livros.

Figura 13- Falsa Folha de Rosto e Folha de Rosto



Fonte: Acervo do autor (TOLKIEN, 2019a).

Aqui vemos um movimento claro de aproximação gradativa em relação ao texto-fonte, desde o recurso de verter o título para “*O Gnomo*” até a tradução mais

próxima do texto-fonte “*O Hobbit*” mas, com a omissão do subtítulo, até a aproximação maior da inclusão do subtítulo “*ou Lá e de Volta Outra Vez*”. Neste aspecto, a hipótese *bermaniana* da retradução parece se confirmar.

No que diz respeito às estratégias de tradução, podemos enquadrar a tradução dos títulos da seguinte maneira: *O Gnomo* seria um título que toma como preferência a cultura-alvo, empregando o que se acreditava ser um equivalente cultural; já *O Hobbit* apresenta uma estratégia que toma como preferência a cultura-fonte, pois não oferece equivalente cultural, não há adaptação fonética para o português, mas ainda apresenta omissão do subtítulo. Por fim, *O Hobbit ou Lá e de Volta Outra Vez*, mantém sua preferência pela cultura-fonte, dessa vez traduzindo também o subtítulo da obra, se aproximando ainda mais do texto fonte.

Este caminho em muito se assemelha ao caminho retradutório proposto por Goethe (2020), já mencionado Capítulo 3, onde temos uma aclimação de elementos estranho à cultura-alvo. O caminho também se assemelha ao proposto por Berman (2017) em sua Hipótese da Retradução, onde a tradução repetitiva do título da obra fonte, eventualmente culminaria naquele que mais se assemelha ao título fonte.

Sobre o contexto histórico-social como fator importante na prática retradutória, como afirmam Cadera e Walsh (2019), temos que a própria presença das traduções anteriores do título em português brasileiro já se mostra como um fator influente na retradução. O tradutor e o público leitor podem ser influenciados pelas escolhas tradutórias passadas e evocá-las para chegarem a novas conclusões em relação ao texto fonte e sua tradução à língua-meta e, visto que a tradução de 1995 foi uma tradução vigente no mercado por muitos anos, é provável que a conhecessem. Outro fator temporal importante a ser levado em consideração é a presença de escritos publicados sobre as obras de Tolkien, quer pelo próprio autor, quer pelos seus estudiosos, como suas cartas e artigos sobre a obra, escritos esses que podem ser acessados pelo tradutor durante sua tarefa tradutória e que resultam em material de consulta que não estava disponível anteriormente. Exemplos deste material são os livros *As Cartas de J. R. R. Tolkien* (2010) e *The History of The Hobbit* (2011) levando assim a novas possíveis soluções para questões de tradução, na medida em que se torna possível resgatar outras informações do texto-fonte.

A tradução cujo caráter parece recusar o estrangeiro, a de Portugal (*O Gnomo*) e a tradução argentina (*El Hobito*) revelam ainda o aspecto poliglota da retradução, como argumentado por Vitor Alevato (AMARAL, 2019, p. 247). Pois ao tomar conhecimento

desses objetos traduzidos, o tradutor e o próprio público leitor poderão se entrelaçar numa outra rede intertextual, desta vez poliglota, sendo assim expostos a novas soluções tradutórias às quais não seriam expostos nas retraduições em sua língua materna. Além disso, neste caso, temos elementos de caráter documental redigidos pelo próprio autor sobre sua opinião no processo tradutório para línguas aparentadas ao português brasileiro (SCULL e HAMMOND, 2017, p. 882). Assim, há considerações a serem feitas sobre o papel do autor e sua interferência na tradução.

Em relação à estratégia de tradução do título completo, acredito ser uma boa escolha por se aproximar da obra fonte. Além disso, a escolha de manter o empréstimo da palavra *hobbit* no título e no texto foi justificável. Aqui, os retradutores parecem se valer da memória leitora do público de Tolkien, já acostumado com essa escrita e fazem uso das recomendações tradutórias do britânico, ainda que se mantenha o plural *hobbits*, que o desagradaria, segundo sua carta. A estratégia também concorda, de acordo com o exposto anteriormente, com os desejos do autor da obra, no entanto, deve-se questionar se cumprir os desígnios do autor é realmente o papel do tradutor.

Tolkien é um autor que interfere diretamente na tradução, em alguns casos, através da troca de correspondências e de seu guia de tradução. Interferências estas que, às vezes, parecem mais imposições, que Tolkien faz nas traduções podem limitar o texto e a leitura do tradutor, uma vez que o britânico impõe sua opinião sobre a tradução em línguas que não eram, necessariamente, de seu domínio. Da mesma forma, devemos questionar se o escritor estava consciente do contexto sociocultural do texto-alvo e se estava ciente das práticas de mercado relativas à tradução. Um texto não tem apenas uma leitura e não se limita apenas a uma estratégia de tradução; dessa forma, o autor parece limitar as possibilidades do texto em outras culturas, através de um crivo pessoal.

Contudo, isto representa um ponto de conflito, pois os textos tolkienianos têm leitores que não aceitariam, eles mesmos, grandes variações nos textos de Tolkien, especialmente nos casos em que o autor elaborou estratégias explícitas. Alguns leitores podem tratar a interpretação do autor como a única interpretação possível. Assim, é importante questionar se as estratégias escolhidas pelo autor britânico, em meados do século XX, são condizentes com o contexto linguístico e sociocultural do leitor brasileiro do século XXI e qual o seu papel na tradução de seus textos em uma língua que não era de sua expertise.

Por fim, sobre os parâmetros de análise dos paratextos propostos por Genette (2018, p.12) exponho a seguinte tabela:

Tabela 2: Parâmetros de Análise Paratextual – “Aparato Titular”

Parâmetros de Análise Paratextual (GENETTE, 2018, p. 12)	“Aparato Titular” <i>The Hobbit, or There and Back Again</i> (TOLKIEN, 2006)	“Aparato Titular” <i>O Hobbit ou Lá e de Volta Outra Vez</i> (TOLKIEN, 2019a)
Onde?	Folha de Rosto	Folha de Rosto
Quando?	1937, publicação fonte.	2019, retradução.
De quem?	Do autor	Do autor
A Quem?	Público geral	Público geral
Como?	Aparato titular completo (Título+Subtítulo)	Aparato titular completo (Título+Subtítulo)
Para Quê?	Para nomear a obra	Para nomear a obra

Fonte: acervo do autor.

## 4.2 Prefácio e Posfácio

Nesta seção tratarei dos dois prefácios e dois posfácios do *corpus*, denominados de “Prefácio”, “Introdução”, “Notas sobre as Inscrições em Runas e Suas Versões em Português” e “Nota sobre as ilustrações da Capa”, respectivamente.

Antes de analisar esses elementos paratextuais, devo lembrar ao leitor algumas questões teóricas sobre esse paratexto. Primeiramente o que seria um prefácio? Segundo Genette: este elemento consiste em um texto que precede ou segue o texto da obra em si que, em geral, procura explicar algum aspecto da obra, introduzi-la ou introduzir o seu autor ao público leitor ou mesmo tratar de tradução (2018, p. 145).

Aqui juntarei a análise dos prefácios e posfácios pois são elementos de características similares, sendo sua principal diferença o seu lugar em relação ao texto, se ocorrem antes (prefácio) ou depois do texto (posfácio). Genette parece concordar com essa junção de elementos: “Assim, posfácio será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, me parecem menos importante que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral.” (GENETTE, 2018, p. 145). É importante ainda, salientar que a presença ou não presença de um prefácio não é obrigatória, como a de

outros elementos paratextuais, assim o seu próprio aparecimento já é um fator a ser considerado na análise (GENETTE, 2018, p. 146).

Genette afirma, ainda, que estes elementos detêm uma série de características que devemos analisar para a sua total compreensão, que corroboram com os seus parâmetros de análise paratextual expostos antes (GENETTE, 2018, p. 12). As exponho a seguir: seu lugar (preliminar ou pós-liminar/ Onde?); sua data de aparecimento (momento/ Quando?); seu estatuto formal (de que forma é escrito/ Como?); o seu destinador (quem o escreve/ De quem?) e seu destinatário (a quem escreve/ A quem?) (GENETTE, 2018, p. 152-153).

Sobre as características do destinatário do prefácio Genette nos dá uma resposta resolvida e simples: o destinatário do prefácio é o leitor do texto, não o público geral, mas aquele que se debruça mais intimamente sobre o objeto livro, vasculhando seu interior (2018, p. 172). Procurei trazer as possíveis características deste destinatário, do público leitor de Tolkien no Brasil, na seção **3.1.4 – Público-alvo e público leitor** deste trabalho. Sendo este definido, dentro dos limites desta dissertação, como um público de características diversas, mas por parte deste se compor por estudiosos e de leitores experientes da obra *tolkieniana*, pode-se pensar que irão, de fato, se ocupar em ler os prefácios, seja seu caráter histórico, documental, editorial ou linguístico.

Igualmente de resolução concisa temos a característica do estatuto do paratexto. Este geralmente se apresenta em um discurso em prosa, podendo ser similar à narração ou dramaticidade do texto, à exceção de alguns prefácios em específico que se apresentam como diálogo ou pequenas peças de teatro (GENETTE, 2018, p. 153).

Em relação a seu lugar, o francês afirma que ele poderá ser integrado no próprio texto, ao seu início, seu final ou mesmo antes de capítulo, sem uma diferenciação de ordem do design editorial para separá-los (GENETTE, 2018, p. 152); poderá apresentar diferenciação editorial, seja ele posto em uma seção específica do texto ou apresentado com títulos, sendo estes então preliminar ou; pós-liminar. O escritor francês irá ainda discorrer que: “A escolha entre os dois locais, preliminar ou pós-liminar, evidentemente, não é neutra” (GENETTE, 2018, p. 154) ou seja, a escolha de se tratar de um prefácio ou posfácio é importante para análise, aqui o leitor pode ter dúvidas se isto não seria contraditório com o que foi exposto antes, sobre tratar os posfácios como prefácio, e aqui, me proponho a esclarecer essa dúvida. Genette parece apenas dizer que ainda que a diferença entre seu lugar em relação ao texto seja importante, prefácios e

posfácio são similares o suficiente para serem tratados como um mesmo tipo de elemento paratextual, tendo então, cada prefácio suas próprias características e suas próprias análise.

Portanto, em relação a seu lugar o prefácio, no *corpus* desta dissertação, pode ser:

- ❖ Preliminar (prefácio)
- ❖ Pós-liminar (posfácio)

Em relação ao destinador do prefácio o teórico francês nos dá muitas possibilidades. Estes prefaciadores podem ser pessoas reais ou não, podem ser o próprio autor ou autores do texto ou uma terceira pessoa. Assim, quando o prefaciador for um personagem do texto, chama-se de prefácio actoral; quando for o próprio autor, chama-se de prefácio autoral e, por fim, quando for escrito por um terceiro, chama-se de alógrafo.

Sobre esse prefácio alógrafo deve-se ainda levar em consideração a autenticidade desta pessoa terceira que escreve, ou seja, deve-se saber se esta pessoa de fato existe ou não, mesmo que se indique que sim no prefácio. Assim, quando for provado, por outras pessoas ou por outros indícios paratextuais que: a pessoa é real, será um prefácio alógrafo autêntico; que é falsamente atribuído a uma pessoa real, será um prefácio alógrafo apócrifo e por fim, se provado se tratar de uma pessoa fictícia, será um prefácio alógrafo fictício (GENETTE, 2018, p. 159).

Por fim temos sua relação com o seu momento que se dá, em geral, após a escrita do texto. Este paratexto pode estar presente já na primeira edição, sendo chamado de prefácio original. O elemento pode vir, ainda, em uma edição futura, seja esta uma segunda edição do texto fonte ou uma tradução do mesmo, sendo assim chamado de prefácio posterior (GENETTE, 2018, p. 156). O prefácio pode ser classificado, também, como tardio. Isto se dá quando um grande período passa entre a escrita da obra e a do prefácio, podendo ainda ser tardio pré-póstumo (última revisão do autor do texto antes de morrer) ou póstumo (GENETTE, 2018, p. 156-157).

Portanto em relação a seu momento, o prefácio pode ser:

- ❖ Original
- ❖ Posterior
- ❖ Tardio
  - Tardio Pré-póstumo
  - Tardio Póstumo

Esta também é uma das poucas instâncias em que Genette, nesta obra, discorre sobre os paratextos de uma tradução em específico, sendo o assunto de paratextos

da tradução deixado de fora em sua pesquisa, pois, como afirma, esse trabalho: “(...) exigiria talvez tanto trabalho quanto o conjunto tratado aqui (...)” (GENETTE, 2018, p. 356). Assim, como esta pesquisa trata de uma tradução de fato, cabe aqui incluir uma sexta característica às propostas por Genette, uma que trate exclusivamente do estatuto do prefácio em relação à prática da tradução.

O *corpus* desta pesquisa apresenta três elementos pré-textuais: “Sinopse da Primeira Edição”, “Prefácio” e “Introdução”. Somado a isso temos ainda os seguintes elementos pós-textuais: “Notas Sobre as Inscrições em Runa e suas Versões em Português” e “Notas sobre as Ilustrações da Capa”. Nesta seção da dissertação analisaremos os conteúdos destes elementos, os quais considerarei prefácios e posfácios, à exclusão do elemento sinopse.

Para complementar as teorias de Genette com os estudos dos paratextos de uma tradução, recorro a estudos que se debruçam sobre o paratexto traduzido e ao paratexto produzido para a tradução.

Gürçağlar (2011) defende que a análise de paratextos, dentre eles títulos, prefácios e notas do tradutor, pode prover informações sobre as estratégias tradutórias e os conceitos utilizados na mesma, em uma obra em específico. Demonstramos este aspecto durante a análise da retradução do título do *corpus* desta pesquisa. Um ponto de tensão apontado pela pesquisadora turca é a questão do poder de agência do tradutor na formulação de paratextos. Gürçağlar (2011) aponta que ilustrações, capas e epitextos localizados mais longe do livro podem não ser controlados pelo tradutor e são, desta forma, controlados por outros agentes editoriais, em colaboração ou não com o tradutor.

Ainda que Gürçağlar aponte que notas e prefácios/posfácios podem demonstrar o poder de agência do tradutor (2011, p. 3), é necessário analisar estes elementos para que possamos identificar sua real autoria. Pois há prefácios que não são assinados pelos tradutores e notas que agem diretamente no texto de outra autoria.

Teresa Dias Carneiro em sua tese, *Contribuições para uma Teoria do Paratexto do Livro Traduzido*, explora esta questão. Nesta pesquisa, Carneiro delimita seis tipos de prefácios, em relação à sua autoria (o parâmetro “destinador” de Genette) e ao seu estatuto textual (O parâmetro ‘como?’ de Genette).

São eles os seguintes:

- ❖ Original Traduzido
- ❖ Produzidos para a Edição
  - De autoria do editor

- De autoria de um estudioso
- De autoria do tradutor

O primeiro deles são os prefácios contidos na obra original que foram traduzidos para a edição da língua-alvo. Estes prefácios geralmente são importados *ipsis litteris* para a tradução brasileira e surgem de demandas da publicação fonte. (CARNEIRO, 2014, p 158). No *corpus* desta pesquisa, temos dois prefácios que se encaixam nesta categoria, que serão discutidos nos subtópicos adiante.

O segundo tipo, de especial importância para os Estudos da Tradução, é o prefácio/posfácio produzido especificamente para a edição brasileira, podendo este ser assinado por diferentes autores. Quando for assinado pelo editor, temos o terceiro tipo de prefácio. Este, de acordo com a pesquisadora, costuma abordar a importância do autor ou obra para a literatura e ressalta seu impacto cultural, podendo ou não falar da tradução/tradutor (CARNEIRO, 2014, p. 159). Ainda que tenhamos um prefácio assinado pelo editor do texto-fonte, no *corpus* desta dissertação, ele não discorre sobre o impacto cultural da obra e nem é assinado pelo editor da obra traduzida.

A quarta categoria proposta seria o prefácio da edição brasileira feito por encomenda, escrito por um estudioso do autor(a), podendo apresentar aspectos biográficos ou do estilo literário do autor ou, até mesmo, sua importância no sistema literário brasileiro. “São didáticos, elucidativos e, por vezes, bastante densos, apresentando suporte teórico e discussões acadêmicas. Podem ou não se referir à tradução e/ou ao tradutor (...)” (CARNEIRO, 2014, p. 159). Aqui é importante salientar que o papel de estudioso, pode ser, muitas vezes, tomado pelo tradutor que irá agir como um especialista do tema, podendo ou não falar da tradução. Este tipo de prefácio, tal qual categoriza Carneiro (2014) está presente neste *corpus*, onde um estudioso redigirá um posfácio que tratará de um aspecto da tradução.

A quinta categoria é justamente aquela referente ao prefácio assinado pelo tradutor, onde este poderá prefaciar um texto de caráter descritivo, agindo como especialista do autor/obra traduzido. Desta forma, estes tradutores podem não enfatizar o processo de tradução (CARNEIRO, 2014, p. 159). Porém há casos em que o prefácio assinado pelo tradutor irá, de fato, tratar do processo tradutório onde o tradutor poderá falar as dificuldades do processo, suas escolhas e sua abordagem (CARNEIRO, 2014, p. 159). Não foram identificados prefácios do tradutor nesta dissertação.

Por fim, temos a última categoria, que seria o prefácio da edição brasileira anônimo, ou seja, sem assinatura, seja sua autoria passível de dedução ou não.

Desta maneira, ainda que pesquisas sobre prefácio traduzidos proponham categorias que englobam parcialmente os prefácios deste *corpus*, a abordagem necessária para analisar estes elementos é uma de caráter descritivo, que pode fugir das categorias preestabelecidas anteriormente.

Dada esta base teórica, podemos partir para a análise de fato dos prefácios do *corpus* desta pesquisa. Começaremos pelo primeiro deles, o intitulado “Prefácio”.

Tabela 3: Parâmetros de Análise Prefacial – “Prefácio”

Parâmetros de Análise Prefacial	“Prefácio” <i>O Hobbit</i> (TOLKIEN, 2019a, p. 15-24)
Lugar	Preliminar (prefácio)
Momento	Tardio Póstumo
Destinador	Alógrafo Autêntico
Destinatário	Público Leitor
Estatuto formal	Texto informativo
Estatuto em relação à Tradução	Traduzido do texto fonte

Fonte: acervo do autor.

Neste texto temos um breve histórico de escrita e publicação do livro *The Hobbit*. Este prefácio foi escrito à época pelo então editor das obras de J. R. R. Tolkien em inglês, seu filho Christopher Tolkien, que foi responsável pela publicação de várias de suas obras póstumas. Em relação a Tolkien, é tardio e póstumo, sendo datado de 1987, e o autor em questão faleceu em 1973; é alógrafo pois a autoria não é atribuída ao autor do livro, e sim a um terceiro, neste caso pessoa real (portanto autêntico).

Seu estatuto formal é o de um texto informativo de caráter histórico, como mencionado anteriormente. Em relação a seu estatuto de tradução podemos afirmar que ele é um texto traduzido da língua-fonte, oriundo da edição comemorativa de 50 anos da publicação de *The Hobbit* em língua inglesa, datada de 1987. Não há neste, tampouco, qualquer menção ao processo tradutório do inglês para o português brasileiro, há apenas uma breve passagem onde o prefaciador cita a primeira frase do livro “Numa toca no chão vivia um hobbit.” em várias línguas traduzidas, mas não há menção ao idioma português brasileiro (TOLKIEN, 2019a, p. 15). Tal qual o elemento anterior, este contém notas de

rodapé de autoria do editor, neste caso, quatro notas, que tratam de alguns nomes, informações e datas contidas no prefácio, portanto o processo tradutório continua invisível nestas notas.

Tabela 4: Parâmetros de Análise Prefacial – “Notas sobre as Inscrições em Runas e Suas Versões em Português”

Parâmetros de Análise Prefacial	“Notas sobre as Inscrições em Runas e Suas Versões em Português”  <i>O Hobbit</i> (TOLKIEN, 2019a, p. 325-329)
Lugar	Pós-liminar (posfácio)
Momento	Tardio Póstumo
Destinador	Alógrafo Autêntico
Destinatário	Público Leitor da tradução
Estatuto formal	Texto informativo
Estatuto em relação à Tradução	Produzido para a tradução; assinado por um estudioso/tradutor

Fonte: acervo do autor.

Ainda que o paratexto seja nomeado como “nota” podemos entendê-lo como um elemento prefacial pois ele apresenta um caráter circunstancial, neste caso produzido especificamente para a tradução, que irá comentar o próprio texto traduzido. Genette afirma que há inúmeras formas de nomear um elemento prefacial, como *introdução*, *prolegômenos*, *prólogo*, *notícia*, *aviso* e, como é o caso aqui, *nota* (2018, p. 145).

Neste momento temos a instância de um elemento prefacial pós-liminar, ou seja, um posfácio. Ele será, em relação ao seu momento, tardio e póstumo, pois é escrito para a retradução de 2019. Será alógrafo autêntico, ou seja, de autoria de uma terceira pessoa real, pois é assinado por Ronald Kyrmse. Seu estatuto formal será o de um texto informativo explicativo, que tratará de questões linguísticas decorridas do processo de tradução. Sobre a relação entre prefácio e posfácio, Genette afirma que as diferenças entre ambos, ainda que incontestáveis, são menos importantes que as características que têm em comum (2018, p. 145).

Este é o elemento prefacial que terá mais possibilidade de tratar do processo tradutório, e o seu estatuto em relação à tradução este é o seguinte: elemento prefacial produzida para texto traduzido.

Sua autoria é de Ronald Kyrmse, que aqui nos fala de um ponto autoral interessante. Como vimos na seção **3.1.3 – Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais**, ao considerarmos a entrevista do ‘Conselho Tradutório’ como um epítexto (GENETTE, 2018, p. 10-11), temos que Kyrmse faz parte da equipe responsável pela retradução de obras *tolkienianas*. Porém seu nome não está listado na Folha de Créditos<sup>72</sup>, nem como revisor, nem como tradutor. Assim, este posfácio é assinado por um estudioso, ainda que, paradoxalmente, seja um estudioso *a priori* envolvido com a tradução. Esta categoria foge do proposto por Carneiro (2014), pois ainda que tenhamos um prefácio de um estudioso que pode estar envolvido no processo de decisão de escolhas tradutórias<sup>73</sup>. Isto exemplifica a questão citada por Gürçağlar (2011), pois o único elemento que lida com aspectos da tradução não é assinado pelo tradutor da obra, demonstrando não só o apagamento da figura do tradutor como a influência de outros agentes editoriais no texto.

Neste prefácio somos apresentados à maneira como o autor britânico se reapropria e modifica uma série de runas de origem anglo-saxã, chamadas de *futhorc*, lhes atribuindo, em sua mitologia fictícia, a forma de escrita de uma de suas raças de seres fictícios, os anões (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 36). Eventualmente, este alfabeto aqui presente seria expandido, modificado e usado pelo autor em *LotR* resultando em dois alfabetos similares, mas distintos, sendo o de *LotR* muito mais amplo e chamado de *Angerthas* pelo autor (ANDERSON e TOLKIEN, 2021, p. 333).

Em seu processo criativo Tolkien delimita uma série de runas e atribui a elas certas equivalências de escrita em língua inglesa, assim, estas runas são escritas de acordo com a fonética da língua inglesa. Desta forma, em *The Hobbit*, no texto em sua versão fonte, a runa ‘*ᚱ*’ é lida como a letra ‘*t*’, a runa ‘*ᚾ*<sup>74</sup>’ é lida como a letra ‘*d*’ e assim por diante até que junção delas forme uma palavra em língua inglesa.

Este alfabeto rúnico está presente em toda a obra de *The Hobbit*, especialmente em seus elementos paratextuais como primeira capa e nos mapas que

---

<sup>72</sup> Definida por Hendel como: “É o anúncio legal de quem é o proprietário do texto, além de trazer a informação catalográfica útil para os bibliotecários” (2006, p. 57).

<sup>73</sup> Ver subtópico **3.1.3 — Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais**.

<sup>74</sup> O alfabeto rúnico escrito nesta dissertação se utilizará da fonte tipográfica ‘*Segoe UI Historic*’, visto que a família tipográfica *Times New Roman* não possui capacidade de reproduzir estes elementos tipográficos. Todos os outros parâmetros de formatação de texto requeridos pela ABNT permanecem iguais nestes casos, à exceção da fonte tipográfica.

acompanham o texto. Estes mapas podem ser considerados elementos essenciais para a história, visto que as menções a eles existem dentro do texto. A presença do chamado “Mapa de Thror” e suas runas é um elemento-chave para a narrativa (TOLKIEN, 2019a, p. 79). Portanto, podemos entender os elementos rúnicos não só como um elemento imagético, mas como um texto a ser revelado ao leitor que pode, dessa forma, guiar sua leitura.

A presença deste alfabeto no paratexto da obra traduzida implica uma decisão a ser tomada durante o processo tradutório: deve o tradutor verter estas runas para o português? Ou deve o tradutor entender estes elementos apenas como um elemento gráfico e deixá-los como estão no texto-fonte? Esta decisão cabe ao tradutor?

Este posfácio nos elucidava sobre a escolha feita na tradução em análise, pois é nesta que o autor prefaciador irá nos explicar o processo de tradução das runas para o português brasileiro. Aqui o autor do prefácio argumenta que os passos seguidos foram a decodificação das runas em língua inglesa, ou seja, a transcrição do texto rúnico ao alfabeto latino, para então traduzir este texto para o português brasileiro e reescrever o texto com o alfabeto rúnico do autor.

Desta forma, como demonstra o exemplo dado no posfácio (TOLKIEN, 2019, p. 326), o título da obra em inglês é escrito da seguinte forma usando o alfabeto mencionado: “DM HFBBIT FR DMRM F+W BFlh FXFlF” (*The Hobbit or There and Back Again*) e, nesta retradução, é escrito em português brasileiro utilizando o alfabeto rúnico: “F HFBBIT Fh IF M MM hFtTF FhTRF hM” (*O Hobbit ou Lá e de Volta Outra Vez*). Aqui, é realizada a troca de fonemas necessários, como a troca do fonema /ð/ do artigo “The” para o fonema /u/ ou /o/ do artigo “O”, representados por “þ” e “F”, respectivamente, e assim por diante.

Assim, o leitor que possui uma lista dos símbolos rúnicos e as letras romanas correspondentes é capaz de ler os escritos que estão redigidos dessa forma no livro em português brasileiro. Este título, escrito em runas, como mencionado antes, é aparente na primeira capa do livro traduzido como pequenos talhos na capa dura, na falsa folha de rosto e é ainda presente como título do prefácio anteriormente analisado denominado de “Introdução”.

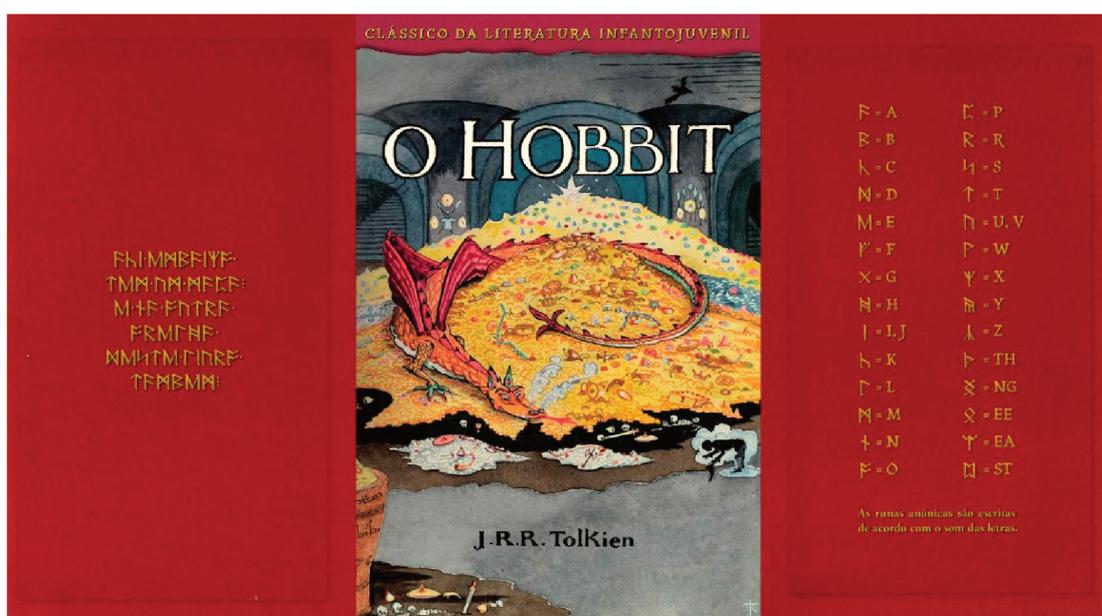
Aqui é oportuno fazer uma distinção entre edições da retradução de Lopes. Apesar do corpus desta pesquisa ser a “Edição capa dura” da retradução<sup>75</sup>, irei aqui me

---

<sup>75</sup> Ver seção 1.2 **Delimitação do Corpus**.

referir brevemente à “Edição brochura”. Na capa desta edição, temos, em destaque e acima do título: “Clássico da literatura infantojuvenil”, expondo de forma direta o seu público-alvo imaginado. Em sua orelha, temos a presença de um novo elemento paratextual que não está presente em outras edições. Trata-se de um texto escrito no alfabeto rúnico em português brasileiro onde se lê “Aqui embaixo há um mapa e na outra orelha deste livro também” (TOLKIEN, 2020b). Já na outra orelha, a que se apresenta como extensão da terceira/quarta capa há uma lista das runas que compõem esse alfabeto e as letras romanas correspondentes às mesmas. Como observa-se na imagem abaixo:

Figura 8 — Orelhas e Capa da edição “Brochura”



Fonte: TOLKIEN, 2020b.

Há um caráter lúdico neste paratexto, pois, ao passo em que uma das orelhas há um texto codificado no alfabeto rúnico, na outra há as chaves necessárias para decifrá-lo, assim como para decifrar todos os outros trechos rúnicos do livro. Este aspecto lúdico está muito presente em elementos paratextuais de obras infantis, seja através de elementos como *pop-ups*, texturas diferentes na capa do livro ou mesmo elementos editoriais lúdicos como esse.

Portanto, neste paratexto, o leitor tem acesso à chave para decifrar e ler as runas do livro, algo que, caso estas não fossem traduzidas, o leitor apenas decodificaria uma frase em inglês, que, talvez, não fosse capaz de compreender. Dessa forma, este processo tradutório descrito neste paratexto é essencial para a compreensão total do livro para os leitores que não leem inglês. Especialmente quando os mapas da obra são

elementos importantes para a narrativa e podem impactar a leitura de quem consome o livro.

No que se refere à prática tradutória, vemos que o assunto parece secundário, pois o único texto analisado que trata sobre esta prática é um posfácio, implicando assim que a compreensão desta prática não é de crucial importância para a leitura do texto, que pode ser lida ao final do mesmo como informação adicional. Além disso, a figura do tradutor é ainda mais apagada quando temos, neste posfácio, notas de rodapé assinadas pelo editor e não pelo tradutor em si<sup>76</sup>.

Por fim, sobre o movimento retradutório, é possível afirmar que há uma junção de abordagens que trazem como preferência a cultura-alvo e outras a cultura-fonte. A preferência pela cultura-alvo se dá pelo fato de que houve uma preocupação com a capacidade de compreensão deste elemento por parte do leitor brasileiro.

Já o aspecto que nos demonstra a preferência pela cultura-fonte nos é revelado nas quatro notas de rodapé assinadas pelo editor já mencionadas deste prefácio. As notas têm o mesmo texto: “Para facilitar a compreensão do leitor interessado em estudar runas, respeitamos a quebra de linhas conforme o original, mesmo comprometendo a separação silábica da gramática normativa [N.E.]” (TOLKIEN, 2012, p. 327). Portanto podemos ver que se deu preferência, uma vez tomada a decisão de traduzir, à estrutura textual do texto-fonte quando este fora codificado em runas, o que acarreta uma semelhança visual na mancha textual deste texto. Isto também causa estranhamento no leitor brasileiro, já previsto na nota, uma vez que este texto é decodificado, como podemos ver no quadro abaixo:

Quadro 9: Cotejo das inscrições Rúnicas no Mapa de Thror

<i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins	<i>O Hobbit</i> Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil
Ƶ ĥM•	ĥ ĥĥF•
ƵǻT•ĥIXĥ•	ƵMĥ•MM•F
ƶM•MƴƴRR•ƴ†	†ĥRRF•†MM•

<sup>76</sup> Ressalvo aqui que não se sabe qual era a política da editora em relação à ausência de prefácios e posfácios do tradutor.

<p> M•P̣ṚQ̣•ṂF̣Ṃ•  P̣F̣Ịḥ•F̣ḄṚṂ  F̣ḥ↑:  •P̣•P̣•    Five  feet high  the door an  d three maywalk abre  ast  . Th. Th.    (TOLKIEN, 2006, <i>s.p.</i>, grifo meu) </p>	<p> F̣•C̣F̣ṚṬF̣•Ṃ•  ↑ṚṂḥ•C̣F̣Ṃ  ṂṂ•C̣F̣ḥF̣Ṛ•↑  F̣ṂF̣•F̣•↑F̣Ṃ  F̣: •P̣•P̣•    Cinco  pés de a  ltura tem  a porta e  três pod  em passar l  ado a lad  o. . Th. Th.    (TOLKIEN, 2019a, p. 338, grifo meu) </p>
--	---

Fonte: acervo do autor. Transcrição das runas feita por mim.

Tabela 5: Parâmetros de Análise Prefacial – “Nota sobre as Ilustrações da Capa”

Parâmetros de Análise Prefacial	“Nota sobre as Ilustrações da Capa” <i>O Hobbit</i> (TOLKIEN, 2019a, p. 330-331)
Lugar	Pós-liminar (posfácio)
Momento	Tardio Póstumo
Destinador	Alógrafo
Destinatário	Público Leitor
Estatuto formal	Texto informativo
Estatuto em relação à Tradução	Produzido para a tradução; Anônimo

Fonte: acervo do autor.

Por fim, como último elemento prefacial do *corpus*, temos um posfácio tardio póstumo, feito para essa edição em específico, é alógrafo pois quem o escreve é outra

pessoa que não o autor do romance. Porém, devido à falta de assinatura, não é possível determinar se se trata de um prefácio alógrafo apócrifo, autêntico ou fictício.

Pode-se inferir que se trata de um prefácio alógrafo autêntico pelo fato de que, na folha de créditos temos os nomes das pessoas envolvidas na edição. A produção deste paratexto poderia ser de responsabilidade do “gerente editorial Samuel Coto” ou da responsável pela “produção editorial Brunna Castanheiro Prado” ou mesmo, já que o posfácio discorre sobre aspectos gráficos, do responsável pela “produção gráfica Lúcio Nöthlich Pimentel”. No entanto, ressalto que não há assinatura no paratexto em si, daí minha classificação do elemento como apenas alógrafo.

Em relação ao estatuto da tradução, trata-se de um prefácio produzido para esta edição, ou seja, original da tradução, de assinatura anônima.

Sobre seu conteúdo, o texto trata sobre aspectos históricos das ilustrações da capa e contracapa, falando de sua origem e a intenção do autor com elas nas primeiras edições do texto-fonte, assim, seu caráter é histórico e não linguístico. Não há menção ao processo tradutório.

Assim, ao concluir a análise prefacial da tradução, podemos perceber que somente um elemento prefacial trata da tradução e somente de um aspecto específico desta. O posfácio não é assinado pelo tradutor da obra, o que contribui para o apagamento da figura do tradutor e do processo tradutório em si.

### **3.3 Notas De Rodapé**

O *corpus* dessa pesquisa é um texto rico em notas de rodapé, contando com 48 notas no total, que nos oferecem informações sobre o texto traduzido. Foi a presença destes elementos paratextuais, juntamente com os prefácios, que levou à escolha desta edição, como exposto no Capítulo 1.

Genette define a nota como um enunciado de tamanho variável que se apresentada como elemento de caráter similar a um metatexto de um segmento mais ou menos determinado de um texto (2018, p. 281). Nota então seria um segmento de texto com informações adicionais relativa a uma parte específica da obra, seja uma frase, palavra ou capítulos por inteiro. Para Genette, a principal distinção destes elementos está no fato de a nota ter uma ligação direta com um segmento específico do texto, onde este sofre algum tipo de indicação para demonstrar ao leitor que há uma nota ali, como uma

indicação alfabética, numérica ou simbólica (2018, p. 281). Neste *corpus*, todas as notas de rodapé são indicadas numericamente, sendo esta contagem reiniciada a cada capítulo.

Em relação ao lugar, as notas podem não necessariamente estar presentes no rodapé da página, Genette nos conta que a prática atual ainda não é uniforme, podendo estas se localizarem no fim do livro, capítulo ou ao lado da mancha textual principal (GENETTE, 2018, p. 282-283). Dessa forma, notas de rodapé são um tipo de nota em específico em relação ao seu lugar no objeto livro, notas de fim são parte deste mesmo elemento paratextual com a diferença de seu lugar. Ademais, prefácios ou posfácios denominados de ‘Notas’ são um elemento paratextual distinto. Porém, ao analisarmos o *corpus* percebemos que todas as notas nele contidas estão presentes no rodapé. Há, também, notas localizadas em elementos preliminares e pós-liminares em relação ao texto.

Sobre o momento das notas, os parâmetros serão os mesmos dos de um prefácio (original, posterior, tardio, tardio pré-póstumo e tardio póstumo).

Da mesma forma serão os destinadores de notas (autoral, actoral, alógrafo, alógrafo autêntico, alógrafo apócrifo e alógrafo fictício). Sobre as notas de autoria do editor ou tradutor de uma obra, Genette afirma que serão alógrafas: “Todas as notas de editores nas edições mais ou menos críticas, ou as notas de tradutores” (GENETTE, 2018, p. 284), por se tratar de outra pessoa real que não o autor. As notas assinadas pelo autor no *corpus*, serão, portanto, autorais.

O destinatário é o leitor do texto, mas que, por terem um caráter facultativo, elas podem então se endereçar a apenas alguns leitores específicos, “(...) como para aqueles a quem possa interessar determinada consideração complementar ou digressiva, cujo caráter acessório justifica exatamente a colocação da nota” (GENETTE, 2018, p. 285).

Na tradução de Lopes, no que cerne ao momento de escrita, temos que a maior parte das notas é tardia e póstuma em relação ao texto fonte, visto que a retradução de Lopes é publicada após a morte do autor. A única exceção é a Nota Autoral 01 que foi traduzida para esta edição brasileira.

Dentro do *corpus*, em relação ao parâmetro Destinador, ainda que não haja ali o nome dos sujeitos destinadores, sendo as notas assinadas apenas como Notas do Editor [N.E.], Nota do Tradutor [N.T.] e Nota do Autor [N.A.], uma pesquisa paratextual no elemento Folha de Créditos nos revela a identidade dos autores das notas. Através desta pesquisa podemos descobrir o nome do editor, presumidamente aquele que assina as N.E., o nome do tradutor, presumidamente aquele que assina as N.T. e o nome do autor,

aquele que assina as N.A.. Também explorei o tema dos sujeitos envolvidos no processo tradutório do *corpus* na seção 3.1.3 – **Credenciais dos Tradutores e Outros Agentes Editoriais**, passando assim a ser possível a identificação dos autores das notas. Assim, as notas são alógrafas autênticas, quando assinadas N.T., N.E. ou N.A. e serão anônimas quando não possuírem assinatura.

Sobre isto, há uma nota sem assinatura, cuja autoria pode ser um ponto de debate. Sendo ela a seguinte:

Quadro 10: Cotejo da Nota Anônima 24

<p><i>The Hobbit</i> J. R. R. Tolkien Editora: HarperCollins</p>	<p><i>O Hobbit</i> Trad.: Reinaldo José Lopes Editora: HarperCollins Brasil</p>
<p>“ ‘<i>Dread has come upon you all! Alas! It has come more swiftly than I guessed. The Goblins are upon you! Bolg* of the North is coming, O Dain! (...)</i>”</p> <p><b>*Son of Azog. See p. 30.</b>”</p> <p>(TOLKIEN, 2006, p. 324, grifo meu)</p>	<p>“ ‘O terror caiu sobre todos vocês! Ai de nós! Veio mais veloz do que eu imaginava. Os Gobelins estão caindo sobre vocês! Bolg<sup>1</sup> do Norte está chegando, ó Dain! (...)”</p> <p><b><sup>1</sup>Filho de Azog. Ver p. 51.</b>”</p> <p>(TOLKIEN, 2019a, p. 300, grifo meu)</p>

Fonte: acervo do autor.

Durante a reescrita e revisão do texto d’*O Hobbit* pelo próprio autor, Tolkien busca interligar de forma mais profunda a obra já publicada a seus outros escritos fantásticos, como exemplifiquei no subtópico 2.1 – **Breve Histórico de Escrita e Publicação de *The Hobbit***. Isto se dá através de mudanças na narrativa e atribuições de nomes a personagens sem nome anteriormente. A terceira edição da obra *The Hobbit* em língua inglesa, datada de 1966, irá mudar o nome de dois personagens da história: “Azog” e “Bolg”, que anteriormente, na primeira e segunda edição, não tinham nomes. Como afirma o *tolkienista* Rateliff:

O nome de Azog entra n’*O Hobbit* neste ponto, sendo uma das mudanças de 1960 que se estenderam até a terceira edição publicada seis anos depois (...). O nome primeiro apareceu em “O Povo de Durin” (SdA, 1110-12) e fora agora importado de volta ao *Hobbit*, retroativamente, substituindo o goblin anônimo da primeira e da segunda edição (RATELIFF, 2011, p. 920)<sup>77</sup>.

Portanto, a nota está no texto de *The Hobbit* desde 1966 em língua inglesa, incluída pelo próprio autor, J. R. R. Tolkien, o que poderia sugerir sua autoria. Em território brasileiro, a primeira tradução da obra, de Monjardim (1976), omite esta nota enquanto a tradução de Esteves (1995) a insere. Como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 11: Cotejo da Nota Anônima 24 – Traduções Passadas

O Hobbit Trad.: Luiz Alberto Monjardim Editora: ArteNova	<i>O Hobbit</i> Trad.: Lenita Esteves; Almiro Pisetta Editora: WMF Martins Fontes
“ ‘O terror aproxima-se de todos vocês! Ah, que chega mais depressa do que eu esperava” <b>Bolg</b> , do Norte, e os seus Orcos estão chegando. (...)”	“ ‘O terror caiu sobre todos vocês! Ai de nós! Veio mais depressa do que eu esperava. Os orcs estão sobre vocês! <b>Bolg</b> <sup>1</sup> do Norte está vindo, ó Dain (...)”
(TOLKIEN, 1976, p. 209, grifo meu)	“ <sup>1</sup> <b>Filho de Azog. Ver p. 24.</b> ” (TOLKIEN, 2012, p. 272, grifo meu)

Fonte: acervo do autor.

Nota-se que a nota, ainda que tenha sido incluída na narrativa em 1966 por Tolkien, não está grafada como uma N.A., o que difere da outra nota de autoria de Tolkien, que foi devidamente assumida como N.A. (TOLKIEN, 2019a, p. 25). Esta N.A. assumida

<sup>77</sup> Citação fonte (ing.): “Azog’s name enters *The Hobbit* at this point, this being one of the 1960 changes that carried over into the published third edition of six years later (...). The name first appeared in “Durin’s Folk” (LotR. 1110-12) and was now imported back into *The Hobbit* retroactively, replacing the anonymous goblin of the first and second edition” (RATELIFF, 2011, p. 920).

se encontra no espaço prefacial do texto, sendo este assinado pelo próprio autor, daí sua identificação como N.A.

A falta de assinatura da nota anônima (TOLKIEN, 2019a, p. 300) poderia ser entendida como uma tática para evitar a quebra de imersão do leitor no Mundo Secundário de Tolkien, em um momento tão crítico na história do livro. É possível, também, que Tolkien atribua a nota ao narrador da história, o narrador de *The Hobbit*, que não é, necessariamente, ele mesmo.

Assim a nota pode ser interpretada como uma N.A., na medida em que quem a escreve no mundo primário é o britânico ou como uma nota feita pelo narrador no mundo secundário, narrador este que permanece anônimo durante a obra.

Nas obras traduzidas, as notas são endereçadas, possivelmente, a um tipo de leitor específico: o leitor da tradução. A nota pode ser um espaço paratextual utilizado para apresentar um texto informativo esclarecedor de aspectos linguístico-culturais. Cabe lembrar que o leitor da tradução, está, muitas vezes, inserido em um contexto linguístico-cultural e sócio-histórico diferente do autor e do leitor do texto-fonte. Assim alguns esclarecimentos para a compreensão do texto podem ser necessários.

É através destas notas que o tradutor, enquanto pessoa que ocupa um dado lugar histórico-social, irá mediar a mensagem endereçada ao leitor ao julgar necessário uma nota que esclareça algum aspecto da tradução. Ao usar este recurso, o tradutor entende que há aspectos da tradução que podem não ser ou, não ser facilmente, percebidos pelo leitor implícito, aspecto este que pode até mesmo ser essencial para a compreensão do trecho.

Portanto a função da nota da tradução é, muitas vezes, mas não exclusivamente, auxiliar no processo tríplice de interpretação de Levý (2011, p. 30), especificamente na interpretação do objeto traduzido pelo leitor enquanto sujeito de um contexto sócio-histórico. Desse modo, podemos argumentar que o destinatário de uma nota de tradução é o leitor implícito e o leitor real da tradução, quer esta leitura aconteça ou não.

Sobre a função das notas de rodapé, ainda que Genette nos dê exemplos, como notas assuntivas, discursivas, denegativas e outras (GENETTE, 2018, p. 284-287), o autor pouco discorre sobre as notas específicas de uma tradução e seus objetivos. Portanto, utilizarei de propostas de autores do campo dos Estudos da Tradução para complementar a teoria paratextual de Genette no aspecto da função da nota.

Como discorre Cardellino (2015, p. 49, 59 e 78) as teorias acerca do uso e função das notas de tradutor no texto traduzido tinham, até meados do século XX forte caráter normativo e prescritivo, devido à intenção de formação de tradutores dos teóricos desta época. Autores como Eugene Nida, Peter Newmark e Paulo Rónai, defendiam o uso de notas na tradução em contextos específicos, primordialmente dentre eles, quando a sua falta resultaria em um texto impreciso ao leitor da tradução. Portanto, para estes teóricos há momentos claros em que o tradutor “pode” ou “não pode” se valer deste paratexto. Os estudiosos da tradução mencionados dividem ainda as notas, em termos abrangentes, em notas de cunho linguístico e cultural, principalmente. Os teóricos explicitam, ainda, que o tradutor só deve buscar interferir no texto para elucidar o leitor sobre uma perda linguística, ocasionada pela tradução, ou sobre costumes e objetos julgados desconhecidos para o leitor, dentre outros (CARDELLINO, 2015, p. 90-91).

Com o desenvolvimento dos Estudos da Tradução temos que, em décadas recentes, os estudos sobre as N.T. passam a se voltar para os estudos de caráter descritivos e críticos, baseando-se em objetos traduzidos e buscando rastrear informações sobre o processo tradutório nestes objetos (CARDELLINO, 2015, p. 95).

Outro fator que corrobora a utilização da metodologia descritiva é a aparente falta de unidade espacial, discursiva e funcional das notas do tradutor, como argumenta Buendía (2013, p. 151). Esta variabilidade, ou seja, sua aparição em diferentes momentos do texto, tornando a figura invisível do tradutor brevemente visível, é o que torna sua análise importante para os Estudos da Tradução. Pois, como afirma Buendía, as notas podem ser fontes que revelam informações para a análise descritiva e histórica do texto traduzido (2013, p. 151). Ao observar a ausência ou inserção de notas, para que, quando e como são usadas, podemos obter dados relativos às normas que regem a tradução, políticas editoriais, implícitas e explícitas dentro de um contexto histórico específico (BUENDÍA, 2013, p. 151).

Assim, será deste viés descritivo e crítico de que me valerei na análise das notas de rodapé do *corpus* desta pesquisa. Buscando rastrear justificativas para o seu uso, qual função exercem e analisá-las em relação ao texto.

No *corpus* desta pesquisa, foram identificadas 48 notas de rodapé. Dentro do *corpus* desta pesquisa temos 11 N.T.<sup>78</sup>, 09 N.E., 01 N.A. e 27 notas anônimas.

---

<sup>78</sup> Na segunda edição da retradução de Lopes há o acréscimo de uma N.T. relativa ao uso da palavra *serpe*. Apesar de fugir do *corpus* desta pesquisa, a primeira edição capa dura, a analisaremos junto das outras notas. Desta forma, seu momento, em relação à tradução é tardio.

Em relação às funções das notas do *corpus*, identifiquei cinco funções principais para as notas utilizadas. A nota pode ter um caráter cultural (8,3% das notas), usado para explicar costumes ou objetos vindos de outras culturas durante a narrativa; pode ter um caráter linguístico (8,3%), ao explicitar escolhas de grafia, tradução e estilística; pode ser assuntiva a questões técnicas (4,1%), entendidas nesta dissertação como assuntos relativos ao Mundo Secundário de Tolkien. Além destas três, temos ainda notas que lidam com aspectos geográficos (12,5%), como a conversão de medidas, de jardas para metros, por exemplo e da explicitação de constelações referenciadas n’*O Hobbit*. Por fim, temos notas de caráter historiográfico (66,66%), que irão se deter na contextualização da escrita, publicação e edição da obra na língua fonte.

Devido ao número extenso de notas, nas seções abaixo irei me deter e me aprofundar nas notas que julgo mais convenientes para a discussão proposta aqui.

Das nove N.E., quatro tratam do caráter linguístico do texto, explicitando a separação silábica utilizada na tradução dos textos rúnicos de Tolkien. As outras três N.E. tratam sobre aspectos historiográficos da obra, ao oferecer informações sobre sua escrita, publicação e editoração. Estas quatro notas de caráter linguístico contêm o mesmo texto, sendo utilizadas no posfácio: “Para facilitar a compreensão do leitor interessado em estudar runas, respeitamos a quebra de linhas conforme o original, mesmo comprometendo a separação silábica da gramática normativa. [N.E.]” (TOLKIEN, 2019a, p. 327, rodapé). Assim, esta nota explica a escolha tradutória empregada na obra, ao respeitar o aspecto iconográfico das runas traduzidas, mesmo que fuja da gramática normativa. Esta escolha pode ser entendida como uma mais centrada no texto-fonte que na cultura-alvo, visto que o tradutor prevê uma possível estranheza do leitor brasileiro, ao identificar uma quebra nos padrões gramaticais de sua língua.

A utilização das N.E. no *corpus* ajuda o leitor a se familiarizar com a complexidade da história de *The Hobbit*, tornando-o capaz de apreciar os fatores históricos que cercaram sua escrita. Não identifiquei o porquê das quatro N.E. que tratam de o processo tradutório apresentarem textos idênticos, quando estão tão próximas uma da outra (p. 327-329). Não vejo, desta forma, necessidade para a repetição das N.E., já que a primeira nota já cumpre o papel de explicitar as escolhas retradutórias e de acolher o leitor, que pode estranhar estas mesmas técnicas. As N.E. demonstram uma clara interferência da figura do editor no texto traduzido, revelando também que este, na editora em questão, pode se valer deste elemento paratextual na obra traduzida quando julgar necessário.

No que concerne às N.T., apenas duas tratam de aspectos linguísticos no texto. A N.T. de número 01 explica a estratégia utilizada para verter a palavra *dwarves* ao português brasileiro. A nota afirma que a escolha da palavra “anãos” como plural de *dwarves* se deu por esta causar estranheza no leitor brasileiro, o que imitaria o efeito do texto-fonte no leitor inglês. A nota preocupa-se ainda em citar que o plural “(...) é tão correto quando ‘anões’ (...)” (TOLKIEN, 2019a, p. 25, rodapé), demonstrando uma certa precaução às possíveis críticas que podiam surgir com as leituras de brasileiros da retradução.

A nota reflete ainda o uso idiossincrático do britânico do plural *dwarves* invés do comum *dwarfs*. Em uma carta a seu editor Rayner Unwin, de dezembro de 1961, Tolkien comenta que gostaria que as palavras *dwarves*, *dwarves'*, *dwarvish* e *elvish* não fossem corrigidas para suas formas mais comuns em dicionários: *dwarfs*, *dwarfs'*, *dwarfish* e *elfish*. A razão por trás disso seria que Tolkien usou, deliberadamente, o plural *dwarves* para “efeitos e motivos especiais” (TOLKIEN e CARPENTER, 2010, p. 297-298). O plural estranho ao leitor inglês, deveria ser mantido, de acordo com seu autor, em suas obras. Assim, nota-se que a retradução de Lopes busca imitar o efeito no leitor brasileiro, através do plural incomum *anãos*, corroborando a hipótese *bermaniana* da retradução, neste caso, visto que as traduções passadas escolheram a palavra “anões”.

Em uma linha de pensamento similar, a N.T. 03 trata da utilização da palavra *serpe*. A N.T. se apresenta da seguinte forma: “‘Serpe’ é o mesmo que ‘serpente’. O termo é utilizado ao longo do livro como tradução da palavra em inglês *worm*, quando se refere aos dragões.” (TOLKIEN, 2021, p. 35, rodapé). Aqui, Lopes parece acolher o leitor ao explicitar sua escolha tradutória, já que *serpe* pode não ser uma palavra tão comum no vocabulário brasileiro. É importante atentar, também, ao fato de que esta nota está inserida apenas na segunda edição da retradução de Lopes, portanto de momento tardio em relação ao texto traduzido. Como discorre Buendía, as notas do tradutor podem sofrer modificações qualitativas ou quantitativas nas subseqüentes edições, podem ocorrer o desaparecimento ou acréscimo de notas e modificações em suas mensagens (2013, p. 152). Isto pode ser um indício de que foi identificada uma dificuldade do leitor brasileiro de compreender o uso da palavra no *corpus* desta dissertação, assim, esta nota pode ser entendida como uma ação de acolhimento do leitor. De fato, Buendía prevê este uso: “Um

dos motivos principais para modificar uma nota do tradutor é garantir que a tradução seja suficientemente adaptada para um dado contexto de recepção” (2013, p. 152)<sup>79</sup>.

Assim, considero a utilização destas notas eficazes para atentar o leitor para o uso não-padrão de palavras por Tolkien. Há notas são competentes, também para acolher o leitor no momento de estranheza, visto que Lopes utiliza palavras pouco comuns em português brasileiro.

Em minha crítica ao *corpus* desta dissertação, considero desvantajoso o uso das N.T. de caráter geográfico, quando estas se concentram em transformar unidades de medida. Ao longo de sua tradução, Lopes utiliza a palavra jardas e pés para traduzir as palavras *yards* e *feet*, utilizada por Tolkien como unidade de medida. Tolkien vem de uma cultura onde as medidas seguem o sistema imperial, apesar de algumas mudanças serem propostas, essa medida ainda é utilizada no Reino Unido<sup>80</sup>, juntamente com o sistema métrico. No Brasil, utilizamos o sistema métrico, assim, um leitor pertencente a esse contexto social pode não ser capaz de decifrar medidas em outros sistemas. Desta forma, Lopes nos oferece as conversões destas medidas em nota.

Porém, o uso da nota se torna cansativo, pois a leitura é interrompida cada vez que nos deparamos com estas medidas durante o texto. Se a medida já está sendo convertida, considero que seria mais vantajoso para a leitura se a tradução tivesse optado por convertê-las no texto em si, com uma nota, na primeira instância, que explicitasse o uso desta estratégia. Assim, das onze N.T. cinco são conversões de medida, tornando sua leitura repetitiva.

De uso interessante são as notas de caráter cultural. Estas procuram aclimatar o leitor brasileiro às tradições e aos objetos que podem não ser facilmente reconhecidos por ele. Como é o exemplo do uso da palavra *Iule* na tradução de Lopes para verter a palavra *Yule*. Aqui, Lopes insere uma nota para explicar que *Iule* seria uma data equivalente ao Natal da comunidade cristã, acolhendo, mais uma vez, o leitor que pode não estar familiarizada com a palavra, ao mesmo tempo que preserva o elemento cultural da língua-fonte.

---

<sup>79</sup> Citação fonte (ing.): “One of the main reasons for modifying translator’s notes is to ensure the translation is suitably adapted to a given reception context” (BUENDÍA, 2013, p. 152).

<sup>80</sup> A metrificação do Reino Unido é um processo que começa a ganhar força motriz em meados do século XX. A utilização desse sistema não é uniforme nos países do Reino Unido, de acordo com o currículo escolar da Inglaterra (*National Curriculum for England*, 2013) os estudantes devem aprender a usar ambos os sistemas.

De acordo com Tolkien, a palavra *Yule*, na tradução, deveria ser tratada como uma palavra estranha à língua-alvo, sendo assim, retida (LOBDELL, 1975, p. 201). A única alteração prevista pelo autor é na sua escrita, onde *Yule* deveria ser escrito foneticamente de acordo com a língua-alvo, assim, em alemão ou em dinamarquês a escrita *Jule* seria aceitável (LOBDELL, 1975, p. 201). A tradução de Monjardim opta por traduzir a palavra como “Ano Novo” (TOLKIEN, 1976, p. 219), enquanto a de Esteves e Pisetta optam por “Iule” (TOLKIEN, 2012, p. 286) e a de Lopes opta, também, por “Iule” (TOLKIEN, 2019, p. 313) com o acréscimo da nota mencionada. Assim, vemos que a Hipótese da Retradução de Berman não se confirma neste caso. Pois, ainda que haja uma aproximação do texto-fonte em relação à tradução de Monjardim (1976) e a de Esteves e Pisetta (1995), a retradução de Lopes (2019) opta por utilizar a mesma estratégia de Esteves e Pisetta (1995), não ocorrendo assim, um movimento de aproximação e sim o de permanência.

Por fim, temos as notas anônimas, que, à exceção da mencionada anteriormente neste capítulo, têm a mesma função. Esta função é a de apresentar o leitor brasileiro ao texto-fonte, em língua inglesa. Estas notas ocorrem sempre que o gênero textual muda durante a narrativa de *The Hobbit*, como quando somos apresentados à escrita poética de Tolkien, às canções presentes na obra e às adivinhas e suas respectivas traduções. Entendemos esta função como detentora de um caráter historiográfico, pois busca expor o leitor brasileiro ao texto-fonte sem modificação, como se o texto traduzido fosse apenas uma possibilidade interpretativa. Nesta lógica, o leitor interessado poderia ter acesso imediato ao texto-fonte, caso julgasse as escolhas tradutórias estranhas ou insatisfatórias, sem perder, assim, qualquer aspecto de interpretação.

No entanto, esta escolha parece não levar em consideração que o público leitor brasileiro pode não dominar a língua inglesa. Assim, isto poderia resultar em uma mancha textual indecifrável para o leitor da tradução, visto que este está consumindo um texto em português brasileiro e que, não é, de acordo com seus paratextos, uma edição bilíngue.

Dessa forma, considero o uso das notas de rodapé dentro do texto traduzido como uma estratégia vantajosa para a leitura do *corpus* desta dissertação. Estas notas podem expandir o texto, ao entrelaçar a obra em um contexto histórico e bilíngue, além de acolher o leitor brasileiro em possíveis momentos de estranheza. A exceção, segundo minha crítica, se mostra na utilização de notas como espaço para conversão de sistemas de medidas.

Neste capítulo confirmo o impacto do paratexto na obra traduzida e como sua análise pode revelar aspectos sobre o processo tradutório. Ressaltei que a abordagem descritiva foi eficiente na análise do paratexto, ao passo que as teorias prescritivas e normativas não contemplavam as necessidades desta dissertação. Explorei também como o paratexto pode demonstrar a ação de diferentes agentes editoriais na tradução, através de notas assinadas pelo editor e das cartas do autor.

A problemática do autor que interfere na tradução e o papel do tradutor em relação a esta ação também foi posta em questionamento, visto que devemos levar em consideração o contexto sociocultural do texto-alvo que pode ou não ser conhecido pelo autor. Observa-se, também, que a abundante quantidade de paratextos não necessariamente garante a visibilidade do tradutor ou do processo tradutório. Isto, pois, apenas um dos elementos prefaciais trata da tradução diretamente e este não é assinado pelo tradutor, ademais, as notas de rodapé, apesar de sua quantidade, pouco discorrem sobre aspectos linguísticos do processo tradutório.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desta dissertação se iniciou ao reparar nas diferenças tradutórias entre as retraduições da obra *The Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, no Brasil. Trazendo à tona os Estudos da Tradução, com o enfoque específico no estudo do fenômeno da retradução, esta pesquisa procura contribuir para as discussões sobre a poética de Tolkien, para os estudos sobre a tradução de Tolkien para o português brasileiro e para os estudos que adicionem ao aspecto linguístico da retradução o contexto sócio-histórico, que permeia esta prática.

Utilizando a hipótese da retradução de Berman (2017) no *corpus* deste estudo, percebe-se que o trajeto retradutório em questão não segue seus postulados tão diretamente. Apesar de certas ocasiões demonstrarem que a retradução de Lopes (TOLKIEN, 2019a) se aproxima mais do texto-fonte em comparação às outras traduções existentes, como é o caso da análise do título da obra, as evidências não representam a totalidade da obra retraduzida, não podendo se afirmar que ela percorreu o caminho traçado por Berman. Da mesma maneira, nota-se que há escolhas na tradução de Monjardim (TOLKIEN, 1976) que podem ser consideradas competentes, seguindo os preceitos da poética de Tolkien, como é o caso da estratégia de tradução do nome da personagem principal, o que não implica um envelhecimento no texto por completo da tradução ou mesmo um caminho evolutivo de seus sucessores. O estudo aponta, ainda, a influência da retradução de Esteves e Pisetta (TOLKIEN, 2012) na retradução de Lopes (TOLKIEN, 2019a) na medida em que a repetição de estratégias de tradução são encontradas no *corpus*, o que demonstra a necessidade do retradutor de estabelecer uma posição em relação às traduções passadas, como afirmam Koskinen e Paloposki (2015).

Desta forma, ainda que Berman possa estar correto em sua hipótese quando aplicada a certos trechos da retradução, ela não se confirma em sua totalidade neste *corpus*. Esta insuficiência abre espaço para analisarmos as traduções e retraduições como um processo de criação único, que irá variar de tradutor para tradutor, de acordo com seus referenciais linguísticos e os contextos socioculturais no qual estão inseridos. Assim, cada tradutor exprime uma interpretação única do texto-fonte que será lido por seu público leitor, como exposto por Levý (2011).

Nesta dissertação, percebe-se que o texto retraduzido é influenciado por outros agentes editoriais. Nota-se, na tradução em exame, a ação do editor como pessoa responsável pelo desempate em caso de disputas entre escolhas tradutórias. Além deste,

há figuras que, embora não estejam listadas na folha de créditos, agem sob a retradução. Como exemplo, temos o caso de Kyrmse que, nesta retradução, produz um posfácio que lida diretamente com um aspecto linguístico da tradução d'*O Hobbit* (2019). Seu envolvimento torna-se evidente durante a pesquisa paratextual. Assim, o estudo sobre a influência destes outros agentes editoriais pode revelar aspectos sobre o trato linguístico da retradução, aspectos sobre as políticas editoriais e ainda levanta o questionamento do impacto da agência do tradutor no objeto retraduzido, como exemplificam Van Poucke e Gallego (2019).

Cadera e Walsh (2017) afirmam que as diferenças entre traduções de uma mesma obra não podem ser vistas como diferenças puramente linguísticas, sendo necessário levar em consideração as datas em que foram produzidas, assim como o contexto histórico-social específico. Esta dissertação corrobora esta afirmação, demonstrando que a chegada de uma nova editora no mercado brasileiro, neste caso a HCB, além do início de uma nova onda de adaptações das obras *tolkienianas*, podem ser entendidos como fatores influenciadores para uma nova retradução. Dessarte, a busca por uma perfeição linguística pode não ser a única força motriz deste processo. A presente pesquisa argumenta que, o público-alvo planejado pelo autor e editores da língua fonte, pode não coincidir com o público leitor real da tradução, visto que o texto fonte também está suscetível às transformações histórico-culturais do sistema literário no qual está inserido.

Ao explorar a questão dos direitos autorais dos tradutores, a presente dissertação suscita reflexões acerca da prática tradutória e sua influência em outras mídias. O caso apresentado da utilização da estratégia tradutória de Lopes (TOLKIEN, 2019a), em séries baseadas na obra *tolkieniana*, e a repetição de algumas estratégias tradutórias na retradução de 2019, apresentadas anteriormente na tradução de 1995, levanta o questionamento sobre a abrangência da legislação atual sobre os trâmites mais específicos da prática tradutória.

Um dos pontos principais desta pesquisa foi a análise paratextual da retradução. Estes elementos, como afirma Torres (2012), conduzem a leitura do texto traduzindo, tornando sua análise indispensável para os Estudos da Tradução. Os paratextos analisados neste trabalho variam desde a análise dos títulos de diferentes traduções da obra até prefácios que tratam da tradução. A crítica a estes paratextos foi contextualizada através de materiais de cunho historiográfico, como as cartas do autor

sobre tradução (TOLKIEN e CARPENTER, 2010; SCULL e HAMMOND 2017), que demonstram a interferência do autor na tradução.

O estudo de elementos historiográficos relativos à obra fonte revela aspectos de intento na escrita do autor. Estes, aliados aos referenciais que exploram características de sua poética, como é o caso do ensaio sobre fantasia, que define a noção *tolkieniana* de subcriação e mundo secundário (TOLKIEN, 2020a), geram o embasamento necessário para contextualizar a análise crítica da retradução. Assim, pesquisas sobre a poética do autor são necessárias para a compreensão maior não só do texto-fonte, como da tradução e retradução.

Nota-se ainda que foi necessária uma abordagem descritiva e contextual na análise dos paratextos do *corpus* apresentado, na medida em que as teorias sobre paratextos traduzidos e paratextos comissionados para a tradução não abarcavam completamente as necessidades da análise aqui proposta.

Através da análise do epitexto da retradução, a obtenção de informações sobre as práticas tradutórias envolvidas na mesma foi possível, desde o funcionamento da equipe editorial responsável pela tradução até o papel dos diferentes agentes editoriais no texto traduzido. O peritexto da obra se mostrou como um espaço rico para análise paratextual, onde foi possível demonstrar as diferentes abordagens tradutórias em relação ao texto-fonte e identificar a voz do tradutor.

Por último, nota-se que, apesar da abundância de paratexto, poucos tratam de aspectos linguísticos da tradução. Dentre estes, o posfácio que esclarece um aspecto das escolhas tradutórias, não é assinado pelo tradutor em si, o que demonstra certo apagamento de sua figura. Igualmente, das 48 notas de rodapé presentes no *corpus*, apenas onze são assinadas pelo tradutor, e apenas 8.3% destas lidam com aspectos linguísticos da prática tradutória, o que demonstra um apagamento do processo tradutório em si.

Para pesquisas futuras, é possível considerar como campo de pesquisa fértil as retraduições de obras mais complexas de Tolkien no Brasil, como é o caso de *The Lord of the Rings*, levando em consideração o contexto sócio-histórico e cultural no qual estão inseridas.

## REFERÊNCIAS

ADRIFT (temporada 1, ep. 2). *The Lord of the Rings: The Rings of Power* [Seriado]. Produção: J. D. Payne; Patrick McKay. Legenda e tradução: Leandro Woyakoski. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2022. *Streaming* online (1 hora), son., color. Disponível em: [https://www.primevideo.com/detail/amzn1.dv.gti.f856462e-f3f0-47d6-99a7-8e7900ffb935?ref\\_=dvm\\_crs\\_gat\\_br\\_ot\\_s\\_d\\_hero\\_uaps1launch](https://www.primevideo.com/detail/amzn1.dv.gti.f856462e-f3f0-47d6-99a7-8e7900ffb935?ref_=dvm_crs_gat_br_ot_s_d_hero_uaps1launch). Acesso em: 03 set. 2022.

ALBACHTEN, Özlem Berk; GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. **Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratexts, Methods**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2018. ISBN 978-11-3857-144-0.

AMARAL, Vitor Alevato do. Broadening the Notion of Retranslation. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 239-259, 10 jan. 2019. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n1p239>. Acesso em: 02 maio 2023.

ANDERSON, Douglas A; TOLKIEN, J. R. R.. **O Hobbit anotado**. Tradução: Reinaldo José Lopes; Guilherme Mazzafera. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2021. ISBN 978-65-5511-150-7.

BERMAN, Antoine. A Retradução como espaço da tradução. *In*: GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos; LAMBERT, José. **Cadernos de Tradução**. V. 37, n. 2, edição regular. Florianópolis: UFSC, 2017, p. 261-269. Tradução de: Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger: Culture et Traduction dans L'Allemagne Romantique**, Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. França: Gallimard, 1984. ISBN 978-20-7074-052-9.

BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas, de 9 de setembro de 1886, Revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Casa Civil, 1975. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/d75699.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm). Acesso em: 21 jul. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Casa Civil, 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm). Acesso em: 21 jul. 2021.

BRUM, Gabriel; COTO, Samuel; KYRMSE, Ronald; LOPES, Reinaldo José. Entrevista com o conselho de tradução | TT#276. Entrevista concedida a César Machado. **Canal TolkienTalk**. São Paulo, 2018. 1 vídeo (1 hora e 17 minutos). Legendagem: Gustavo Fritzen. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rePPj2EF5BM>. Acesso em: 5 set 2022.

BUENDÍA, Carmen Toledano. Listening to the Voice of the Translator: A description of translator's notes as paratextual elements. **The International Journal For Translation & Interpreting Research**, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 146-163, jun. 2013. Disponível em: <https://trans-int.org/index.php/transint/article/view/209>. Acesso em: 23 set. 2023.

CADERA, Susanne M.; WALSH, Andrew S. **Literary Retranslation in Context**. Oxford: Peter Lang, 2017. ISBN 978-17-8707-221-3.

CARDELLINO, Pablo Soto. Abordagens normativas e descritivas às notas do tradutor dos Anos 1960 até o presente: Excertos de uma revisão bibliográfica. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, V. 4, N. 2, p. 89-96, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v4.n2.2015.11338>. Acesso em: 25 ago. 2022.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido**: Caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/29928/29928.PDF>. Acesso em: 09 mar. 2022

CARNEIRO, Teresa Dias. Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos. **Tradução em Revista**, [S.L.], v. 2015, n. 19, p. 113-127, 5 jan. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.25577>. Acesso em: 16 ago. 2022.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien**: Uma biografia. Tradução: Ronald Kyrmse. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018. ISBN 978-85-9508-362-2.

CARVALHO, Larissa Camacho. **Os jovens leitores d'O Senhor dos Anéis**: Produções culturais, saberes e sociabilidades. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/11098>. Acesso em: 08 fev. 2022.

CASAGRANDE, Cristina; BOHEME, Eduardo. **Tolkien no Brasil**: Anuário 2019. São Paulo: *Site Tolkienista*, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://tolkienista.com/2019/12/27/tolkien-no-brasil-anuario-2019/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

CASAGRANDE, Cristina; BOHEME, Eduardo; ÀVILA, Lorena. **Tolkien no Brasil**: Anuário 2020. São Paulo: *Site Tolkienista*, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://tolkienista.com/2020/12/30/anuario-tolkien-no-brasil-2020/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

CASAGRANDE, Cristina; BOHEME, Eduardo; ÀVILA, Lorena. **Tolkien no Brasil**: Anuário 2021. São Paulo: *Site Tolkienista*, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://tolkienista.com/2021/12/28/tolkien-no-brasil-anuario-2021-2/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

CRUZ, Felipe. Harpercollins Brasil ganha os direitos das publicações de J.R.R. Tolkien. **Tolkien Talk**. São Paulo, p. 1-7. jun. 2019.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Tradução & direitos autorais. *In*: AMORIM, Lauro; RODRIGUES, Cristina; STUPIELLO, Érika. **Tradução &: Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: UNESP, 2015, p. 45-69. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-04.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2022.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, p. 9-26, 1990.

EWERS, Hans-Heino. Children's Literature and the Traditional Art of Storytelling. **Poetics Today**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 169, 1992. JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1772796>. Acesso em: 02 maio 2023.

FONTES, Alexandre Martins. Entrevista – Alexandre Martins Fontes – TT#188. Entrevista concedida a Cesar Augusto Machado. **Canal Tolkien Talk**, São Paulo, 22 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhLG9b6LfeY>. Acesso em: 21 de jul. 2021.

GARTH, John. **Tolkien e a grande guerra: O Limiar da Terra-média**. Tradução: Ronald Kyrmse. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022. ISBN 978-65-5511-270-2.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. ISBN 978-85-7480-458-3.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Tradução. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Divã ocidente-oriental**. Tradução: Daniel Martineschen. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2020. p. 403-406. Edição Bilingue. ISBN 978-85-744-8307-8.

GREENE, Deirdre. Tolkien's Dictionary Poetics: The Influence of the "OED's" Defining Style on Tolkien's Fiction. **Mallorn: The Journal of the Tolkien Society**, Londres, v. 1, n. 33, p. 195-200, nov. 1995. Anais da Conferência de celebração do centenário do nascimento do Professor J. R. R. Tolkien, ministrada na Keble College, em Oxford, Inglaterra. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40231046>. Acesso em: 02 maio 2023.

GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. Paratexts. **Handbook of Translation Studies Online**, [S.L.], v. 2, p. 113-116, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/hts.2.par1>. Acesso em: 23 set. 2023.

HARPERCOLLINS BRASIL. **A HarperCollins Brasil**. Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <https://harpercollins.com.br/pages/a-harpercollins-brasil>. Acesso em: 22 fev. 2022.

HENDEL, Richard. **O Design do livro**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza; Lúcio Manfredi. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022. ISBN 978-65-5580-030-2.

HOEK, Leo H. **La marque du titre**: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle . Paris, França: De Gruyter Mouton, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9783110822786>. Acesso em 23 mai. 2022. ISBN: 978-90-2793-319-5

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2012. ISBN 978-05-2142-959-7.

KILBY, Clyde S. **Tolkien & The Silmarillion**. EUA: Harold Shaw Publishers, 1976. ISBN 978-08-7788-816-1.

KOSKINEN, Kaisa; PALOPOSKI, Outi. Anxieties of Influence. **Target. International Journal Of Translation Studies**, [S.L.], p. 25-39, 9 fev. 2015. John Benjamins Publishing Company. Disponível em: <https://benjamins.com/online/target/articles/target.27.1.01kos>. Acesso em: 02 maio 2023.

KYRMSE, Ronald. Heren hyarmeno e os fãs de Tolkien no Brasil: Como começou até 2003. **Tolkien Brasil**. [S.l.: S.n.]. 28 nov. 2013. Disponível em: <https://tolkienbrasil.wordpress.com/2013/11/28/heren-hyarmeno-fas-tolkien-brasil-comecou-ate-2003-ronald-kyrmse/>. Acesso em: 09 fev. 2022.

LEVÝ, Jiří. **The Art of Translation**. Tradução: Patrick Corness. Philadelphia: Ed. John Benjamins, 2011. ISBN 978-90-2722-445-3.

LOBDELL, Jared. **A Tolkien Compass**. 1. ed. EUA: The Open Court Publishing Company, 1975. ISBN 978-08-754-8303-0.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário grego-português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. 1 p. ISBN 978-95-9919-519-8.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **UNESCO**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/encceja-2/480-gabinete-do-ministro-1578890832/assessoria-internacional-1377578466/20747-unesco>. Acesso em: 25 fev. 2022.

PALOPOSKI, Outi; KOSKINEN, Kaisa. A Thousand and one Translations. *In*: HANSEN, Gyde; MALMKJAER, Kirsten; GILE, Daniel, **Claims, Changes and Challenges in Translation Studies**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2004. p. 27-38.

RATELIFF, John D. **The History of the Hobbit**. Londres: HarperCollins Publishers, 2011. Edição de Volume Único e Expandida. ISBN 978-00-0744-082-5.

SCULL, Christina; HAMMOND, Wayne G. **The J. R. R. Tolkien Companion & Guide: Volume 01: Chronology**. London: Harpercollins, 2017. Edição Revisada e Expandida. ISBN 978-00-0821-451-7.

SMITH, Anthony. Rayner Unwin. **The Guardian**. Reino Unido. 27 nov. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2000/nov/27/guardianobituaries.books>. Acesso em: 21 jul. 2021.

THE TOLKIEN SOCIETY. **The Society**. Inglaterra e País de Gales, 2021. Disponível em: <https://www.tolkienociety.org/society/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020a. ISBN 978-85-9508-566-4.

TOLKIEN, J. R. R.; CARPENTER, Humphrey (org.). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Tradução: Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2010. ISBN 978-85-8910-108-0.

TOLKIEN in Oxford. Direção de John Izzard. Londres: BBC, 1968. Documentário (30 min). Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/archive/release--jrr-tolkien/znd36v4>. Acesso em: 10 fevereiro 2023.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit: O prelúdio encantado de "O Senhor Dos Anéis"**. Tradução: Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit: Ou lá e de volta outra vez**. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a. ISBN 978-85-9508-474-2.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit: Ou lá e de volta outra vez**. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020b. ISBN 978-85-9508-608-1. Edição Brochura.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit: Ou lá e de volta outra vez**. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2021. ISBN 978-65-5511-029-6. Edição Econômica.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves; Almiro Pisetta. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Edição de 75 Anos da 1ª Edição. ISBN 978-85-7827-630-0.

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Ed. HarperCollins, 2019b. ISBN 978-85-9508-437-7.

TOLKIEN, J. R. R. **Sr. Boaventura**. Tradução: Cristina Casagrande. 1. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020c. ISBN 978-85-9508-568-8.

TOLKIEN, J. R. R.; TOLKIEN Baillie (ed). **Cartas do Papai Noel**. Tradução : Cristina Casagrande, 1. ed. Rio de Janeiro : HarperCollins Brasil, 2020. ISBN 978-85-9508-567-1.

TOLKIEN, J. R. R.; TOLKIEN, Christopher (org.). **History of Middle-Earth, Vol. 1: The Book of Lost Tales, Part One**. 34. ed. Londres, Reino Unido: HarperCollins Publishers, 2015. ISBN 978-02-6110-222-4.

TOLKIEN, J. R. R. Foreword to the Second Edition. *In*: TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings: 50<sup>th</sup> Anniversary Edition**. EUA: Houghton Mifflin, 2004. p. 18-21. Edição Comemorativa de 50 anos. ISBN [978-06-1851-765-7](#).

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit: Or There and Back Again**. Londres: HarperCollins, 2006. ISBN [978-02-6110-221-7](#).

TOLKIEN, J. R. R.; FLIEGER, Verlyn (Ed); ANDERSON, Douglas A. (Ed). **Tolkien On Fairy-stories**. Grã-Bretanha: HarperCollins Publishers, 2014. Expanded Edition, with Commentaries and Notes. ISBN [978-00-075-8291-4](#).

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. Tradução de: Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011. ISBN [978-85-995-5454-8](#).

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies: and Beyond**. 2. ed. Amsterdã/Filadélfia: Ed. John Benjamins Publishing Company, 2012. Revised Edition. ISBN [978-90-272-2448-4](#).

UNESCO. **Nairobi Recommendation: Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to Improve the Status of Translators**. Nairobi, Kenya: UNESCO, 1976. Disponível em: <https://www.fit-ift.org/resources/nairobi-recommendation/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

VAN POUCKE, Piet; GALLEGO, Guillermo Sanz. Retranslation in Context. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 10-22, 10 jan. 2019. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n1p10>. Acesso em: 02 maio 2023.

VASCONCELOS NETO, Hélio Parente; FREITAS, Luana Ferreira de; CALADO, Katarine Maria Linhares. H. P. Lovecraft's Ethnocentric Violence in *The Horror at Red Hook: An Analysis of Paratexts*. **Revista da Anpoll**, [S. l], v. 54, n. 1, e1911, 2023. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1911/1371>. Acesso em: 04 jan 2024.

WARDLE, Mary. Eeny, Meeny, Miny, Moe: The Reception of Retranslations and How Readers Choose. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 1, p. 216-238, 10 jan. 2019. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n1p216>. Acesso em: 02 maio 2023.