



Celeste Maria de Oliveira Costa Correia Simões

Traduções de *Little Women*, de Louisa
May Alcott, em Portugal, durante o
Estado Novo

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Celeste Maria de Oliveira Costa Correia Simões

**Traduções de *Little Women*, de Louisa May Alcott,
em Portugal, durante o Estado Novo**

**Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
2013**

Tese de Doutoramento em Estudos de Tradução, Especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação da Professora Doutora Isabel Maria Correia Pedro dos Santos e Professora Doutora Maria António Henriques Jorge Ferreira Hörster.

Ao meu marido e ao meu filho,
Pelo apoio incondicional,
Pelo constante incentivo,
Pela compreensão das ausências,
Por acreditarem em mim!

Agradecimentos

As primeiras palavras de agradecimento são dirigidas às minhas orientadoras, Professora Doutora Isabel Maria Correia Pedro dos Santos e Professora Doutora Maria António Henriques Jorge Ferreira Hörster. A ambas agradeço a disponibilidade, o apoio, a motivação e a orientação exemplar, que me manteve sempre no caminho certo ao longo destes anos. Não posso esquecer as longas horas de trabalho necessárias para que este trabalho pudesse ser levado a bom termo e não há palavras que expressem a minha mais profunda gratidão.

Estou grata a todos os Professores e Professoras do curso de Doutoramento, que me foram transmitindo as bases necessárias para poder levar a cabo este trabalho, com um destaque muito especial para a Professora Doutora Josélia Neves.

Agradeço a todas as pessoas e instituições que, de alguma forma, se revelaram essenciais durante a pesquisa empreendida ao longo destes anos: institutos e bibliotecas da FLUC e da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal de Coimbra, Biblioteca Municipal de S. Lázaro, Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (Leiria), Biblioteca João Paulo II, Centro de Documentação e Informação da Cinemateca Portuguesa, Editora Civilização, Concord Free Public Library, Orchard House Museum, Houghton Library – Harvard College Library, Concord Museum, New York Public Library, aos Professores Doutores Joel Myerson – professor de Língua e Literatura Inglesa na University of South Carolina – e Daniel Shealy – professor na University of North Carolina-Charlotte, à Professora Doutora Claire Le Brun, docente da Université Concordia, Montréal, Canada, ao Dr. João Manuel Mimoso, autor de blogue sobre a Agência Portuguesa de Revistas, a Helena Abreu, artista que ilustrou a capa da tradução da Livraria Civilização, ao Dr. Agostinho Macau, da Biblioteca João Paulo II, à Dra. Ângela Pereira, Técnica Superior (Bibliotecária) da Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (Leiria) entre muitos/as outros/as que certamente caberiam neste rol.

Aos meus pais agradeço a minha formação e a pessoa que sou. Agradeço o carinho, a preocupação e a presença constante. À minha irmã tenho de agradecer o apoio e incentivo que sempre manifestou e o facto de acreditar em mim em todos os momentos.

E é impossível não mencionar a Elisabete, aquela pessoa que se revelou a melhor companheira de percurso que alguma vez poderia desejar. À minha sábia linguística agradeço os momentos de partilha, a cumplicidade, o afeto, a amizade e as gargalhadas.

Resumo

Esta tese decorre do Doutoramento em Estudos de Tradução, especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, surgindo como conclusão de um percurso iniciado em 2006/2007, com a minha inscrição nesse Curso, e é fruto do meu interesse pela área da Tradução e pelos Estudos de Género.

O presente trabalho de investigação estuda as traduções portuguesas do romance *Little Women*, da escritora norte-americana Louisa May Alcott, realizadas e publicadas durante o Estado Novo (1933-1974). Inicialmente publicada em 1868 com o título *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy*, seguiu-se-lhe uma segunda parte, em 1869; em 1880, a editora Roberts Brothers juntou as duas sob o título único de *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy – Parts I and II*. Neste trabalho apenas se analisa a primeira parte, embora se faça referência, sempre que pertinente, às alterações sofridas na versão de 1880.

O estudo parte de um levantamento tão exaustivo quanto possível das traduções realizadas em Portugal durante o Estado Novo (1933-1974), que são objeto de caracterização. O *corpus* resulta de uma seleção efetuada de acordo com três critérios: as traduções terem sido publicadas dentro da baliza cronológica estabelecida, o da conceção das traduções enquanto romances juvenis e o carácter direto das traduções. Selecionaram-se assim para análise e comentários as seguintes traduções: 1.ª edição da Portugália Editora (1943), com tradução de Maria da Graça Moura Brás, a 4.ª reimpressão desta edição (s.d.), a tradução da Livraria Civilização (1957), sem identificação de tradutor/a, a obra *Quatro Raparigas*, da autoria de Maria Paula de Azevedo (1958), e a edição do Círculo de Leitores (1971), que segue o texto da Portugália Editora, com uma revisão de Mouro Pires.

O trabalho centra-se numa das personagens femininas do romance, Jo March, que, pelo seu temperamento e linguagem, pouco conformes com a imagem do feminino ideologicamente sancionada, levanta a questão do modo como terá sido olhada pelo aparelho ideológico no contexto de chegada, colocando-se a hipótese de manipulação nos textos portugueses, de acordo com o quadro ideológico do Estado

Novo. Para testar esta hipótese, traçam-se as coordenadas ideológicas do período no que toca à imagem das mulheres e ao seu papel no contexto social.

Procedeu-se a um cotejo entre original e traduções, tentando apurar em que medida houve manipulação e conseqüente reconfiguração da personagem, o que permitiu identificar procedimentos e estratégias tradutivas diversas, mas em geral consonantes na sua dimensão ideológica. Procurou-se apurar os pontos de confluência e/ou divergência nas soluções encontradas pelos/as vários/as tradutores/as e a forma como as suas decisões influenciaram a leitura assim possibilitada aos/às leitores/as portugueses/as da obra *Little Women*.

Como metodologia mais produtiva, a presente tese segue uma abordagem de natureza empírica e descritivista, com base nos contributos dos Estudos Descritivos da Tradução.

Palavras-Chave

Louisa May Alcott, tradução, manipulação, Estado Novo, imagem das mulheres

Abstract

This thesis follows on from the Doctoral Degree in Translation Studies, major in Translation Theory, History and Practice, at the Faculty of Letters, University of Coimbra; it ends a path that has started with a registration in 2006/2007, reflecting my interest in Translation and Gender Studies.

The present piece of research studies the Portuguese translations from American author Louisa May Alcott's novel *Little Women*, which were made and published during *Estado Novo* or "New State" (1933-1974). This book was initially published in 1868 with the title *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy* and a second part followed in 1869; in 1880, a publisher called Roberts Brothers published both parts, as a single volume, under the name of *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy – Parts I and II*. In this work only the first part is analysed, albeit reference is made, whenever appropriate, to the changes the 1880's version has undergone.

This study stems from an inventory as thorough as possible, of translations done in Portugal during the *Estado Novo*, or "New State" (1933-1974), that are depicted here. The *corpus* comes from a selection respecting three criteria: translations being published during *Estado Novo*, conceiving translations while youth novels and the straightforward nature of the translations. Thus, the following translations were selected for comment and analysis: a 1st edition from Portugália Editora (1943), translated by Maria da Graça Moura Brás, a 4th reprint of this edition (n.d.), a translation published by Livraria Civilização (1957), with no reference to the translator, the book *Quatro Raparigas (Four Girls)*, by Maria Paula de Azevedo (1958), and an edition from Círculo de Leitores (1971), that follows the text from Portugália Editora, revised by Mouro Pires.

The work is focused around one of the female characters in the novel, Jo March; Through both her disposition and language used, which reflect little accordance to the ideologically conveyed female role model of those times, a question is brought up of how she must have been looked upon by the ideological apparatus of the target context, including the possibility of tampering with the Portuguese texts, in accordance with the ideological framework of *Estado Novo*. To test this hypothesis, ideological

coordinates are drawn, concerning the image and role of women in the social background of that time.

A distinction between original text and translations was then undertaken with the intent to check to what extent was there a manipulation and subsequent reconfiguration of the character, which allowed the identification of procedures and diverse translation strategies, generally in line with its ideological dimension. It was a concern to put the points of agreement and disagreement down in black and white, regarding the solutions found by the various translators and the way their decisions have influenced the comprehension of *Little Women* provided to the Portuguese readers.

The present thesis follows an empirical and descriptivist approach - a more prolific methodology - based on inputs from the Descriptive Translation Studies.

Keywords

Louisa May Alcott, translation, manipulation, Estado Novo, female role models

Índice

1. Introdução	9
2. Considerações teóricas	15
3. O Estado Novo – Doutrina e ideologia	28
4. Louisa May Alcott	42
4.1. Percurso de vida	44
4.2. Obra	62
5. Traduções portuguesas de <i>Little Women</i>	83
5.1. <i>Little Women – Part I</i>	83
5.1.1. A primeira tradução	83
5.1.2. Traduções encontradas em Portugal Continental no período 1933-abril de 1974	87
6. As Irmãs March	104
6.1. A questão do nome próprio	105
6.2. Apresentação das personagens: para uma caracterização inicial	111
6.3. Jo March	134
6.4. Considerações finais	186
7. Intertextualidade e intratextualidade em <i>Little Women</i>	190
7.1. Introdução	190
7.2. Intertextualidade	198
7.3. Intratextualidade	242
7.4. Considerações finais	247
8. Conclusões	252
Bibliografia	260
Anexos	289

1. Introdução

O presente trabalho insere-se no âmbito do Doutoramento em Estudos de Tradução, especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Surge como conclusão de um percurso iniciado no ano letivo de 2006/2007, com a minha inscrição neste Curso de Doutoramento, e é fruto do meu interesse pela área da Tradução, já que anteriormente havia concluído o Curso de Especialização em Tradução, na opção de Alemão e Inglês, ministrado na mesma Faculdade, logo nos primeiros anos do seu funcionamento. Desde então, e a par da minha atividade como professora de inglês do Ensino Básico e Secundário, tenho-me dedicado à tradução, o que motivou o meu desejo de conferir maior solidez teórica à atividade que vinha exercendo e de consolidar os meus conhecimentos nesta área multidisciplinar.

Por outro lado, a minha preocupação com a imagem das mulheres ao longo do tempo e a visão patriarcal em relação aos papéis e posição que as mulheres devem ocupar na sociedade influenciaram a escolha do tema a abordar nesta dissertação. A interseção entre Estudos de Tradução e Estudos de Género permitir-me-ia estudar, numa abordagem contrastiva, as marcas culturais relativas ao feminino, bem como as relações de poder, nos contextos de partida e de chegada.

A opção por Louisa May Alcott surgiu, assim, como natural, dada a sua faceta feminista pouco explorada no nosso país, onde continua a ser vista, pelo público em geral, como uma autora de literatura para crianças. A prova é que apenas duas das suas obras para adultos se encontram traduzidas para português. *Perseguição*, a tradução de *A Long Fatal Love Chase*, escrito em 1866 e publicado só em 1995, teve tradução pela mão de Isabel Veríssimo em 1997, para as Publicações Europa-América. A segunda obra é *A Herdeira*, título dado à tradução portuguesa de *The Inheritance*, escrita em 1849 e descoberta em 1988, e que é publicada no nosso país apenas em 2001, pela editora Coisas de Ler, com tradução de Aldina Antunes.

Escritora com uma obra muito variada, que abrange tanto literatura infantil e juvenil como peças de teatro, poemas, contos ou romances góticos para adultos,

Louisa May Alcott aproveitou todas as oportunidades para, de forma discreta mas inteligente, passar a sua mensagem feminista, de luta pelos direitos das mulheres: igualdade de direitos entre homens e mulheres, direito ao voto, direito ao trabalho e a uma profissão, e até reforma no vestuário e na alimentação. Interessava-me, pois, verificar como os/as tradutores/as portugueses/as haviam vertido *Little Women*, nomeadamente no que respeita às características da personagem Jo March, num contexto em que as políticas relativas à mulher iam no sentido do seu regresso ao lar e da sua idealização como “anjo do lar”. Foi, pois, com imenso entusiasmo que dei início à pesquisa sobre a autora norte-americana e a sua obra, e envidei todos os esforços para encontrar as traduções portuguesas em circulação em Portugal continental durante o período que estabeleci como baliza cronológica: o Estado Novo (1933-1974).

Com este trabalho de investigação pretendo estudar as traduções portuguesas do romance *Little Women*, da escritora norte-americana Louisa May Alcott, realizadas e publicadas durante o Estado Novo (1933-1974). Esta obra foi inicialmente publicada em 1868 com o título *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy*, a que se seguiu uma segunda parte, em 1869; no entanto, em 1880, a editora Roberts Brothers juntou as duas partes sob o título único de *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy – Parts I and II*. Neste trabalho apenas será alvo de análise a primeira parte desta obra, embora se faça referência, sempre que pertinente, às alterações sofridas na versão de 1880. Uma vez que esta versão foi depurada, com vista a torná-la mais aceitável, do ponto de vista linguístico e ideológico, aos olhos de uma sociedade preocupada com a imagem das mulheres e a manutenção da sua posição secundária, ou mesmo marginal, nessa sociedade, importa verificar, como passo preliminar, de que forma essas modificações alteraram o texto original e qual das versões foi utilizada como base para as traduções portuguesas encontradas.

Por sua vez, as traduções portuguesas foram selecionadas por obediência a três critérios: 1. Terem sido publicadas dentro da baliza cronológica estabelecida; 2. Conceção das traduções enquanto romances juvenis e 3. Constituírem traduções diretas, ou seja, terem sido vertidas a partir do original inglês sem mediação de outras línguas. Apurado o *corpus*, essas traduções foram sujeitas a uma análise tão aprofundada quanto possível, tendo sempre em especial atenção o contexto político,

social e ideológico do período da receção, também sucintamente descrito neste trabalho.

O estudo centra-se numa das personagens femininas, nomeadamente Jo March, a qual, pelo seu temperamento e linguagem, levanta logo à partida a questão do modo como terá sido olhada pelo aparelho ideológico e, conseqüentemente, reconfigurada nos textos portugueses. Houve também a preocupação de comparar esta personagem com as restantes irmãs March, já que ela é vista como a mais rebelde e anticonformista, o que se manifesta de forma mais perceptível através do contraste com aquelas.

Um outro objetivo deste estudo consistiu na investigação dos procedimentos e estratégias tradutivos, procurando apurar os pontos de confluência e/ou divergência nas soluções encontradas pelos/as vários/as tradutores/as e a forma como as suas decisões influenciaram a leitura assim possibilitada aos/às leitores/as portugueses/as da obra. Por conseguinte, a presente tese segue uma abordagem de natureza empírica e descritivista, com base nos contributos dos Estudos Descritivos da Tradução.

Assim, no capítulo II do trabalho começo por fazer o enquadramento das principais bases teóricas e conceptuais relevantes para a concretização do objetivo deste estudo. A teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, os conceitos operatórios de adequação e aceitabilidade de Gideon Toury e a abordagem de André Lefevere que chama a atenção para a manipulação que toda a tradução representa servem de base à análise das traduções portuguesas em estudo. Tendo em conta o regime totalitário em vigor durante o período analisado, é ainda sucintamente abordado o conceito de ideologia, discutindo-se a forma como os agentes do poder procedem à seleção dos textos a traduzir e às estratégias de atuação para adequar esses textos ao conceito de literatura vigente ou à ideologia da cultura de chegada. Uma vez que o sistema literário entra em articulação com os sistemas ideológicos e políticos, é importante refletir sobre o modo como a Literatura Infantil e Juvenil, neste caso, através das traduções portuguesas do romance americano, espelha a realidade social e política, nomeadamente no que diz respeito às questões relativas à mulher.

No III capítulo procedo a uma contextualização geral do período histórico em que foram publicadas as traduções portuguesas de *Little Women* analisadas neste trabalho, o Estado Novo, regime político criado sob a direção de António de Oliveira Salazar, que vigorou em Portugal durante 41 anos, de 1933 a 1974. Visto os princípios propugnados por Salazar terem impacto sobre todas as esferas da vida quotidiana, procuro mostrar os mecanismos encontrados pelo Estado para impor a sua ideologia e intervir na constituição do cânone de valores, na educação dos gostos, na cultura e no ideário do povo português. Uma vez que o período estado-novista é caracterizado por um forte pensamento conservador e tradicionalista e assenta em três grandes pilares – “Deus, Pátria, Família” –, importa neste estudo dar particular ênfase às políticas educativas e aos valores que se pretendiam transmitir aos jovens e, sobretudo, às jovens, uma vez que a obra *Little Women* foi recebida entre nós como literatura para a juventude, aliás à semelhança do que terá acontecido na sociedade americana. Como refere Nuno Rodrigues (*apud* Brasão), “(...) a juventude é a grande depositária de um conjunto de idealizações nascentes com a revolução do Estado Novo. Ela é não só o corpo social que representa a *nova ordem* como o braço auxiliar que ajuda a cumprir a ordem política vigente” (41).

A forma como os comportamentos da personagem Jo March terão sido transportados para as traduções portuguesas poderá, desta forma, revelar a política editorial vigente relativamente à imagem da mulher, que se pretendia “ideal” e “perfeita”. Era função da censura ocultar e atenuar tudo o que pudesse pôr em causa o regime e os seus dirigentes, bem como os fundamentos em que se alicerçavam. Nesse contexto ideológico, também a Literatura Infantil e Juvenil tinha instruções de orientação muito específicas (1950) – “parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas” (*Instruções sobre Literatura Infantil* 4) –, que serão alvo de análise nesta tese.

No capítulo IV procedo a uma apresentação da escritora americana Louisa May Alcott e da sua obra, inserindo-a nos seus contextos familiar, histórico, cultural e social. Traçam-se aspetos do seu ambiente familiar – mãe abolicionista e defensora dos direitos das mulheres, particularmente do direito ao voto, e pai filósofo

transcendentalista, reformador social e pedagógico – e ao seu círculo de influências, em que se inscrevem Ralph Waldo Emerson, líder do movimento transcendentalista, Henry David Thoreau, naturalista, transcendentalista e abolicionista, Margaret Fuller, defensora dos direitos das mulheres, e Nathaniel Hawthorne, escritor, também ele seguidor do transcendentalismo, entre outras personalidades.

A receção e a crítica da obra, situando-a na história da Literatura Infantil e Juvenil e do romance americano, constituem-se como elementos essenciais desta tese, tendo como base estudos já efetuados por autores/as estrangeiros/as, nomeadamente Cornelia Meigs, Elaine Showalter, Elizabeth Blakesley Lindsay, Elizabeth Lennox Keyser, Janice Alberghene, Joan Howard, Joel Myerson, Kim Wells, Madeleine B. Stern, Margaret Strickland, Richard Brodhead, Sarah Klein ou Susan Laird, para citar apenas alguns/umas. No volume *The Louisa May Alcott Encyclopedia* (2001), por exemplo, sublinha-se o carácter inovador do romance *Little Women*, principalmente no que respeita às representações femininas e, de uma forma geral, ao seu valor literário. A partir dos anos 70 do século XX, Louisa May Alcott e a sua obra passaram a objeto de análise por parte de investigadoras da área dos estudos feministas, reavivando-se o interesse pela leitura dos seus trabalhos. É nesta perspetiva, de análise da imagem da mulher que perpassa nas traduções portuguesas em análise, que se insere este estudo.

O capítulo V apresenta o historial da receção de *Little Women* em Portugal desde a primeira tradução em 1916. Embora situando-se fora da baliza cronológica estabelecida, esta obra é reeditada em 1958 (2.^a edição), pelo que procedi à descrição da primeira publicação, com vista à comparação das edições, em termos paratextuais. As traduções encontradas durante o período estado-novista são apresentadas e caracterizadas quanto aos seus elementos paratextuais, que complementam e facilitam as leituras posteriores. Por conseguinte, nesta secção encontra-se um panorama das sucessivas traduções portuguesas do romance durante o período da receção.

O capítulo VI dá início à análise comparativa de *Little Women* e das suas traduções portuguesas, no sentido de se apurarem as tendências mais gerais de cada uma. Nas citações apresentadas opto sempre por manter a grafia do original.

Começo por uma análise das personagens das irmãs March, com vista a estabelecer uma comparação com Jo March, que escolhi como cerne deste estudo. Procuo, assim, estudar as representações da mulher e do feminino e as tendências de cada tradução relativamente a esta personagem. Abordo, também, a forma como diferentes normas literárias e educativas, visões pedagógicas, tradições, ideologias e expectativas delas decorrentes podem influenciar as escolhas tradutivas e procuro aferir se as traduções portuguesas servem a mesma função do texto original e mantêm as mesmas relações aí estabelecidas. Procuo analisar os aspetos ligados à descrição física e psicológica da personagem Jo, as suas ações e discurso, os quais, pela sua maior distância face ao papel que seria esperado da mulher na sociedade portuguesa da época, poderão ter criado mais reservas e dificuldades aos/às diferentes tradutores/as.

O capítulo VII dá continuidade ao cotejo das obras em estudo e debruça-se sobre as relações inter e intratextuais presentes em *Little Women* e que se referem, direta ou indiretamente, à personagem Jo March e à imagem das mulheres na sociedade. Dada a profusa rede de referências encontradas em *Little Women*, procedo à sua identificação e contextualização e à análise da respetiva tradução nas várias obras portuguesas. O objetivo é aferir a sua manutenção, omissão ou substituição, e as leituras que qualquer uma destas estratégias possibilita ao público leitor português.

No capítulo final apresento as conclusões da análise realizada relativamente às estratégias adotadas nas reescritas de *Little Women* e exponho os pontos de confluência e/ou divergência nas soluções encontradas pelos/as vários/as tradutores/as. Procuo aferir a forma como um ambiente ideológico como o do Estado Novo pode afetar a leitura e a tradução de textos de Literatura Infantil e Juvenil, particularmente no que se refere à imagem da mulher e à sua posição na sociedade.

1. Considerações Teóricas

A Teoria dos Polissistemas, desenvolvida a partir dos anos 70 do século passado pelo estudioso israelita Itamar Even-Zohar, veio contribuir para o desenvolvimento dos Estudos de Tradução e para uma nova forma de encarar a tradução literária. Baseando-se no trabalho dos Formalistas russos dos anos 20, a quem foi buscar a noção de sistema, Even-Zohar (*Polysystem Theory* 27-44; *Factors* 15-34) procura auscultar o lugar de posição das obras traduzidas dentro dos sistemas literários nacionais, começando por indagar se essas obras, habitualmente silenciadas nas histórias das literaturas nacionais ou, quando muito, consideradas de forma esporádica e sempre individualmente, se comportam como um sistema com características próprias. Tendo como ponto de partida a noção de sistema, este estudioso distanciou-se das falácias das abordagens estéticas tradicionais e valoriza faixas menos consideradas no âmbito dos estudos literários, que consideravam como menores a literatura infantil, os *thrillers* ou a literatura traduzida. É assim que a literatura traduzida adquire um novo estatuto e uma nova projeção, deixando de ser encarada como uma forma subsidiária em relação às literaturas nacionais, para passar a ser compreendida no conjunto de relações que estabelece com os diferentes sistemas do polissistema literário. Shuttleworth e Cowie definem o polissistema da seguinte forma: “The polysystem is conceived as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring out an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole (*apud* Munday 109). O sistema literário possui, pois, um caráter dinâmico e complexo e a tradução literária, um elemento/sistema entre os outros, ocupa nesse polissistema um lugar não fixo, historicamente variável, entrando em competição com os outros sistemas pelo lugar central dentro do polissistema literário (Zohar, *Polysystem Theory*). Com base neste pressuposto, entende-se que as normas e convenções literárias da cultura de chegada entram em articulação com os pressupostos estéticos do/a tradutor/a e influenciam as suas decisões de tradução.

Devido ao estado constante de fluxo e competição em que se encontra o sistema literário, a literatura traduzida pode ocupar uma posição mais central, ou primária¹, ou então, e é esse o caso mais comum, uma posição mais periférica, ou secundária, exercendo pouca influência sobre o sistema e funcionando como um elemento de preservação do cânone vigente. No primeiro caso dá-se uma valorização das literaturas estrangeiras, com o conseqüente reconhecimento de outras culturas. Já no segundo caso a literatura traduzida vem reforçar o cânone, o que significa resistência à importação de outros valores culturais e conservação do sistema da cultura de chegada.

Esta hierarquização dos sistemas dentro do polissistema obriga à adoção de estratégias, nomeadamente no que diz respeito à tradução. Seguindo na esteira do trabalho de Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, seu discípulo e colaborador, baseia-se na teoria dos polissistemas e desenvolve esta visão sistémica. Para este estudioso, a atividade de tradução envolve sempre pelo menos dois pares de sistemas normativos, que implicam duas línguas e duas tradições culturais: “Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level” (*Norms*). Toury abandona as posições normativas até então reinantes no que respeita à tradução e propõe uma abordagem empírica e descritivista, interessada em registar e tentar compreender as traduções tais como elas efetivamente se apresentam: os *Descriptive Translation Studies* (DTS). Partindo de um conjunto amplo de estudos de casos, Toury tem, como objetivo último, a identificação de normas, conceito fulcral na sua abordagem, procurando reconstituir as normas, isto é, os procedimentos regulares que governam o processo de tradução. O/a tradutor/a que trabalha em sistemas ou períodos históricos em que a literatura traduzida ocupa uma posição primária tem um poder de ação mais amplo e uma maior liberdade, não se sentindo obrigado/a a seguir o cânone, pelo que normalmente produz textos mais orientados para o texto de partida, ou seja, reproduzindo as relações textuais aí presentes. Os textos produzidos são, pois, considerados “adequate” (adequados) e *source-oriented*, ou seja, existe uma adequação da tradução

¹ Esta situação ocorre nos casos de literaturas jovens com um repertório próprio diminuto; quando a própria literatura ocupa um lugar periférico na sua cultura e está subjugada a outra cultura dominante ou em situações de crise e grandes mudanças.

às normas linguísticas e culturais de origem, podendo manter-se no texto de chegada elementos (culturais, linguísticos,...) considerados estranhos à cultura de acolhimento. Já nos casos em que a tradução ocupa uma posição secundária e periférica, o/a tradutor/a procura a “acceptability” do texto, isto é, procura aproximá-lo da cultura de chegada através da produção de textos que refletem as normas linguísticas de chegada e os modelos literários estabelecidos pelo cânone literário vigente, sendo, por conseguinte, mais *target-oriented*². Porque considera que as traduções são factos do sistema de chegada, Toury privilegia o seu estudo a partir dessa perspetiva. É a partir dos factos observáveis – os textos traduzidos e os seus elementos constitutivos – que se inicia a pesquisa que permitirá aceder aos factos não observáveis, ou seja aos processos de tradução, o que possibilitará encontrar os padrões e tendências globais de tradução (cf. Toury, *Manipulation* 19). Toury pretende ir reconstruindo os objetivos, as tensões e as constrações que estiveram na base dos produtos de interação interlinguística, através da análise dos vários sistemas intervenientes, e aceder às intenções que levaram às decisões tomadas durante o processo de tradução e, conseqüentemente, aos padrões de comportamento que regulam e controlam as traduções.

Toury pretende chegar às normas de tradução para entender o processo tradutivo: “(...) norms are the key-concept and focal point in any scientific approach to the study and description of social phenomena, especially behavioral activities (...)” (*In Search* 52). As normas são entendidas como o conjunto dos fatores linguísticos e extralinguísticos que condicionam o comportamento do/a tradutor/a.

Para Toury existem três tipos de normas. A norma inicial tem a ver com as escolhas iniciais do/a tradutor/a, mais propriamente com a opção por uma estratégia geral da tradução: aceitabilidade (normas orientadas para o texto e sistema de chegada) e a adequação (normas orientadas para o texto e sistema de partida). A partir da determinação da norma inicial e da escolha da estratégia – aceitabilidade ou

² Os conceitos de adaptação e aceitabilidade recuperam os dois métodos de traduzir distinguidos por Friedrich Schleiermacher em 1813 no seu texto “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”: ou o tradutor conduz o leitor ao encontro do autor, ou, pelo contrário, leva o autor ao encontro do leitor, cabendo-lhe, neste caso, o papel de fornecer ao leitor os conhecimentos e referências do original. Também Lawrence Venuti, em *The Translator’s Invisibility*, apresenta as duas opções que se colocam ao/a tradutor/a e que coincidem com as apresentadas por Toury e já anteriormente por Schleiermacher: ou o/a tradutor/a opta pela estrangeirização do texto (adequação, na terminologia de Toury) ou segue a via da domesticação (aceitabilidade, na terminologia do mesmo estudioso).

adequação – Toury distinguiu dois outros grupos de normas, relacionadas com o processo de tradução: as normas preliminares e as operacionais. As normas preliminares subdividem-se em políticas de tradução (fatores que determinam a seleção de textos para traduzir numa determinada língua, cultura ou tempo) e vias de tradução (via direta ou indireta, isto é, através de línguas intermédias). A estas acrescentou ainda as normas operacionais, que se referem às decisões tomadas durante o ato de tradução e que se encontram divididas em matriciais (que visam a completude ou não do texto de chegada) e textuais e linguísticas (norteiam a seleção de material linguístico no texto de chegada) (cf. Toury, *DTS* 58).

Através da reconstrução das normas que influenciaram a tradução de um determinado texto Toury pretendia chegar à formulação das leis de tradução e, daí, aos “universais de tradução”. São duas as leis que propõe: a lei da progressiva estandardização, ou seja, a verificação de que as relações textuais presentes no original são frequentemente modificadas, por vezes, mesmo, totalmente ignoradas, em favor do repertório de chegada (cf. Munday 115) e a lei da interferência, que estuda as intromissões do texto de partida no texto de chegada. A tolerância à interferência está dependente de fatores socioculturais e do prestígio dos diferentes sistemas literários (cf. Munday, 116). A tarefa de traduzir implica, por conseguinte, uma negociação constante de normas e o/a investigador/a procura chegar àquelas que regem a atividade translativa em cada contexto específico, já que estão sujeitas a variações consoante as características de cada sistema e dos seus intervenientes: “Norms are (...) unstable, changing entities because of their very nature. At times, norms change rather quickly; at other times, they are more enduring, and the process may take longer” (*In Search* 54).

Quando o/a tradutor/a opta por uma tradução aceitável, por exemplo, são usadas as normas da língua e do sistema de chegada, o que dá lugar à existência de *shifts* (desvios)³, considerados “universais de tradução”. Existem os chamados desvios obrigatórios, que advêm, por exemplo, das características próprias dos sistemas gramaticais das duas línguas em confronto, e os não obrigatórios, ou opcionais, que estão diretamente relacionados com a preocupação do/a tradutor/a em produzir um

³ No entanto, estes desvios também se podem verificar nos textos considerados mais adequados, já que existem sempre alterações relativamente ao texto de partida.

texto de chegada de acordo com as normas (também ideológicas) da cultura de chegada. Serão estes últimos os que pretendo identificar e analisar neste trabalho, no âmbito de uma lógica tradutiva que configura gestos de censura do texto de partida num contexto político específico – o Estado Novo.

Continuando o trabalho iniciado por Even-Zohar e Gideon Toury, José Lambert e Hendrik van Gorp apresentaram um modelo de análise de traduções literárias, baseado nas propostas de Toury em *On Describing Translations*. Este modelo, sintético e muito prático, torna-se bastante útil, na medida em que procura sistematizar e tornar mais concreto o modelo algo abstrato e generalizador de Toury. Assim, para estes dois teóricos, tanto o polissistema de chegada como o de partida são abertos e interagem com outros polissistemas. Por exemplo, cada sistema literário compreende o estudo da posição ocupada por cada autor/a, texto de chegada, texto de partida e leitor/a dentro dos seus próprios sistemas, sendo que a relação entre os sistemas de chegada e de partida permanece em aberto, pois depende das prioridades do comportamento do/a tradutor/a, o qual, por sua vez, terá de ser considerado em função das normas dominantes do sistema de chegada: “(...) an open relation, the exact nature of which will depend on the priorities of the translator’s behaviour – which in turn has to be seen in function of the dominant norms of the target system” (43). Isto tem como consequência o carácter ilimitado da pesquisa, pelo que o/a investigador/a deverá estabelecer as suas prioridades e definir as questões que pretende tratar, já que é impossível abarcar todas as hipóteses de análise envolvidas na tradução de textos: “As every translation is the result of particular relations between the parameters mentioned in the scheme, it will be the scholar’s task to establish which relations are the most important ones” (44). A metodologia e esquema de análise que propõem permite ao/a investigador/a evitar julgamentos preconcebidos e demasiado dependentes da mera intuição. Este esquema divide-se em quatro níveis de análise (cf. Munday, 120):

a) Dados preliminares, isto é, as informações presentes na capa e folha de rosto, metatextos (prefácios, etc.) e à estratégia geral (verificação se a tradução é integral ou parcial); os resultados obtidos a este nível deverão levar à formulação de hipóteses a nível macro e micro-estrutural;

b) Nível macro-estrutural, referente à apresentação e estrutura geral do texto, título e apresentação dos capítulos, estrutura narrativa e comentários do/a narrador/a. Estes dados deverão levar à formulação de hipóteses relativamente às estratégias micro-estruturais;

c) Nível micro-estrutural, que se traduz na identificação de desvios em diferentes níveis linguísticos, incluindo o lexical, os padrões gramaticais, narração, focalização e modalidade. Estes resultados deverão corroborar as escolhas apresentados no nível anterior e levar à sua integração no contexto sistémico;

d) Contexto sistémico; neste ponto, os níveis macro e micro são comparados e identificam-se normas. Faz-se uma análise mais abrangente de relações intertextuais e intersistémicas.

Neste modelo de análise continua a verificar-se a centralidade do conceito de sistema, evitando-se dar maior importância a qualquer dos textos, de chegada ou partida (T1 e S1 no texto *infra*), já que, como afirmam Lambert e van Gorp,

(...) the translator, working in a particular translational situation, does not necessarily use T1 (or S1) as the dominant model. What's more, no translation ever accepts either T1 or S1 as its exclusive model; it will inevitably contain all kinds of interferences deriving from the target system. (46)

Alcançou-se, desta forma, uma visão simultaneamente inter e intrassistémica do processo translativo e uma abordagem cada vez mais isenta de juízos valorativos, o que permite que um *corpus* como o que foi escolhido para este trabalho – um texto de Literatura Juvenil – possa ser analisado sem comportar o estigma de obra menor logo à partida.

Também André Lefevere em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* contribuiu para o desenvolvimento da teoria dos sistemas, alertando para a importância de questões como o poder, a ideologia ou a manipulação no ato e no processo tradutivos:

It is my contention that the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but

by very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decides to look for them, that is as soon as one eschews interpretation as the core of literary studies and begins to address issues such as power, ideology, institution, and manipulation. (2)

Para a *Manipulation School*, na qual se destacaram nomes como Itamar Even-Zohar, José Lambert, Theo Hermans, André Lefevere e Susan Bassnett, entre outros, a tradução não é um ato inocente, dado que surge sempre inserida num contexto que a explica:

(...) translation, like all (re) writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed. (Lefevere e Bassnett 11)

Lefevere introduz o conceito de reescrita, que considera “the motor force behind literary evolution” (2) e no qual inclui as traduções, entre outros textos:

(...) other texts that rewrite the actual text of the book in question (the education, for instance), supplemented by other texts that rewrite the actual text in one way or another, such as plot summaries in literary histories or reference works, reviews in newspapers, magazines, or journals, some critical articles, performances on stage or screen, and, last but not least, translations. (6-7)

Lefevere atribui à tradução uma autonomia relativamente ao “original”, o que põe em causa a noção de texto “original” e a autoridade do/a autor, enquanto entidade intocável e absoluta. Este teórico considera que, uma vez que os/as leitores/as estão, na sua perspetiva, mais expostos a “rewritings” do que a “writings”, o estudo das reescrituras não pode continuar a ser negligenciado. Os/as interessados/as nesse estudo deverão colocar-se algumas questões: “(...) who rewrites, why, under what circumstances, for which audience (...)” (7). Os/as reescritores/as não se limitam a reproduzir um texto, eles produzem um texto novo, com o objetivo de o integrarem na corrente ideológica ou poética dominante, revelando, desta forma, as estruturas e os mecanismos do poder: “(...) rewriters adapt, manipulate the originals they work with

to some extent to make them fit in with the dominant ideological and poetological currents of their time” (8). Na obra *Translation, History, Culture*, André Lefevere salienta a importância das forças internas e externas que funcionam no polissistema literário e que influenciam as traduções e o trabalho dos/as tradutores/as: "Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate" (14). Ou seja, o/a tradutor/a é, também ele, o produto de uma cultura e de uma época e, na sua reescrita, revela a sua naturalidade, classe, género, entre outros detalhes.

Dentro do polissistema, os agentes do poder que procedem à seleção dos textos e, de entre estes, os que serão traduzidos são os críticos, analistas, professores/as e tradutores/as (cf. Lefevere 14). Ainda segundo o mesmo estudioso, as estratégias de atuação poderão passar pela censura das obras que não se adequem ao conceito de literatura vigente ou à ideologia da cultura de chegada ou, então, a reescrita das obras com vista a torná-las aceitáveis:

They [the translators] will occasionally repress certain works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology. But they will much more frequently rewrite works of literature until they are deemed acceptable to the poetics and the ideology of a certain time and place (...). (14)

Um outro fator de controlo sobre o sistema literário e que opera no seu exterior é aquilo a que Lefevere chama “patronage” – determinada por três elementos, que se interrelacionam: ideológico, económico e *status* (15-16) – e que se refere às relações de poder entre pessoas e instituições. A patronagem não coincide totalmente com a atividade de mecenato e não se traduz apenas no papel desempenhado por um mecenas, mas pode abranger “groups of persons, a religious body, a political party, a social class, a royal court, publishers, and, last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations” (15). O seu interesse

particular é a questão ideológica e não tanto a poética dominante, pelo que estes grupos procuram regular, se não a produção literária, pelo menos a sua distribuição:

Patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture. As a rule they operate by means of institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment. Professionals who represent the “reigning orthodoxy” at any given time in the development of a literary system are close to the ideology of patrons dominating that phase in the history of the social system in which the literary system is embedded. In fact, the patron(s) count on these professionals to bring the literary system in line with their own ideology (...). (15)

O sistema literário pode, assim, ser o reflexo dos sistemas ideológicos e políticos e estar por aqueles dominado. Relativamente às traduções, estes sistemas, ideológico e político, ditam a maior ou menor abertura à introdução, nos sistemas de chegada, das literaturas estrangeiras e as importações culturais permitidas ou proibidas (censura), acabando, desta forma, por regular a receção dessas mesmas obras. No caso de regimes totalitários, como o Estado Novo, em que existe uma “undifferentiated patronage”, expressão usada por Lefevere, os esforços centram-se na manutenção da estabilidade do sistema social, pelo que a produção literária terá de respeitar a autoridade vigente:

In systems with undifferentiated patronage, the patron’s efforts will primarily be directed at preserving the stability of the social system as a whole, and the literary production that is accepted and actively promoted within that social system will have to further that aim or, at the very least, not actively oppose ‘the authoritative myths of a given cultural formation’ (White x) which those in power want to control because their power is based on them. (17)

Surgem, pois, formas de censurar a presença do Outro, considerado “estranho”, e de eliminar os seus vestígios no sistema de chegada. Francesca Billiani define censura

como o discurso dominante numa determinada altura numa qualquer sociedade, que se impõe através de medidas repressivas:

Censorship itself must be understood as one of the discourses, and often the dominant tone, produced by a given society at a given time and expressed either through repressive cultural, aesthetic and linguistic measures or through economic means. (2).

O que se pode ver, portanto, é que a atividade da tradução é permeada por relações de poder que a influenciam e podem funcionar como mecanismos censórios.

Ao adotarmos uma visão sistémica da sociedade, fácil nos é apreender a intrincada teia de relações que se estabelece entre os seus vários subsistemas, sendo a língua apenas um deles. No entanto, e precisamente devido a esse “heterogeneous, hierarchised conglomerate (or system) of systems”, que é o polissistema (vd. *supra*), a análise de um qualquer discurso não se esgota na consideração dos seus elementos puramente linguísticos. Até porque, ao entendermos, como van Dijk, a entidade “discurso” no sentido de “‘evento comunicativo’, incluindo sob este rótulo a interação conversacional, texto escrito, bem como gestos associados, expressão facial, arranjo tipográfico, imagens e qualquer outra dimensão da significação ‘semiótica’ ou multimédia” (*Discurso* 37), se torna evidente a multiplicidade de áreas envolvidas.

Sendo a linguagem parte do social, e, como tal, uma prática social e socializante, é simultaneamente um modo de ação sobre o mundo e os outros e um reflexo das relações de poder e de controlo existentes na sociedade, ou seja, as práticas linguístico-discursivas revelam, constroem, ratificam e/ou desafiam as estruturas sociopolíticas, educacionais e económicas dominantes. Daí que, ao analisar os discursos, se possa contribuir para o debate de questões essenciais da vida social.

Na medida em que o discurso reflete e expressa os interesses de um grupo, é natural que grupos diferentes possuam vocabulário e conceitos diversos com os quais se identificam. Estas formações discursivas⁴, são apreendidas pelas respetivas comunidades ao longo do seu período de aprendizagem linguística e constituem uma

⁴ Entende-se, aqui, o conceito na sua tendência atual como os discursos veiculados pelos falantes e que materializam uma determinada ideologia ou ponto de vista.

reação linguística aos acontecimentos sociais, políticos, económicos, históricos ou outros, vividos pela pessoa e/ou pela comunidade. Assim, esse discurso existe em relação dialética com a estrutura social, sendo esta uma condição para a existência daquele e simultaneamente um efeito dessa existência. Ou seja, o discurso é o reflexo das relações sociais, ao mesmo tempo que as cria e reproduz. Será, pois, evidente que as práticas discursivas produzam efeitos ideológicos, uma vez que “não há um conhecimento neutro, pois ele sempre expressa o ponto de vista de uma classe a respeito da realidade. Todo o conhecimento está comprometido com os interesses sociais” (Fiorin 29). Sendo o conhecimento (quer ele seja pessoal, de grupos ou cultural) a relação que se estabelece entre o sujeito que conhece ou deseja conhecer e o objeto conhecido ou que se dá a conhecer é também ideológico. Neste sentido, a ideologia mais não é do que “uma ‘visão do mundo’, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social” (Fiorin 29). Constitui, por conseguinte, a base do conhecimento e das opiniões socialmente partilhadas, ou atitudes.

A ideologia é fruto de um processo de socialização complexo, que tem o seu início logo aquando da socialização primária, assegurada pela família – altura em que a criança começa a adquirir um conjunto de conhecimentos que irá interiorizar e orientar a sua conduta social enquanto ser humano –, e passa pela socialização secundária, que se materializa em mecanismos institucionalizados como é o caso da Escola. Por conseguinte, as ideologias não nascem com a pessoa, são aprendidas, difundidas entre os membros da mesma comunidade. Uma vez que uma formação ideológica é uma visão de mundo de uma determinada classe ou grupo social, e como esta não existe desvinculada da linguagem, “a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva” (Fiorin 32). Tal como a ideologia dominante é a da classe ou grupo que detém o poder, também o discurso dominante transmite as visões de mundo dessa mesma classe. Assim, as ideologias “controlam indiretamente (através das atitudes e do conhecimento) o modo como as pessoas planificam e percebem as suas práticas sociais, e desta forma também as estruturas do texto e da fala” (van Dijk, *Discurso* 120).

Com base nesta perspetiva, poderemos entender o papel da Literatura Infantil e Juvenil na manutenção ou transformação dos sistemas existentes, pois as narrativas,

enquanto formações discursivas, são igualmente transmissoras de valores ideológicos, ou seja, impõem o que pensar e, nesse sentido, são formações ideológicas. Uma vez que a Literatura Infantil e Juvenil contribui para o processo de formação crítica da criança e do/a jovem, é preciso atentar nos juízos de valor e visões de mundo explícitas ou implícitas (na maior parte das vezes) nas obras que lê ou lhe são contadas. Como refere Barbara Wall, “if [children’s] books are to be published, marketed and bought, adults first must be attracted, persuaded and convinced” (35).

De acordo com Riita Oittinen,

Anything we create for children reflects our views on being a child. It shows our respect or disrespect for childhood as an important stage of life, the basis for an adult future. Children’s culture has always reflected all of society, adult images of childhood, the way children themselves experience childhood and the way adults remember it. (41)

Assim, o/a autor/a de Literatura Infantil e Juvenil é um/a reproduzidor/a das suas próprias leituras, alguém que tenta passar para as crianças aquilo que interiorizou na sua própria infância e que, por conseguinte, tem uma visão de mundo muito particular. Uma vez que as pessoas reproduzem os discursos já apreendidos, então acabarão, quase inevitavelmente, por reproduzir esses mesmos discursos. Como afirma Fiorin, convenhamos que com algum excesso, “[o] indivíduo não pensa e não fala o que quer, mas o que a realidade impõe que ele pense e fale” (43).

Ao procurar reconhecer o(s) discurso(s) presente(s) num texto⁵ estamos, simultaneamente, e entre outras coisas, a identificar as partes do mundo representadas e a perspetiva pela qual foram representadas, isto porque, como já referi, diferentes interventores conceptualizam o mundo de maneira diversa. E como o/a falante “não escapa de suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos” (Fiorin 50), a semântica discursiva é o campo onde se podem encontrar essas visões de mundo – resultado do processo de socialização – interiorizadas pela pessoa e

⁵ Segundo Gunther Kress, “Discourse is a category that belongs to and derives from the social domain, and text is a category that belongs to and derives from the linguistic domain. The relation between the two is one of realization: Discourse finds its expression in text. However, this is never a straightforward relation; any one text may be the expression or realization of a number of sometimes competing and contradictory discourses” (27).

que a podem trair no momento de enunciação do seu discurso. Constitui, pois, o campo da determinação ideológica e representa um dos níveis micro da ordem social, que inclui o uso da linguagem, do discurso, da interação verbal e da comunicação. Por conseguinte, a vigência de determinadas palavras, expressões ou discursos é um reflexo da vida social e, em nome de uma ideologia dominante, proibem-se ou libertam-se palavras, expressões ou discursos e julgam-se termos apropriados ou inadequados aos mais variados contextos.

No caso deste estudo, interessa particularmente atender às manifestações discursivas respeitantes à imagem das mulheres que é transposta para as traduções portuguesas de *Little Women*. Dada a impossibilidade de proceder a uma análise completa e exaustiva das obras em estudo no presente trabalho, apenas focarei aqueles aspetos que se revelarem mais pertinentes, procurando ir ao encontro dos objetivos que norteiam a minha investigação: proceder a uma análise contrastiva das traduções portuguesas da obra *Little Women*, de Louisa May Alcott, procurando estudar as representações da mulher e as tendências de cada tradução relativamente à personagem Jo March. Correspondendo o período histórico português em análise a um regime ditatorial, com um claro programa quanto à imagem da mulher e ao papel que lhe estava reservado no quadro social, procuro analisar os aspetos ligados à descrição física e psicológica da personagem, as suas ações e discurso, os quais, pela sua maior distância face ao papel que então seria esperado da mulher, poderão ter criado mais reservas e dificuldades aos/das diferentes tradutores/as.

Será que a irreverência e rebeldia desta personagem se adequariam ao lugar e ao papel das mulheres na sociedade estado-novista e à representação do feminino veiculada pela ideologia dominante? Tendo em vista obter respostas a esta interrogação, revela-se fundamental aferir a forma como os/as vários/as tradutores/as transpuseram o texto “original” e as implicações da sua reescrita para a leitura possibilitada ao público português.

É no sentido de responder a estas questões e denunciar eventuais discursos ideológicos escondidos sob uma capa de neutralidade que se impõe ter uma noção do que foi a política editorial no Estado Novo e como era avaliado o papel da mulher na sociedade. A alínea seguinte irá abordar estas questões, de modo a melhor avaliar as estratégias de tradução que se nos deparam nos textos em análise.

3. O Estado Novo – Doutrina e Ideologia

Não é meu propósito ir mais longe do que apresentar, nas páginas que se seguem, uma breve e sintética contextualização geral do período histórico em que foram publicadas as traduções portuguesas de *Little Women* analisadas neste trabalho.

O Estado Novo foi um regime político criado sob a direção de António de Oliveira Salazar, que vigorou em Portugal durante 41 anos, de 1933 a 1974. Este regime surgiu como reação à instabilidade governamental e à insegurança do período da I República. A partir do golpe militar de 28 de maio de 1926, que Luís Reis Torgal considera “mais um levantamento militar, uma ‘revolução’ ou um golpe de Estado” (*Estados Novos* 1, 129), o país entra num novo período político, com a instauração de uma ditadura militar. De cariz nacionalista e antiparlamentar (o Congresso foi dissolvido e a Constituição suspensa), o Governo passou a ter total autonomia legislativa. Pretendia-se uma política rígida de comando e uma autoridade indiscutível que viesse repor a ordem no país. Para tal, era necessária uma “mão firme” que conduzisse os destinos da Nação. António de Oliveira Salazar, professor de Economia e Finanças da Universidade de Coimbra, parecia ser o homem adequado para este papel, uma vez que aos sólidos conhecimentos da situação económica e financeira do país, se aliava um carácter firme e austero. Nas palavras de Rómulo de Carvalho, Salazar

(...) não era homem para estar à volta de uma mesa a suportar o convívio da governação, ouvindo opiniões de uns e de outros, aquiescendo numas, repudiando outras, discutindo até ao ponto de se alcançar um consenso geral. Era um homem para mandar e ser obedecido, sem condescendências nem hesitações.
(721)

Por esse motivo, abandonou o cargo de ministro das Finanças, para o qual havia sido convidado, em 30 de maio de 1926. Quando, dois anos mais tarde, recebe novo convite, impõe as suas condições:

(...) total subordinação de todos os ministérios ao ministro das Finanças. Este daria as ordens sobre as actividades económicas e financeiras das restantes pastas e seria por elas cegamente obedecido. Ou assim, ou continuaria na sua cátedra. (Carvalho 722)

Luís Torgal refere não ter sido Salazar “um chefe de partido” ou “um lutador de rua”, mas sim

(...) um lente de Coimbra, de grande competência didáctica mas sem grandes voos ideológicos, um «rural» e um político prático que se foi insinuando pela via técnica das finanças, por ideias muito simples de «ordem» e de «união nacional» e que, no momento oportuno, soube encarnar um «programa» de «Estado novo». (*Estados Novos* 1, 130)

Defensor de um sistema de poder autoritário e concentracionário do Estado (em alguns aspetos semelhante aos regimes instituídos por Benito Mussolini, na Itália, e por Adolf Hitler, na Alemanha, mas também com diferenças significativas em relação àqueles), Salazar necessitava de se fazer rodear de todos aqueles que se dispusessem a ser os arautos de um Estado Novo por ele moldado. E, com efeito, “para aí convergiram os apóstolos do autoritarismo castrador, os vigilantes dos bons costumes, os detentores da Verdade, os depositários da Certeza” (Carvalho 726).

Visto a doutrina salazarista não se resumir à área das Finanças, mas abarcar todos os aspetos do comportamento, individual e/ou social, o aparelho de inculcação ideológica abrangia todas as esferas da vida quotidiana, intervindo, como refere Fernando Rosas, “ao nível das famílias, da escola, dos trabalhos, dos lazeres” (1031), a fim de garantir a conformidade com os valores propagados. Através da propaganda, de uma educação nacional, da criação de uma cultura popular, da orientação e controlo dos lazeres e de uma política do regime para as mulheres (Rosas 1031-32), Salazar procurou reeducar o povo português, com vista a uma unicidade ideológica. Este seu projeto holista visava a conquista da grande massa do povo e a criação de uma nova consciência coletiva, mas também individual, com base na apologia do nacionalismo, como afirma o mesmo autor:

(...) o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador. (1032)

O objetivo último seria a regeneração, a criação do “homem novo”, do qual se esperavam certas virtudes:

Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro «espírito da Nação», haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de «ambições doentias» e «antinaturais» e satisfeito com a sua honrada modéstia. (1037)

Para esta renovação das mentalidades foram criados organismos de propaganda e inculcação ideológica, entre os quais se encontrava o Secretariado de Propaganda Nacional⁶ (SPN), dirigido por António Ferro. Na página *web* do Arquivo Nacional Torre do Tombo, podem ler-se as ações que procurou implementar internamente:

(...) regulamentar as relações da imprensa com os poderes do Estado; editar publicações que dessem a conhecer a actividade do Estado e da Nação Portuguesa; centralizar a informação relativa à actuação dos diferentes serviços públicos; preparar manifestações nacionais e festas públicas, com intuito educativo ou de propaganda; combater as "ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional"; contribuir para a solução dos problemas referentes à "política do espírito", através da colaboração com artistas e escritores

⁶ Criado em 1933, muda o nome para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) em 1944.

portugueses e do estabelecimento de prémios que estimulassem uma arte e uma literatura nacionais; utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à prossecução da sua missão.

Como se pode constatar, procurava-se intervir ao nível da formação do carácter, da educação dos gostos, da cultura e do ideário do povo português.

Com o seu pensamento conservador e tradicionalista, a política do Estado Novo assentava em três grandes pilares – “Deus, Pátria, Família”. Para além do culto do chefe, o Estado Novo caracteriza-se por uma ideologia com uma forte componente católica. Um dos grandes aliados de Salazar foi, sem dúvida, o aparelho eclesiástico. Defendendo exacerbadamente os ensinamentos da doutrina cristã, Salazar conseguia conquistar a grande massa do povo, mantendo-o preso pelas rígidas regras da educação moral e cívica. É assim que surge, por exemplo, uma relação de frases de carácter moral a incluir obrigatoriamente nos livros de leitura adotados oficialmente e que se traduzem pela obediência aos superiores, resignação pelo seu destino, e humildade. Alguns exemplos bem característicos são: “Obedece e saberás mandar”; “Mandar não é escravizar: é dirigir. Quanto mais fácil for a obediência, mais suave é o mando.”; “Não invejes os que te são superiores porque estes têm responsabilidades e deveres que tu ignoras” (Carvalho 738); “É Deus quem nos manda respeitar os superiores e obedecer às autoridades” (Carvalho 768). Cabia à escola o importante papel de veículo de transmissão das regras de pensamento e de comportamento da doutrina social de Salazar. Num discurso proferido em 28 de janeiro de 1934 o estadista refere:

Nós não compreenderíamos – nós não poderíamos consentir – que a escola portuguesa fosse neutra neste pleito [defesa contra os valores negativos que o comunismo representava] e ultrapassaria todos os limites que, velada ou claramente, por actos positivos ou por omissão dos seus deveres, ela trabalhasse contra Portugal e ajudasse os inimigos da nossa civilização. Por mais longe que vá a nossa tolerância perante as divergências doutrinárias que em muitos pontos dividem os homens, nós somos obrigados a dizer que não reconhecemos liberdade contra a Nação, contra o bem comum, contra a família, contra a moral.

Queremos, pelo contrário, que a família e a escola imprimam nas almas em formação, de modo que não mais se apaguem, aqueles altos e nobres sentimentos que distinguem a nossa civilização e profundo amor à sua Pátria, como a dos que a fizeram e pelos séculos fora a engrandeceram. (*apud* Carvalho 724).

Com vista à prossecução do seu objetivo – reeducar o povo português em conformidade com os preceitos ideológicos que subjazem à política estado-novista – Salazar valorizou a função educativa da escola, em detrimento da sua finalidade instrutiva e esta passa a ser um importante instrumento de doutrinação. Contrariando aqueles que advogavam os benefícios do analfabetismo, já que “seria preferível manter o povo na ignorância pois dela decorrem a sua docilidade, a sua modéstia, a sua paciência, a sua resignação”⁷ (Carvalho 726), Salazar procurou estender a escola a todos, mas reduzindo o tempo de ensino e os currículos. O seu principal objetivo era que o povo aprendesse a ler, escrever e contar, de forma ordeira e disciplinada. Reduzindo o tempo da escolaridade obrigatória para três anos, limitando os currículos exigidos, elaborando um livro único para o ensino primário elementar, procurava-se manter o povo no seu estado de apatia evitando o contacto com as propagandas “maléficas” que circulavam no exterior. A redução da escolaridade obrigatória refletiu-se nos hábitos de leitura das crianças, já que o curto período de escolaridade não permitia aos alunos a aquisição do gosto pela leitura.

No preâmbulo do Decreto-lei n.º 27:279, de 24 de novembro de 1936, que indica o currículo obrigatório do ensino primário, valoriza-se o saber prático e útil em detrimento do “estéril enciclopedismo racionalista”:

É a razão do presente decreto-lei assente na ideia de que o ensino primário elementar trairia a sua missão se continuasse a sobrepôr um estéril enciclopedismo racionalista, fatal para a saúde moral e física da criança, ao ideal prático e cristão de ensinar bem a ler, escrever e contar, e a exercer as virtudes morais e um vivo amor a Portugal. (1510)

⁷ Em 1927, a escritora Virgínia de Castro Almeida afirmava no jornal *O Século*: “A parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos” (*apud* Carvalho 726).

Neste programa educativo, alfabetizar significava, por conseguinte, criar condições para reproduzir o sistema. Não se procurava uma alfabetização instrutiva, baseada no conteúdo escolar, mas uma forma de controlar as leituras das crianças e adultos, transmitindo-lhes a “Verdade” que convinha ao Estado. Esta “Verdade” é adotada pelo povo, que a toma como sua. Interessava que a escola formasse indivíduos preparados para aceitar o regime, adormecidos quanto às questões políticas e intelectuais e qualificados para profissões mecânicas. Mas não interessava apenas o trabalho de manipulação nas escolas, este teria de abranger o/a cidadão/ã adulto/a, como afirma Rómulo de Carvalho:

Mas havia, sem dúvida, um outro caminho a seguir que seria o de proporcionar escolas a todos mas só os deixar ler aquilo que o Estado achasse conveniente, não apenas enquanto crianças, na escola, mas depois como adultos, pela vida fora, até à hora da morte (728).

O aparelho censório, criado após o golpe militar de 1926, veio rapidamente tornar-se o garante da sobrevivência deste regime que procurava impor as suas ideologias e visões de mundo, formando uma espécie de colete-de-forças à prova de quaisquer críticas e influências “nefastas”. A criação de leis especiais para regular o exercício da liberdade de expressão permitiu ao regime manipular toda a opinião pública, fazendo do Portugal real um Portugal virtual, uma espécie de paraíso terreno.

Embora fosse com António de Oliveira Salazar no poder que a censura se transformou num “importantíssimo instrumento de controlo político e ideológico” (Azevedo, *A Censura* 33), esta foi imposta em resultado da revolta militar de 28 de maio de 1926. Não foi imediatamente instituída; contudo, em 17 de junho, o General Gomes da Costa respondia da seguinte forma a uma entrevista ao *Diário da Tarde*: “Fala-se em censura à Imprensa – Não Senhor. Não estou disposto a estabelecê-la. Pelo menos... – ...pelo menos... – Enquanto os jornais não me incomodarem” (*apud* Arons de Carvalho 34) (sublinhado meu). A 22 de junho, porém, surgia em todos os jornais de Lisboa uma comunicação assinada pelo 2.º comandante da polícia com o seguinte teor:

Por ordem superior levo ao conhecimento de V. Ex.^a que, a partir de hoje, é estabelecida a censura à Imprensa, não sendo permitida a saída de qualquer jornal sem que quatro exemplares do mesmo sejam presentes no Comando-Geral da G.N.R. para aquele fim. (*apud* Arons de Carvalho 35)

Estava, pois, estabelecida a censura prévia à imprensa e a outras formas gráficas de publicação, às manifestações de cariz artístico e cultural e a censura *a posteriori* ao livro. A sua institucionalização, acontece, no entanto, apenas em 1933, com a entrada em vigor da Constituição Política, que, no seu artigo 8.º, n.º 4, 2.º parágrafo estipula que:

Leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão de pensamento, de ensino, de reunião e associação, devendo quanto à primeira, impedir preventiva ou repressivamente, a perversão da opinião pública na sua função de força social (...). (*apud* Arons de Carvalho 55)

O movimento censório servia dois objetivos: se por um lado agia como crivo, selecionando as notícias e ideias que mais convinham ao Estado, camuflando a realidade e funcionando, nas palavras de César Príncipe, como “um preservativo do ‘velho regime’” (12), por outro procurava “condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos” (Azevedo 23). Através da imprensa acedia-se a um Portugal virtual, onde os problemas do país pareciam não existir. Como refere César Príncipe,

‘Não havia’ EXAME PRÉVIO. Nem presos políticos. Nem suicídios. Nem barracas. Nem cólera. Nem aumentos de preços. Nem abortos. Nem guerra. Nem *hippies*. Nem greves. Nem droga. Nem gripes. Nem homossexuais. Nem crises. Nem massacres. Nem nudismo. Nem inundações. Nem febre-amarela. Nem imperialismo. Nem fome. Nem violações. Nem poluição. Nem descarrilamentos. Nem tifo. Nem Partido Comunista. Nem fraudes. Nem poisos extraconjugais. Nem racismo. (12)

Na interpretação de Azevedo, Salazar traça o perfil exato do seu “inimigo” – a Cultura, a Inteligência e o Comunismo (50). Era função da censura ocultar e atenuar tudo o que pudesse pôr em causa o regime e os seus dirigentes, bem como os fundamentos em que se alicerçavam.

Durante o período da ditadura militar a ação da censura sobre os livros assumiu um carácter menos radical. Apesar da obrigatoriedade de comunicar à Direcção-Geral de Censura à Imprensa os títulos das obras que se pretendiam publicar, era dada alguma margem de manobra aos/às autores/as e editores/as. Em novembro de 1933, Salazar solicita um relatório sobre a situação nesta matéria e é com base nele que surge uma circular, datada de 21 de fevereiro de 1934, com o objetivo declarado de despertar o “desejo de bem servir a Nação, precavendo-a contra propósitos de desnacionalização moral e política que a todo o português cumpre combater” (Azevedo, *Mutiladas* 54). Os critérios de seleção das obras a submeter à censura estão igualmente expressos na mesma circular:

Todas as publicações nacionais ou estrangeiras de propaganda perniciosa contra a segurança e a boa administração do Estado feita por meio de doutrinas internacionalistas de carácter político e social que um equilibrado espírito nacionalista repudia e combate’ assim como ‘todas as publicações nacionais ou estrangeiras que versem assuntos pornográficos’ e ainda as que ‘por qualquer forma por que se apresentem, visem à perversão dos costumes pela propagação de doutrinas não integradas nos princípios de uma moral sã ou propagação de ideias de carácter sexual, pseudo-científicas ou não, contra a honra e o pudor da mulher, a moral da família, ou que por qualquer meio tendam à subversão da sociedade portuguesa. (Azevedo, *Mutiladas* 55)

Desta forma se pretendia impedir que o regime fosse contestado, criticado, ou visse posto em causa, sob qualquer forma, o seu corpo ideológico, em termos políticos, filosóficos, morais, ou outros. Era função prioritária e essencial dos censores identificar tudo o que numa obra fosse considerado “tendência subversiva”, “aspecto comunizante” ou viesse contrariar “os valores morais e religiosos com que o regime se identificava” (Azevedo, *Mutiladas* 91). O artigo 10º do Decreto-lei n.º 12008 de 29 de julho de 1926 estabelecia alguns dos critérios que conduziam à proibição de circulação

de publicações, a saber, “ultrajes à moral pública” (ponto 10), “provocação pública ao crime” (ponto 11), “pornografia” (ponto 12), “linguagem despejada” (ponto 13), “linguagem provocadora contra a segurança do Estado” (ponto 13), “linguagem provocadora contra a ordem e a tranquilidade públicas” (ponto 15). Contavam-se, ainda, entre as matérias proibidas, “casos de vadiagem, mendicidade, libertinagem, contravenções ou crimes cometidos por menores (...)” (artigo 103º do Decreto de 27 de junho de 1911 e artigo 121º do Decreto n.º 10767 de 15 de junho de 1925).⁸ A censura prévia, imposta à imprensa, a censura *a posteriori*, exercida sobre os livros e publicações não periódicas, e a própria auto-censura, praticada pelos/as autores/as e editores/as, condicionaram a actividade editorial e poderão ter igualmente influenciado a forma como os/as tradutores/as filtraram a informação dos seus textos de partida.

Como já verificámos, a Igreja partilhava com o Estado o papel educativo, impondo os seus valores na doutrinação das famílias portuguesas. A Igreja era entendida como um fator de coesão nacional, que assentava na tradição e doutrina cristãs, e que veio ajudar a consolidar as visões de mundo da classe dominante. Das famílias portuguesas se esperava que cumprissem os seus deveres perante o Estado e a Igreja, e agissem como reprodutoras dos discursos dominantes. Esta tarefa, valorizada pelo regime, obrigava a uma vida de sobriedade, discrição e respeito pelos valores morais mais conservadores. Homem e mulher tinham os seus papéis bem definidos, de acordo com a chamada natureza dos sexos, e de ambos se esperava que agissem em conformidade com a ordem social “natural”. Esta separação estava igualmente consagrada na escola, onde o ensino era ministrado, preferencialmente, em regime de separação de sexos, de acordo com o n.º 5 do Decreto-lei n.º 27:279, de 24 de novembro de 1936, já aqui citado: “O ensino primário elementar, tanto oficial como particular, será ministrado em regime de separação de sexos” (1510). Também os currículos escolares espelhavam esta diferenciação e, segundo Marta Fidalgo, “visavam moldar as raparigas à sua vocação feminina, ou seja, cuidar da casa, dos familiares e responsabilizar-se pela criação e educação dos filhos” (34). Já em 1927, em plena

⁸ Cf. *Instruções sobre censura de publicações gráficas*. Assinado pelo Director-Geral da Informação, Geraldes Cardoso. Datado de 21 de dezembro de 1970. Documento avulso constante do espólio do Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra / comunicados e panfletos/ dossiers temáticos/ censura.diversos.

ditadura militar, o currículo da disciplina de Economia Doméstica, por exemplo, insistia na aprendizagem das tarefas ligadas ao lar:

(...) ‘hoje, mais do que nunca, se torna imperiosa a necessidade da escola orientar a educação da mulher, levando-a a bem compreender o seu papel social’ incluindo-se no programa o ensino de ‘coser, bordar, cozinhar, fazer barrela, olhar pelo asseio de casa, talhar, coser e conservar as peças de vestuário da família e (...) o valor da higiene’ (Portaria 5060, Out., 1927). (*apud* Neves e Calado 30)

Em 1928, o deputado Pacheco Amorim defendia, inclusive, um ensino diferenciado para raparigas e rapazes baseado nas suas diferentes “naturezas” – “As raparigas devem ser educadas por professoras e segundo programas adequados. Os rapazes por professores que os façam homens” (*apud* Neves e Calado 31). Basta folhear um livro da Primeira Classe, livro único adotado pelo Estado Novo, e nas páginas iniciais surgem-nos, por exemplo, imagens de “meninas afadigadas a lavar a roupa, varrer, passar a ferro, estender massa com o rolo, cozinhar, lavar o chão, pôr a mesa, dar o biberão ao bebé, passeá-lo no carrinho, regar as flores do jardim.” (Neves e Calado 26). Já os meninos aparecem “na carpintaria, pesando, colhendo frutos no pomar, no ofício de jardinagem, tocando música, pintando em cavalete, dando comida aos pássaros” (Neves e Calado 26).

Em dezembro de 1937 era criada a Mocidade Portuguesa Feminina⁹, organização estatal de caráter obrigatório para as jovens dos sete aos dezassete anos e para as que frequentavam o 1.º ciclo dos liceus e que tinha como objetivo a formação da mulher de acordo com as solicitações da sociedade da época, que lhe atribuía, essencialmente, o papel de esposa, mãe e boa dona de casa. Entre as suas publicações periódicas contava-se a revista *Menina & Moça*, que apesar de se mostrar mais arejada e menos politizada do que a publicação que lhe precedeu, o *Boletim da MPF*, continuava a transmitir a política do estado para as mulheres (Pimentel *MPF* 57-58). É assim que se podem encontrar artigos sobre a imagem da “mulher ideal” entre as suas

⁹ A Mocidade Portuguesa Feminina surge como secção feminina da organização nacional Mocidade Portuguesa, criada em 1936, obrigatória para os jovens dos 7 aos 14 anos. Entre os seus objetivos encontravam-se o desenvolvimento da capacidade física, a devoção à Pátria e a formação do caráter.

páginas, como Irene Flunser Pimentel exemplifica na obra *Mocidade Portuguesa Feminina*:

Descrita, em 1948, como se fosse um jovem a falar, a rapariga ideal deveria ser «boa dona de casa», «compreensiva dos gostos e necessidades alheias», «afetuosa para a família do marido», «pontual», «discreta», «económica», «sincera, dócil, séria, confiante, pouco tagarela», e não «usar *baton*». Outros artigos enumeravam os defeitos de «que eles não gosta[va]m» (1954) e «as qualidades que eles mais aprecia[va]m» nas raparigas» (1961).

Também as leituras das jovens são vigiadas e são aconselhados ou proibidos alguns livros. A literatura portuguesa surgia em primeiro plano, com nomes que iam “de Gil Vicente a Júlio Dinis, cancioneiros e poemas – religiosos e nacionalistas –, sobretudo de Correia de Oliveira e do padre Moreira das Neves”, entre outros (Pimentel, *MPF* 123). As jovens “não deveriam ler livros onde a religião e os bons costumes fossem atacados, os que aprovavam o suicídio ou o divórcio, e os que tratavam de matérias obscenas (...)” (Pimentel, *MPF* 126).

Esta sociedade classista e sexista assumiu, pois, a mulher “como uma questão de Estado” (Neves e Calado 24), atirando-a para a esfera doméstica e reservando-lhe funções menores e meramente reprodutivas. A família era considerada, nas palavras de Salazar, “a célula irredutível, núcleo originário da (...) Nação” (*apud* Azevedo, *A censura* 123). Sucessora da família de tipo romano, formava-se através do casamento e era composta pelo pai – chefe da família, dotado de amplos poderes –, mãe – obediente e submissa, “à imagem da sagrada Virgem Maria” (Baptista 209), e de quem se esperavam dedicação e espírito de sacrifício – e filhos/as – entendidos/as como objetos a moldar, pelo que eram colocados/as em papéis passivos e resignados, devendo mostrar um respeito total pelos progenitores (cf. Baptista 213). O dever fundamental da família era ser fecunda e “dar filhos a Deus e membros à Igreja” (Baptista 198). Este traço era comum às ditaduras da Europa do Sul, que, segundo Anne Cova e António Costa Pinto, “reafirmaram no campo ideológico e político a apologia do «regresso ao lar», a glorificação da «maternidade» e de um certo modelo de família» enquanto função primordial” (71).

O discurso do Estado era, pois, construído em torno do primado da família, a qual era comparada a um “Estado em miniatura” (Baptista 194), pelo que lhe cabia protegê-la e impedir quaisquer agressões à sua estrutura e espírito. A família representava, a nível microssocial, o poder do Estado e da sua ideologia e a Constituição de 1933 estabeleceu-a como a base da ordem política e administrativa. O garante desta instituição era a mulher, que governava o lar de acordo com os mesmos princípios com que Salazar chefiava a nação – cuidar, zelar e poupar (cf. Neves e Calado 25). Este papel da mulher advinha da sua “natureza”, consagrada no artigo 5.º da referida Constituição. Embora reconhecendo a igualdade dos cidadãos perante a lei, este artigo ressalvava tudo o que “se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família” (Neves e Calado 23). Anne Cova e António Costa Pinto afirmam:

Em nome da “natureza” feminina, as mulheres viram (...) negada pelo Salazarismo a completa igualdade com os homens. A ideia de “natureza” remete para a já antiga querela da natureza contra a cultura, em que o público domina o privado. O Salazarismo permaneceu profundamente enraizado na ideia tradicional de que as mulheres se situam do lado da “natureza” e os homens, implicitamente, do lado da cultura. (72)

Este biologismo, de cariz positivista, traça o destino da mulher, condenada ao lar, à submissão ao marido e ao cuidado dos/as filhos/as. A mulher não dispõe de si própria, do seu corpo, do seu destino, da sua individualidade; tudo o que faz é em função de outrem – os/as filhos/as, o marido, a família e a Nação. O seu comportamento deve ser exemplar e irrepreensível, servindo de modelo para os/as que a rodeiam. A ideologia estado-novista fazia a apologia da doçura e docilidade das mulheres e alertava para os perigos da sua masculinização, com o objetivo de demonstrar que “as mulheres seriam, assim, naturalmente incapazes de desempenhar as mesmas tarefas que os homens” (Viegas 37).

No *Boletim* da Emissora Nacional podia ler-se o seguinte texto da escritora Graciete Branco: “Cuidemos de nós, alindemo-nos, para que os nossos filhos e o nosso marido nos olhem como rainhas do lar e não gatas borralheiras despedidas de encantos e

atractivos” (*apud* Torgal *Estados Novos* 2, 171)¹⁰. Contudo, este seu nobre papel – engrandecido pelo Estado por conveniência ideológica – resume-se às tarefas de uma dona-de-casa. A esfera de ação da mulher é a casa, o lar, afastando-a das ruas e isolando-a de contactos com o mundo e as esferas sociais. Como refere Lia Viegas, em *A Constituição e a Condição da Mulher*:

(...) a actividade predominante das mulheres é «não-económica», realizada em privado: a reprodução e a produção da força de trabalho, ou seja, noutras palavras, as suas funções de esposas, mães e de «fadas do lar». Assim, por força desta situação, elas são marginalizadas economicamente e, por consequência, social e politicamente. (34)

No entanto, esta segregação da mulher é vista como um privilégio, uma libertação e não uma menorização ou condenação (cf. Neves e Calado 24).

A divisão das áreas de atividade baseia-se no sexo, sendo o universo feminino canalizado para o universo interior, meramente reprodutivo, enquanto ao homem cabem as tarefas produtivas e criativas. Aquela está vocacionada para a maternidade, a doçura, a compreensão e a resignação, enquanto deste se espera a autoridade, a liderança e o saber impor-se, enfim características viris e denotando poder¹¹. A mulher casada, por exemplo, perde o poder de administrar os seus próprios bens e só pode exercer qualquer atividade de comércio com autorização do marido (Viegas 20). O homem, por sua vez, sustenta a mulher e a casa, “ou contribui para essas despesas, conforme a mulher tem ou não recursos próprios” (Viegas 20).

É certo que algumas mulheres tiveram posições de destaque durante o Estado Novo, tendo sido investidas de grandes responsabilidades sociais e políticas, no

¹⁰ Lia Viegas afirma: “Todo o mundo exterior, a linguagem, a cultura, a participação, as decisões, cabiam aos homens e às mulheres restava «calarem-se e serem belas»” (38).

¹¹ É ilustrativo desta forma de pensamento o texto de Aurora Jardim Aranha, que surgiu na revista *Eva* de 8 de julho de 1933, citado por Vanda Gorjão no seu artigo “Políticas de Enquadramento das Mulheres – ‘Deus, Pátria, Família’”: “Sê bem homem, não te deixes dominar. E (aqui em segredo que todas nos ouvem) uma pequenina brutalidade a tempo não fez mal a ninguém... Dá-lhe o dinheiro necessário e com método. Habitua-a a assentar as despesas. De vez em quando oferece-lhe uma superfluidade que seja útil: um chapéu, um colar, um frasco de perfume. Estas ninharias têm muito mais valor se vierem de ti, do que se forem compradas com o dinheiro de casa. Se infringires o tal pecaminoso mandamento, nega sempre. A mulher ‘contando [sic] que o não saiba’, vive feliz. Para quê, uma confissão que lhe envenenará a vida inteira? Porque, embora perdoe, nunca mais esquece” (72).

entanto as suas funções estavam devidamente integradas no seu duplo papel de mãe e esposa, pelo que se ocupavam, essencialmente, de matérias sociais, não detendo posições de chefia em áreas consideradas masculinas¹².

É neste ambiente, totalmente dominado pelo ideologema das diferentes naturezas do homem e da mulher, com as consequências políticas, sociais, culturais, familiares e pessoais daí decorrentes, que deverá enquadrar-se a receção portuguesa de *Little Women*, de Louisa May Alcott, e a análise das diversas traduções que constituem o *corpus* deste trabalho.

¹² A este propósito veja-se, por exemplo, a intervenção do Deputado Santos Carreto, em 1952, a propósito da admissão da mulher nos serviços de aeronáutica militar: “Será na verdade promover a melhor formação da mulher e a sua defesa facultar-lhe o alistamento nos serviços, mesmo auxiliares, da aeronáutica militar, «quer no ar quer em terra»? (...) Atribuir à mulher o encargo de manejar armas ou dirigir aviões é na verdade atribuir-lhe uma função inteiramente destoante da sua própria natureza de mulher. O próprio ambiente militar será porventura propício ao desenvolvimento das virtudes que devem exorná-las e que constituem o seu melhor título de glória e de encantamento?” (*Livros Proibidos no Estado Novo* 182).

4. Louisa May Alcott

Neste capítulo apresentarei alguns elementos biográficos de Louisa May Alcott que possam ajudar a compreender melhor esta escritora norte-americana. Possuidora de um ritmo de produção textual vertiginoso, esta prolífica escritora experimentou vários géneros textuais, sempre com vista ao sucesso financeiro e ao reconhecimento das suas capacidades enquanto autora. Exploram-se as suas facetas pública e privada, bem como os seus ideais e posições sobre as condições de vida das mulheres, com vista a uma leitura mais fundamentada da sua obra *Little Women Part I*.

Para a elaboração deste capítulo socorri-me de algumas das biografias de Louisa May Alcott mais recentes, tendo, no entanto, consultado ocasionalmente excertos de obras como *Louisa May Alcott, Her Life, Letters, and Journals*, de Ednah D. Cheney, publicada no ano seguinte à morte da escritora, 1889, ou *Louisa May Alcott*, de Madeleine Bettina Stern, dada à estampa em 1950. As obras de referência *The Alcotts: Biography of a Family* (1980), de Madelon Bedell, e *A Hunger for Home. Louisa May Alcott and Little Women* (1984), de Sarah Elbert, contam-se entre as que li integralmente. Não havendo a possibilidade de aceder aos manuscritos (diários e cartas) deixados pela escritora, baseei-me na recolha realizada pelos académicos Daniel Shealy e Joel Myerson, compilada nos volumes *The Journals of Louisa May Alcott* e *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, publicados em 1989 e 1995, respetivamente.

Entre as obras biográficas mais recentes por mim consultadas contam-se *Louisa May Alcott. A Modern Biography* (1995), de Martha Saxton; *Eden's Outcasts. The Story of Louisa May Alcott and her Father* (2008), de John Matteson, e *Louisa May Alcott. The Woman behind Little Women* (2009), escrito por Harriet Reisen. Cada uma destas obras oferece uma perspetiva diferente da escritora americana, pelo que, no seu conjunto, se poderão considerar, de certa forma, complementares, permitindo uma visão mais abrangente da sua vida e da sua obra. Estas obras apresentam naturalmente abordagens biográficas distintas, que refletem os interesses e posicionamentos ideológicos dos/as respetivos/as autores/as.

Martha Saxton, por exemplo, mostra-se muito crítica em relação às atitudes e filosofia de vida do pai de Louisa Alcott, Bronson Alcott, procurando demonstrar a influência negativa deste na vida e obra da filha. A biógrafa oferece uma visão psicanalítica do percurso da escritora americana, mostrando como a relação conflituosa que manteve com o pai ao longo de grande parte da sua vida influenciou a sua forma de pensar, os seus comportamentos e atitudes, bem como a sua relação com a escrita. Contudo, por vezes, deteta-se algum excesso na argumentação, se comparada com as outras biografias analisadas. Com a sua perspetiva feminista, Martha Saxton chega a ser um pouco obsessiva na tentativa de culpabilização de Bronson Alcott por todos os fracassos e derrotismo da filha.

John Matteson ganhou o Prémio Pulitzer em 2008 com a sua biografia de Bronson Alcott e Louisa May Alcott. Diferente do estudo levado a cabo por Martha Saxton, John Matteson procura mostrar um lado diferente da relação entre pai e filha, que, se bem que conflituosa, denota a existência de algum respeito e compreensão entre ambos. Ao contrário da biografia anterior, Louisa Alcott não assume aqui o estatuto de figura principal, já que a atenção se divide entre pai e filha, dando-se até mais peso a Bronson Alcott do que a Louisa Alcott. No final, o/a leitor/a acaba, de certa forma, por simpatizar com o pai, visto como um idealista, que na luta pela sua causa – encontrar um mundo ideal –, quase destrói a família sem se aperceber. John Matteson afasta-se da perspetiva feminista adotada por Martha Saxton, procurando demonstrar que embora Louisa May Alcott criticasse as limitações impostas às mulheres, não mostrava uma inclinação pelas atividades masculinas em detrimento das femininas. Exemplo desta linha de pensamento é o passo que se segue:

In her holding that all honest, useful work is equally valid, Louisa remained true to the ideals of her mentor Emerson, who, as William James observed, believed that ‘no position is insignificant, if the life that fills it out be only genuine.’ Louisa was hostile to any limitation on women’s opportunities. Nevertheless, she would have been mystified by any feminist credo that implicitly valued traditionally masculine pursuits above the conventionally feminine. In her view it was idiotic to force a born physician to stay home and bake pies, yet it was equally foolish to disparage the person who loved to bake pies, and baked them well. (419)

Já Harriet Reisen, argumentista com bastante experiência, escreve uma biografia leve e em jeito de romance. A obra *Louisa May Alcott. The Woman behind Little Women* sairá, igualmente, em forma de documentário, no mesmo ano em que o livro é publicado, 2009, sendo o primeiro filme biográfico sobre a escritora americana. Por esse motivo, a obra destina-se ao grande público e não especificamente aos estudiosos da vida e obra de Louisa May Alcott, o que distingue esta biografia das duas anteriores. Fruto de novas descobertas e estudos sobre a escritora americana, revela novos dados como é o caso das eventuais causas da morte da escritora, bem como fornece a transcrição das entrevistas que Madelon Bedell havia mantido com a sobrinha de Louisa Alcott, Louisa May Nieriker, em 1975, e que nunca haviam sido tornadas públicas.

4.1. Percurso de vida

A 8 de outubro de 1843, com 9 anos de idade, Louisa May Alcott escreve no seu diário: "I wish I was rich, I was good, and we were all a happy family this day" (Myerson e Shealy, *Journals* 46). Esta frase, registada no dia de aniversário da mãe, expressa desejos de criança que irão nortear toda a sua vida de adulta. Um conjunto de interesses aparentemente paradoxal, como sejam a dimensão económica, os valores morais e a felicidade familiar, perpassa as páginas do diário e está presente nas cartas e obras literárias que escreve, sugerindo a existência de uma ligação entre vida e obra.

Louisa May Alcott nasceu a 29 de novembro de 1832, em Germantown, Pennsylvania, e partilha o dia de nascimento com o pai, Amos Bronson Alcott, que nascera em 1799. No entanto, o temperamento forte e inconstante, a impetuosidade e o espírito combativo, bem como a compleição física – alta, tez morena, cabelos e olhos negros –, aproximam-na da mãe, Abigail May (Abby ou Abba eram os nomes por que gostava de ser tratada), nascida em 1800¹³. Estas características, de acordo com Madelon Bedell (*apud* Elbert xv), justificam-se pela ascendência de Joseph May, pai de

¹³ Estas semelhanças levam Bronson Alcott a registar no seu diário, durante o período da comunidade em Fruitlands: "Two devils, as yet, I am not quite divine enough to vanquish – the mother fiend and her daughter" (*apud* Saxton 161-162).

Abigail May, descendente direto de John May, um inglês capitão da marinha mercante, que se estabeleceu em Roxbury, Massachusetts, em 1640. O apelido May, derivado de “Maies” ou “Mayes”, tinha, muito provavelmente, origem portuguesa, como refere Madelon Bedell: “[the name May] was probably of Portuguese origin. The name is also Jewish; some of the original Maies may have been Portuguese Jews who fled the inquisition” (24). Segundo John Matteson, “the Mays were known for their intelligence and fighting spirit” (29), o que vem corroborar os traços que podemos encontrar em Abigail May e que, provavelmente, terão passado para a filha.

Louisa Alcott nasceu num momento pouco auspicioso para a família Alcott. O patrono do pai, Reuben Haines, financiador da escola que aquele dirigia, havia morrido em 19 de outubro de 1831 e a situação económica da família tornara-se bastante precária, chegando a ser necessário vender mobílias e livros para sobreviver. Abba sofreu um aborto nesta altura e, em março de 1832, Louisa May Alcott é concebida, o que constituiu um motivo de depressão para a mãe. Esta acreditava ter, assim, influenciado o carácter da filha, considerado demasiado enérgico e rebelde: “Abby’s pregnancy with Louisa was ‘one of those periods of mental depression which women are subject to during pregnancy.’ She later cited it as the cause of her daughter’s unsteady and extreme moods” (Reisen 19).

Bronson Alcott não conseguia compreender a rebeldia da filha, contudo, ao mesmo tempo que considerava a Louisa de quatro anos e meio uma criança impaciente e birrenta – “a creature of ‘impatience, querulousness, forwardness’” (*apud* Matteson 10) –, também elogiava “her ‘unusual vivacity, and force of spirit’ and called her ‘active, vivid, energetic’”, destacando-lhe características consideradas pouco femininas como “‘power, individuality, and force’” (*apud* Reisen 20).

Após o seu nascimento, e num curto espaço de tempo – dezoito meses –, Louisa mudou de casa quatro vezes (muitas mais se seguiriam ao longo da sua vida), até a família regressar a Boston em setembro de 1834, para Bronson fundar a *Temple School*, com a ajuda de William Ellery Channing, ministro Unitário, e Elizabeth Palmer Peabody, professora, também ela, como Bronson Alcott, precursora das reformas no campo da educação.

O pai de Louisa May Alcott foi uma personalidade fascinante, pois, tendo nascido de uma família humilde de lavradores, desde cedo se mostrou ávido de novos

conhecimentos e se revelou um autodidata. Nas primeiras entradas do seu diário, Bronson Alcott confia a impaciência que sente em relação ao espírito da época: “To dare to think, to think for oneself, is denominated pride and arrogance. And millions of minds are in this state of slavery and tyranny.’ [...] Rebel!... Let others grumble; dare to be singular. Let others direct; follow Reason” (*apud* Matteson 28-29).

Na sua incessante demanda do saber, Bronson Alcott encontrou em *Pilgrim’s Progress*, a alegoria escrita por John Bunyan em 1678¹⁴, “a route to illumination” (Reisen 12). Ao entender a vida como uma progressão moral, aprendeu a transformar os aspetos mais negativos da existência humana em importantes lições de vida. O contacto com uma comunidade *Quaker*, nos anos 20, forneceu-lhe a estrutura religiosa que procurava: “God, he concluded, he could only experience directly; the only religious moment occurs in a personal moment with God, and no ritual or observance can substitute for that communication” (Saxton 24)¹⁵.

Durante as suas viagens pelo sul do país, enquanto vendedor ambulante, Bronson Alcott pôde observar de perto as consequências negativas da escravatura e as condições de vida dos escravos, o que o terá levado, em 1830, a fundar a *Preliminary Anti-Slavery Society* em Boston, com William Lloyd Garrison¹⁶ e familiares de Abigail May. Abba chegou a pertencer à *Philadelphia Female Anti-Slavery Society*, a primeira organização política feminina com alguma relevância, fundada em 1833, mas a luta diária pela subsistência da família impedia-a de frequentar as reuniões (cf. Saxton 79).

Ao mesmo tempo que, durante as suas viagens como vendedor, Bronson Alcott convivia com os escravos, aproveitava, igualmente, para se cultivar junto das famílias mais instruídas que o acolhiam. Assim nasceu o desejo de transformar os modelos de

¹⁴ Esta obra será alvo de uma análise mais aprofundada no capítulo intitulado “Intertextualidade e Intratextualidade em *Little Women*”.

¹⁵ O episódio relatado por Louisa Alcott no seu diário, em janeiro de 1845, aquando de um passeio pelos bosques de Concord ao amanhecer, mostra como esta aprendizagem foi por si assimilada: “A very strange and solemn feeling came over me as I stood there, with no sound but the rustle of the pines, no one near me, and the sun so glorious, as for me alone. It seemed as if I *felt* God as I never did before, and I prayed in my heart that I might keep that happy sense of nearness in my life” (Myerson e Shealy, *Journals* 57). Mais tarde, em 1885, revendo aquele passo, Louisa Alcott comentaria a sua afirmação, acrescentando: “I have, for I most sincerely think that the little girl ‘got religion’ that day in the wood when dear mother Nature led her to God” (Myerson e Shealy, *Journals* 57).

¹⁶ William Lloyd Garrison (1805-1879) foi um acérrimo abolicionista e reformador social e criou a *New England Anti-Slavery Society* em 1832 e a *American Anti-Slavery Society* em 1833.

educação do país e de implementar um novo sistema, menos penalizador para as crianças, liberal e promotor de um pensamento independente¹⁷.

As metodologias vigentes à época centravam-se num ensino por memorização, puramente mecânico, sem qualquer iniciativa por parte dos/as alunos/as ou valorização da sua criatividade. Alcott foi, sem dúvida, um pedagogo com convicções vanguardistas¹⁸, uma das razões que o levaram a ser mal interpretado e criticado pela sociedade da época:

He banished the rote learning and memorization that suffocated curiosity, and avoided corporal punishment in favor of more respectful forms of social organization, including an honor system. He elicited his pupils' opinions, guiding their discussions along Socratic lines, posing questions rather than imparting facts. (Reisen 13)

Não tendo formação académica, Bronson Alcott limitava-se a conversar com os/as discentes sobre vários assuntos, despertando-os/as para o autoconhecimento e pensamento crítico e valorizando a autocrítica. Grande parte da sua vida assentou na crença da primazia da alma sobre o corpo e das necessidades dos outros sobre as suas próprias, de que resultam a importância atribuída aos valores de abnegação e autoaperfeiçoamento que incutia aos seus alunos e alunas, bem como às próprias filhas. Louisa Alcott aprende através destas experiências, aprendizagem que a irá marcar para toda a vida. Por um lado, revelava uma grande preocupação pelo bem-estar dos que a rodeavam - "I shall be kind to poor people" e "we talked about the poor slaves"¹⁹ (Myerson e Shealy, *Journals* 45) são expressões que regista no seu diário em setembro de 1843. O reverso da medalha é a constante insatisfação consigo própria e com as inconstâncias do seu temperamento, que não consegue controlar, o

¹⁷ Contudo, e embora adepto da mudança, Bronson Alcott não deixava de tentar impor a sua visão e opiniões às crianças que ensinava na Temple School.

¹⁸ Em 1839, Bronson Alcott mostra-se mais de um século à frente do seu tempo, ao aceitar uma menina de ascendência afro-americana na pequena escola que mantinha em casa. Confrontado pelas famílias das outras crianças, todas brancas, Alcott recusa expulsar a menina, o que o levou a encerrar a escola, visto as restantes famílias terem retirado os seus filhos.

¹⁹ Na obra *Recollections of my Childhood*, publicada em 1888, a título póstumo, Louisa regista o seguinte apontamento: "Another very vivid recollection is of the day when running after my hoop I fell into Frog Pond and was rescued by a black boy, becoming a friend to the colored race then and there, though my mother always declared that I was an abolitionist at the age of three" (*apud* Phillips e Eiselein 428).

que se torna visível, por exemplo, no seguinte passo que escreve no diário em março de 1846:

I have made a plan for my life, as I am in my teens, and no more a child. I am old for my age, and don't care much for girl's things. People think I'm wild and queer; but Mother understands and helps me. I have not told any one about my plan; but I'm going to *be* good. I've made so many resolutions, and written sad notes, and cried over my sins; and it doesn't seem to do any good! Now I'm going to *work really*, for I feel a true desire to improve, and be a help and comfort, not a care and sorrow, to my dear mother.²⁰ (Myerson e Shealy, *Journals* 59)

Com treze anos apenas, Louisa Alcott mostra-se consciente da sua complexa personalidade, que a conduz a períodos de frustração perante a incapacidade de se ajustar às regras impostas pela figura paterna e de se adaptar às normas sociais vigentes, que exigiam a abnegação e submissão da mulher face ao homem. Sente-se uma estranha – “wild and queer” – no mundo em que vive, já que não gosta de “girl's things”. Este excerto do diário ecoa em Jo, a protagonista de *Little Women*, quando expressa o propósito de melhorar o seu comportamento e atitudes para agradar ao pai: “I'll try and be what he loves to call me, a little woman,' and not be rough and wild; but do my duty here instead of wanting to be somewhere else,” (19) (sublinhado meu). Também a sua conduta é descrita como “queer”²¹ ao longo do romance. Vejam-se alguns dos muitos exemplos: “The idea amused Jo, who liked to do daring things, and was always scandalizing Meg by her queer performances” (73), “the queer girl” (181), “a very queer expression of countenance” (236) (sublinhados meus). Também Jo revela não gostar de assuntos de raparigas, preferindo atividades e modos tradicionalmente mais masculinos, questão que será desenvolvida no capítulo “As irmãs March”.

A frustração que Louisa May Alcott sente está patente, igualmente, no seu diário, quando, com apenas 12 anos, escreve “I am so cross I wish I had never been born”

²⁰ Nesta altura, a família tinha por hábito ler os diários das filhas, para controlar o desenvolvimento do seu caráter e os progressos linguísticos, pelo que Louisa escrevia consciente da leitura que pai e mãe iriam fazer.

²¹ Este é, aliás, um termo muito usado por Louisa May Alcott para se referir a várias personagens e acontecimentos em *Little Women*.

(Myerson e Shealy, *Journals* 55). A sua insatisfação perante a vida fica bem patente quando confessa, aos 17 anos:

My quick tongue is always getting me into trouble, and my moodiness makes it hard to be cheerful when I think how poor we are, how much worry it is to live, and how many things I love to do I never can.

So, every day is a battle, and I'm so tired I don't want to live, only it's cowardly to die till you have done something. (Myerson e Shealy, *Journals* 61-62)

Uma vez mais, é inevitável a comparação com Jo, que alguns/as autores/as leem como o alter-ego da autora de *Little Women*. Referindo-se àquela personagem, a instância narrativa afirma que ela possui “[a] quick temper, sharp tongue, and restless spirit” (60). A “coragem” de Louisa Alcott, ou melhor, a capacidade que esta tem de enfrentar as situações e não desistir, também transparece na personagem Jo, como sucede no momento em que esta conhece Mr. Laurence, o avô de Laurie: “For a minute a wild desire to run away possessed her; but that was cowardly, and the girls would laugh at her; so she resolved to stay, and get out of the scrape as she could” (81). Um passo semelhante encontra-se no seu diário, quando revela ter estado à beira do suicídio: “But it seemed so mean to turn & run away before the battle was over that I went home, set my teeth & vowed I'd *make* things work in spite of the world, the flesh & the devil” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 34).

Em 1840 a família Alcott muda para Concord. Apesar de Louisa considerar Concord “one of the dullest little towns in Massachusetts” (Myerson e Shealy, *Journals* 127), foi aqui que acedeu à biblioteca de Emerson²², que lhe aconselhava as melhores leituras, e teve longas caminhadas pelos bosques com Henry Thoreau²³, durante as quais este lhe ensinava o valor da harmonia com a Natureza.

Desde muito cedo Louisa Alcott mostrou um espírito inquisitivo, que a levava a fugir de casa e vaguear pelos locais onde se encontrava, acabando, por vezes, por se

²² A amizade entre Bronson Alcott e Emerson colocaria a família Alcott no centro do movimento transcendentalista. A este respeito, Elizabeth Keyser afirma: “Bronson Alcott's association with Emerson placed the family in the center of the transcendentalist circle and involved them in the many social causes it espoused, including the abolition of slavery and the establishment of women's rights” (4).

²³ Henry David Thoreau (1817–1862), filósofo transcendentalista e naturalista, dedicou-se a temas como a história natural e a filosofia. É considerado um precursor das preocupações ecologistas e ambientalistas.

perder. As suas brincadeiras favoritas consistiam no tipo de atividades tradicionalmente destinadas aos rapazes, como correr, saltar, trepar vedações e muros. Aliás, entre as suas relações mais íntimas – família e amigos/as – Louisa adotava “the boyish-sounding nickname ‘Louy’” (Matteson 83), tal como Josephine, que gosta de ser tratada por Jo em *Little Women*: “I hate my name, too – so sentimental! I wish everyone would say Jo, instead of Josephine” (46). No seu livro de memórias, Louisa Alcott confessa: “I always thought I must have been a deer or a horse in some former state, because it was such a joy to run. No boy could be my friend till I had beaten him in a race, and no girl if she refused to climb trees, leap fences and be a tomboy” (apud Phillips e Eiselein 430).

A comparação com os equídeos é recorrente na escrita da autora, que, em setembro de 1843, regista no diário: “I ran in the wind and played be a horse, and had a lovely time in the woods with Anna and Lizzie” (Myerson e Shealy, *Journals* 45)²⁴. Também em *Little Women* Jo revela o desejo de correr livremente como os cavalos e a voz narrativa chega a compará-la a um potro desajeitado. Esta questão será aprofundada no capítulo dedicado às irmãs March.

Este desejo de ser rapaz, de poder usufruir das mesmas oportunidades e aceder a um mundo que à partida lhe estava vedado, encontra-se presente em vários dos registos diarísticos e cartas de Louisa May Alcott, como é o caso do seguinte passo:

I was born with a boy’s nature & always had more sympathy for & interest in them than in girls, & have fought my fight for nearly fifteen [years] with a boys (sic) spirit under my ‘bib and tucker’ & a boys (sic) wrath when I got ‘floored’... (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 51-52; os parêntesis retos encontram-se no original)²⁵

O prazer que demonstrava pela aventura era visto pelos pais como “masculino”. Louisa May Alcott vai mais longe nas suas ambições e mostra interesse em envolver-se ativamente na Guerra Civil (1861-1865), lutando: “I long to be a man; but as I can’t

²⁴ Em 1840, cansada da luta diária pela subsistência da família, e da incapacidade de Bronson Alcott de contribuir monetariamente, Abba escreve ao irmão Sam “I cannot get rested – I feel like a noble horse harnessed in a yoke – and made to drag and pull instead of trot and canter...” (apud Saxton 120-121). As semelhanças com os registos da filha são evidentes.

²⁵ É característica da autora uma certa propensão para os erros gramaticais e ortográficos.

fight, I will content myself with working for those who can” (Myerson e Shealy, *Journals* 105). Este mesmo desabafo surge pela voz de Jo em *Little Women*, mostrando como a escritora utiliza a sua própria vida e as suas experiências para construir as suas narrativas. Enquanto costura para o exército, acompanhada de outras mulheres, sente que juntas resolveriam os problemas, neste caso a guerra, muito melhor do que os homens: “It seems as if a few energetic women could carry on the war better than men do it so far” (Myerson e Shealy, *Journals* 106). Numa carta dirigida à avó paterna lamenta-se: “Four or five Mays have gone & if I was only a boy I’d march off tomorrow” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 80). Deste sentimento de impotência nasceu a vontade de se candidatar ao lugar de enfermeira num hospital militar, o que, no momento da partida, a fez sentir “as if [she] was the son of the house going to war” (Myerson e Shealy, *Journals* 110). O próprio Bronson Alcott “observed with pride and insensitivity that he was sending his only son” (Saxton 251). Também em *Little Women*, Mr. March chama Jo “son Jo” (323), pelo que esta questão será aprofundada no capítulo dedicado ao estudo desta personagem.

O gosto por tudo o que se relaciona com o mundo masculino também se manifesta numa luta pela independência, numa sociedade que assume a mulher como um ser inferior ao homem e que a remete para o espaço privado da casa enquanto o homem vence no exterior, no mundo público do trabalho. Louisa Alcott não nega a sua condição de mulher, mas recusa a feminilidade tal como ela é definida pela sociedade em que vive. Em 1850 regista no diário: “Seventeen years have I lived, and yet so little do I know, and so much remains to be done before I begin to be what I desire, – a truly good and useful woman” (Myerson e Shealy, *Journals* 61). Deseja sentir-se útil, isto é, ter uma utilidade social, o que lhe permitiria ter independência, acesso a trabalho remunerado e liberdade de movimentos na esfera pública, algo tradicionalmente recusado às mulheres: “I want to realize my dream of supporting the family and being perfectly independent” (Myerson e Shealy, *Journals* 162). O seu fascínio pelo mundo masculino centra-se, pois, na liberdade de ação e independência que aquele permite e nas imensas possibilidades de trabalho que oferece: “Work is an excellent medicine for all kinds of mental maladies” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 45), afirma numa carta dirigida a outro dos seus “beloved boys”, Alfred Whitman, em 1859. Em 1872, em resposta a carta recebida pelas irmãs Lukens, que seguiram o exemplo das “irmãs

March” e criaram o seu próprio jornal doméstico, assevera: “Work is such a beautiful thing & independence so delightful that I wonder there are any lazy people in the world” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 168). Louisa May Alcott valoriza o trabalho enquanto fim em si mesmo, mas também como forma de sustentar a família, continuamente endividada devido às opções do pai, o que a levou a uma intensa atividade durante toda a vida. Ficar aprisionada em casa também nunca foi sua intenção ou desejo, já que aí se sentia “like a caged seagull as [she] washed dishes and cooked in the basement kitchen where [her] prospect was limited to a procession of muddy boots” (*apud* Reisen 133-134). A sua ambição era sair e trabalhar, tornando-se produtiva e útil.

Em 1843, o ascetismo de Bronson Alcott levou-o a mudar a família, já com quatro crianças – Elizabeth nasceu em 1835 e Abby May (que mais tarde preferiria ser tratada por May), em 1840 – para Fruitlands, em Prospect Hill, Harvard, Massachusetts²⁶. Alcott pretendia ali formar um “second Eden”, futuro “beacon of morality in a fallen world” (Matteson 106). A austeridade imposta à família e aos poucos seguidores foi de tal ordem que a comunidade sobreviveu apenas alguns meses. Datam desta época os primeiros registos conhecidos do diário de Louisa May Alcott. Apesar de evidenciar apreço pela sensação de liberdade que as corridas nos campos lhe transmitiam, Louisa Alcott também se apercebia do trabalho que recaía sobre a mãe, encarregada de alimentar e cuidar de todos os membros da comunidade, incluindo visitantes e curiosos.

Abba provinha de uma família abastada e preocupava-se com o seu próprio enriquecimento cultural, frequentando sessões sobre filosofia moral, teologia natural, ciências, história e latim. Em solteira chegou a alvitar a possibilidade de abertura de uma escola com a irmã, referindo: “I may yet earn my bread by the knowledge this year has afforded me. I am not willing to be thought of incapable of anything” (*apud* Reisen 10). Este pensamento, certamente subversivo para a época, encontra-se também presente nos registos já atrás assinalados de Louisa Alcott.

²⁶ Bronson Alcott fundou a comunidade de Fruitlands juntamente com Charles Lane (1800–1870), transcendentalista inglês que conhecera em Inglaterra, aquando da sua deslocação a este país, para visitar a escola à qual tinham atribuído o seu nome.

Embora Abba defendesse o marido e os seus ideais utópicos, e se recriminasse por não atingir a perfeição que dela era esperada, mostrava-se mais pragmática e preocupada com o bem-estar das filhas. A precariedade em que viviam era-lhe extremamente penosa e, perante a recusa de Bronson em lidar com questões monetárias, era sobre ela que recaía o ónus do pagamento das dívidas contraídas. A ajuda de familiares e vizinhos era, muitas vezes, insuficiente para manter a família, pelo que Abba recorria a pequenos trabalhos de costura para fora. Em 1841 confessa o seu desespero ao irmão, ao anunciar a intenção de encontrar trabalho, no caso de o marido continuar a revelar-se incapaz de sustentar a família:

‘and tho [sic] I may adopt some scheme of life giving me labors if it makes me independent of the charity of my relations and friends it will give me life indeed – My girls shall have their trades and their Mother with the sweat of her brow shall earn an honest subsistence for herself and them (...)’ (*apud* Saxton 122).

Abba Alcott expressa o desejo de não depender da caridade, e para isso mostra-se disposta a trabalhar fora de casa e ganhar o sustento da família “with the sweat of her brow”, utilizando uma imagem bíblica tipicamente associada ao masculino: o suor associado ao trabalho do homem. Em 1848 emprega-se como governanta numas terras em Waterford, Maine, e, mais tarde, em Boston, consegue trabalho como “missionária dos pobres”, sendo uma das primeiras assistentes sociais da América, numa altura em que o termo ainda não tinha sequer sido cunhado. Como se pode verificar, Abba Alcott, tal como, mais tarde, Louisa May Alcott, mostrava-se uma mulher progressista e ansiava por pertencer à comunidade de mulheres que tanto admirava e com a qual convivia: “Abby found herself wishing she could be more like other women in her circle – like Elizabeth Peabody, who supported her parents and sisters by running a bookstore, or Lydia Maria Child, who supported herself with her pen” (Reisen 66)²⁷. Louisa Alcott segue as pisadas da mãe e imagina-se uma mulher como Margaret Fuller²⁸, “independent, romantic and literary” (Reisen 114).

²⁷ Lydia Maria Child (1802–1880), abolicionista e defensora dos direitos das mulheres. Trabalhou como professora, jornalista, editora e foi autora de vários contos e romances.

²⁸ Margaret Fuller, de seu nome completo Sarah Margaret Fuller Ossoli (1810–1850), foi professora, jornalista e crítica literária. Era abolicionista e uma acérrima defensora dos direitos das mulheres,

Em 1868 (ano da publicação de *Little Women*), Louisa May Alcott escreve um artigo para o *New York Ledger* intitulado “Happy Women” e afirma “I put in my list all the busy, useful, independent spinsters I know, for liberty is a better husband than love to many of us” (Myerson e Shealy, *Journals* 165). A questão da utilidade da mulher é aqui retomada e, simultaneamente, apercebemo-nos da posição de Louisa Alcott perante o casamento e a separação de esferas – pública e privada – para homens e mulheres. Esta temática surge em *Little Women*, e Jo, tal como Louisa Alcott, mostra-se avessa a sentimentalismos, como se pode verificar, por exemplo, neste diálogo acerca de Laurie:

"I saw him at the party, and what you tell shows that he knows how to behave. That was a nice little speech about the medicine mother sent him."

"He meant the blanc-mange, I suppose."

"How stupid you are, child; he meant you, of course."

"Did he?" and Jo opened her eyes as if it had never occurred to her before.

"I never saw such a girl! You don't know a compliment when you get it," said Meg, with the air of a young lady who knew all about the matter.

"I think they are great nonsense, and I'll thank you not to be silly, and spoil my fun. Laurie's a nice boy, and I like him, and I won't have any sentimental stuff about compliments and such rubbish. We'll all be good to him, because he hasn't got any mother, and he may come over and see us, mayn't he, Marmee?" (86-87)

Todas estas questões relativas ao casamento e ao desejo de independência de Jo serão discutidas no capítulo relativo às Irmãs March.

Louisa sempre valorizou a sua autonomia e liberdade dentro da própria estrutura familiar. Em 1845, numa carta que escreve à mãe, afirma: “I have been thinking about my little room which I suppose I never shall have. I should want to be there about all the time and I should go there and sing and think” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 6). Ter um espaço próprio e independente era uma das preocupações de Louisa Alcott e um dos seus grandes desejos. Quando, em 1846, consegue ter, finalmente, o seu quarto próprio, celebra o acontecimento no diário: “I have at last got the little room I

principalmente do direito à educação e ao emprego. A sua obra *Woman in the Nineteenth Century* (1845) constitui um marco na cultura feminista.

have wanted so long and am very happy about it” (Myerson e Shealy, *Journals* 59). Ao longo da sua vida, até poder viver inteiramente do que escreve e publica, Louisa Alcott vai negociando um espaço físico (local onde pode escrever) e mental (tempo para escrever) para criar as suas obras. No início do século XX, em 1928, Virginia Woolf expressa esta questão essencial em “A Room of One’s Own”, em que postula a necessidade de as mulheres terem liberdade financeira como condição essencial para terem a liberdade de escrever: “All I could do was to offer you an opinion upon one minor point — a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (3).

Em dezembro de 1862 Louisa Alcott chega a Georgetown para trabalhar como enfermeira no Union Hotel Hospital. Desta experiência, que durou apenas três semanas, ao fim das quais Louisa contraiu febre tifóide, resultou uma incapacidade física que a iria marcar para o resto da vida²⁹. O tratamento a que esteve sujeita, durante o tempo que permaneceu doente no hospital, incluía grandes doses de calomelano, um composto de mercúrio. De acordo com Martha Saxton, este tratamento acabaria por lhe provocar toda uma série de efeitos secundários: “the patient... could look forward to a short, deteriorating life of trembling, anxiety, weakness, rheumatic pains, chills, restlessness, delirium, and a host of varied debilities” (254). Estudos posteriores (2001), citados por Harriet Reisen, afastam-se da teoria do envenenamento por mercúrio, apontando, em alternativa, para uma doença auto-imune, como o lúpus³⁰.

Foi a partir deste momento que a vida de Louisa May Alcott sofreu alterações profundas. Surgiram mais oportunidades para publicar artigos e contos, que lhe permitiriam saldar as dívidas da família. A satisfação é evidente, conforme se verifica pelos registos no diário, em outubro de 1863: “Fifteen years of hard grubbing may be coming to something after all, & I may yet ‘pay all the debts, fix the house, send May to Italy & keep the old folks cosy,’ as I’ve said I would so long yet so hopelessly”

²⁹ Louisa esteve às portas da morte durante bastante tempo, vendo-se obrigada a cortar aquilo que considerava ser a sua única beleza, o cabelo, por ordens médicas. Em fevereiro de 1863 escreveu no diário: “Felt badly about losing my one beauty” (Myerson e Shealy, *Journals* 116). Também o cabelo de Jo é assim descrito, como se pode constatar no capítulo que se dedica à descrição desta personagem.

³⁰ Trata-se de estudos efetuados pelos médicos Norbert Hirschhorn e Ian Greaves, que se baseiam na descrição dos sintomas apresentados por Louisa May Alcott e na marca que esta apresenta no rosto, visível no quadro pintado pelo artista George Healy em 1870.

(Myerson e Shealy, *Journals* 120). Em 1865 surge a possibilidade de viajar pela Europa durante doze meses, desejo que mantinha há já vários anos, como acompanhante e enfermeira de Anna Weld³¹. Não sendo esta a concretização total do seu sonho, visto que Anna Weld se mostrava uma doente difícil e neurasténica, não deixou de ser uma viagem enriquecedora pelos locais que visitou, pela ligação criada com mais um dos seus “beloved boys”, desta feita, um jovem polaco, Ladislav Wisniewski (Laddie)³², que viria a ser uma inspiração para a personagem Laurie de *Little Women*, e pelos momentos de liberdade que lhe permitiu, quando se demitiu do serviço de acompanhante e passou alguns meses sozinha em França e Inglaterra.

De uma maneira geral, Louisa May Alcott mostra uma atitude de ceticismo em relação ao valor das suas obras. Em 1877, responde desta forma a um elogio que lhe é dirigido:

I long ago gave up feeling ‘low in my mind’ about being cut up by the critics, or much elated by the very undeserved praise of more partial friends, but it is pleasant to be understood & have one’s purpose recognized in spite of the imperfection of one’s performance. (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 219)

No mesmo ano em que escreve e publica *Little Women* (1868), Louisa May Alcott ingressa na *New England Woman Suffrage Association* e os anos 70³³ são marcados pela sua atividade em prol da defesa dos direitos das mulheres, a par da sua prolífica atividade como escritora. Desde sempre defensora do direito das mulheres à sua independência³⁴, Louisa Alcott preocupava-se com questões como a educação e a saúde das mulheres, a igualdade salarial e de oportunidades, o direito ao voto, entre

³¹ Anna Minot Weld (1835-1924) era filha de William Fletcher Weld (1800-1881), magnata ligado ao setor naval.

³² Vários/as autores/as especulam sobre um possível envolvimento romântico entre os dois, mas Louisa Alcott destruiu as cartas que trocaram e as páginas do seu diário que eventualmente fariam referência a um relacionamento mais íntimo, tornando impossível asseverar quaisquer factos a este propósito.

³³ Em 1870 consegue concretizar a ambição de regressar à Europa, desta vez em companhia mais agradável, com a irmã May e uma amiga, Alice Bartlett, tendo a possibilidade de visitar os locais que admirava, sem pressas ou imposições.

³⁴ Esta preocupação é particularmente evidente nas suas “blood & thunder tales”, em que as personagens femininas acabam por vencer, de alguma forma, as masculinas, como a própria Louisa Alcott admite: “in these blood-and-thunders a powerful, passionate, revengeful heroine tilts with and usually conquers the male lords of creation” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 9).

outras. Numa carta datada de 1873 e dirigida a Lucy Stone, escreve, a propósito do direito ao voto:

I am so busy just now proving 'Woman's Right to Labor' that I have no time to help prove 'Woman's Right to Vote'. When I read your note aloud to the family, asking 'What shall I say to Mrs Stone' my honored father instantly replied: 'Tell her you are ready to follow your leader, sure that you could not have a better one.' My brave mother, with the ardor of many unquenchable Mays shining in her face, cried out: 'Tell her I am seventy-three, but I mean to go to the polls before I die, even if my three daughters have to carry me.' (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 178)

Abba May acaba por não ver esta sua aspiração concretizada, ao falecer em 1877, enquanto Louisa se torna "*the first woman to register [her] name as a voter*" (Myerson e Shealy, *Journals* 216) para as eleições do comité escolar em Concord, em 1879. Em Abril de 1883 insere no diário: "Town meeting. Seven women vote. I am one of them & A. [Anna] another. A poor show for a town that prides itself on its culture & independence" (Myerson e Shealy, *Journals* 239).

Ao mesmo tempo que pugnava pelo direito ao voto, Louisa Alcott defendia a equidade de pagamentos para tarefas iguais. Numa carta dirigida a Maria S. Porter³⁵, em 1874, afirma:

(...) hope the first thing that you and Mrs. Sewall propose in your first meeting will be to reduce the salary of the head master of the High School, and increase the salary of the first woman assistant, whose work is quite as good as his, and even harder; to make the pay equal. I believe in the same pay for the same good work. Don't you? In future let woman do whatever she can do; let men place no more impediments in the way; above all things let's have fair play, - let *simple justice* be done, say. Let us hear no more of 'woman's sphere' either from our wise (?) legislators beneath the State House dome, or from the clergymen in their pulpits. I am tired, year after year, of hearing such twaddle about sturdy oaks and clinging

³⁵ Maria S. Porter, amiga de longa data de Louisa May Alcott, era, também ela, defensora do abolicionismo e dos direitos das mulheres. O excerto da carta aqui transcrito foi enviado após a sua eleição para o comité escolar de Melrose em 1874.

vines and man's chivalric protection of woman. Let woman find out her own limitations, and if, as is so confidently asserted, nature has defined her sphere, she will be guided accordingly; but in heaven's name give her a chance! Let the professions be open to her; let fifty years of college education be hers, and then we shall see what we shall see. Then, and not until then, shall we be able to say what woman can do and what she cannot do, and coming generations will know and be able to define more clearly what is a 'woman's sphere' than these benighted men who now try to do it. (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 189-190)

Nesta carta encontramos todo um programa de luta pelos direitos das mulheres, que passa pela valorização das suas capacidades e pela crítica ao sistema patriarcal que as oprime, defendendo, por exemplo, o princípio de salário igual para trabalho igual. É interessante também a crítica à “woman's sphere”, termo utilizado não só pelos/as políticos/legisladores, mas também pela Igreja. A “esfera da mulher” só pode ser definida depois de lhes terem sido dadas todas as oportunidades para encontrar o seu próprio espaço, não sendo algo previamente imposto. Sente-se a tensão na vida destas mulheres, entre o que lhes era permitido e o que se esperava delas e o que verdadeiramente sentiam e queriam fazer. Nessa medida, Louisa May Alcott advoga a abertura do ensino universitário às mulheres e o acesso a uma profissão.

Talvez induzida pelo estado de saúde débil em que se encontrava e pelas suas experiências como enfermeira, Louisa May Alcott valorizava a educação no campo da medicina, tendo, inclusive, investido na clínica da Dr.^a Rhoda Lawrence, onde se instalou nos últimos tempos da sua vida e onde acabaria por falecer. Esta preocupação com a saúde também se estende ao uso de vestuário adequado. Comungava dos ideais feministas da altura, que proclamavam, também, uma revolução na forma de vestir, advogando a extinção de corpetes e outros atavios³⁶, que eram uma causa de frequentes doenças respiratórias e desfalecimentos (esta questão será alvo de análise

³⁶ Martha Saxton oferece uma descrição pormenorizada da moda vigente: “Women had suddenly begun transforming their figures with breathlessly tight corsets. And they began walking differently to compensate for the deforming contraption. Over this they wore a horsehair or wire hoop skirt covered with a gored underskirt, which in turn was draped over and tied back tightly in the rear. Whatever kind of drapery went on in the back, the skirts were very tight across the hips. Dresses were usually in crepe, poplin, batiste, pique, silk, lawn, or voile and tight bodices with deep square or round necklines trimmed with lace or ruching. The well-dressed woman wore delicate Cromwell boots with front lacing, high heels, and broad square toes worn with fine lisle stockings” (297).

no capítulo dedicado às personagens em *Little Women*). A respiração e os movimentos encontravam-se de tal forma dificultados que não eram de admirar as constantes indisposições das senhoras da alta sociedade, que, por essa mesma razão, se procuravam resguardar, dedicando-se a tarefas mais leves. Em 1875, Louisa Alcott mostrava-se crítica em relação à educação ministrada às jovens americanas, confessando numa missiva a Koorders-Boeke, responsável pela tradução de *Work* em neerlandês, obra publicada em Inglaterra e na América em 1873: “Young girls in America do not get a good education in various respects, even though much is taught them. They know nothing of health care, or of housekeeping, and are presented into society too early” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 194).

Por este motivo, a autora recorria a todos os meios possíveis para alertar as jovens, nomeadamente através de artigos publicados em periódicos, principalmente o *Woman’s Journal*. Em 15 de julho de 1876 escreve, em resposta a Lucy Stone³⁷, uma das mentoras do movimento sufragista:

I can only in a very humble way, help on the cause all women should have at heart.

As reports are in order, I should like to say a word for the girls, on whom in a great measure, depends the success of the next generation...

Having great faith in young America, it gave me infinite satisfaction to find such eager interest in all good things, and to see how irresistably [sic] the spirit of our new revolution, stirring in the hearts of sisters and daughters, was converting the fathers and brothers who loved them. One shrewd, business man said, when talking of Woman Suffrage, ‘How *can* I help believing in it, when I’ve got a wife and six girls who are *bound* to have it?’

And many a grateful brother declared he could not be mean enough to shut any door in the face of the sister who had made him what he was.

So I close this hasty note by proposing three cheers for the girls of 1876 – and the hope that they will prove themselves worthy descendants of the mothers of this Revolution (...). (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 217-218)

³⁷ Lucy Stone (1818–1893) foi uma notável abolicionista e defensora dos direitos das mulheres. Fundou o semanário *Woman’s Journal*, para o qual Louisa Alcott contribuiu com vários artigos. Juntamente com Susan Brownell Anthony (1820–1906) e Elizabeth Cady Stanton (1815–1902) constituiu o que se veio a designar como “nineteenth-century suffrage triumvirate”. 10 março 2010. (<http://lcweb2.loc.gov/ammem/awhhtml/awmss5/leaders.html>)

Nesta carta, Louisa May Alcott deixa um voto de esperança nas raparigas da geração futura, para que continuem a luta pelos direitos das mulheres iniciada pelas suas predecessoras. É interessante verificar que os homens são já incluídos nesta luta e, nas palavras de Louisa Alcott, se mostram recetivos à sua mensagem, valorizando os feitos das mulheres.

Também os livros da escritora americana são um meio de transmissão da mensagem feminista, como por exemplo *Eight Cousins*, publicado em 1875. Na história, a autora introduz os tópicos feministas da sua agenda: igualdade de direitos, direito ao trabalho e a uma profissão, direito ao voto e até reforma no vestuário e na alimentação.

Nos últimos anos de vida, Louisa May Alcott vive consumida pela doença. As cartas e o diário dão clara expressão ao seu sofrimento: “I overdid and was very ill, – in danger of my life for a week (...)” (Myerson e Shealy, *Journals* 205). Na mesma altura em que regista o pequeno apontamento anterior (outubro de 1877), acrescenta: “(...) feared to go before Marmee. But pulled through, and got up slowly to help her die” (Myerson e Shealy, *Journals* 206). A morte da mãe, um mês mais tarde, deixa-a sem a sua âncora, à qual sempre regressava, e Louisa Alcott já não encontra motivos para lutar. “My duty is done, and now I shall be glad to follow her” (Myerson e Shealy, *Journals* 206), escreve poucos dias após o serviço fúnebre. O sentido do dever para com os outros, para com os/as leitores/as, para com a família, está sempre presente em tudo o que faz, mas raramente se concede uma atenção para consigo própria. Quando, em outubro de 1882, Bronson Alcott sofre um acidente vascular, Louisa May Alcott acaba por assumir publicamente a função de *pater familias*, papel que verdadeiramente há muito desempenhava.

Com o dinheiro investido em ações e a estabilidade financeira da família assegurada, Louisa Alcott adotou John, o filho mais novo de Anna, estratégia que permitiria ao sobrinho herdar os direitos de autor da tia. Numa carta dirigida a Maggie Lukens, em 1884, Louisa resumiu a sua vida desta forma:

As a poor, proud, struggling girl I held to the belief that if I *deserved* success it would surely come so long as my ambition was not for selfish ends but for my

dear family, & it did come, far more fully than I ever hoped or dreamed tho youth, health & many hopes went to earn it. Now when I might enjoy rest, pleasure & travel I am still tied by new duties to my baby, & give up my dreams sure that something better will be given me in time.

Freedom was always my longing, but I never had it, so I am still trying to feel that this is the discipline I need & when I am ready the liberty will come. (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 277)

Essa liberdade acaba por chegar em 1888. A 1 de Março, Louisa Alcott, já internada na clínica da Dr.^a Rhoda Lawrence, visita o pai, que lhe dirige as seguintes palavras: “I am going up. Come with me.” Louisa é profética: “I wish I could.” (*apud* Matteson 423). Bronson Alcott morre a 4 de Março, dia em que a filha entra em coma, sem saber do falecimento do progenitor. A 6 de Março, Louisa segue o pai.

Dos múltiplos documentos que fui apresentando ao longo deste capítulo – cartas e entradas do diário, complementados por comentários de críticos – ressalta claramente que Louisa May Alcott não se identifica com o papel que a sociedade lhe destinava enquanto mulher, tendo expressamente manifestado o desejo de ter nascido rapaz e assumido papéis que à época eram reservados para os homens. A escritora substituiu-se ao pai enquanto provedora do sustento da família, assumindo um papel à partida negado à mulher. Louisa May Alcott identifica-se com as lutas feministas da época, advogando uma valorização da mulher na sociedade e o direito às mesmas oportunidades oferecidas aos homens, mensagens que procurou transmitir através de artigos que publicava em várias revistas e periódicos e das suas próprias obras literárias. Em *Little Women, Part I*, obra em análise neste trabalho, encontram-se várias destas preocupações, às quais me referirei em capítulos próprios. Simultaneamente, debatarei a forma como as várias traduções portuguesas a circular no período do Estado Novo apresentam estas questões e de que forma mantêm a mensagem feminista de Louisa May Alcott, ou, pelo contrário, dela se afastam ou a omitem. Jo March, personagem central no romance e considerada o alter-ego da escritora, será alvo de análise mais aprofundada, dado o seu carácter insubmisso e a crítica ao sistema patriarcal que pode representar.

4.2. Obra

Desde criança que Louisa May Alcott se revelou uma leitora atenta das obras literárias mais importantes produzidas na época, sendo especialmente apreciadora de Dante Alighieri, John Milton, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Mme. de Staël, Walter Scott, Bettina von Arnim, Lord Byron, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Margaret Fuller, Harriet Beecher Stowe, Charles Dickens, Charlotte Brontë e George Sand, entre muitos outros escritores e escritoras, como o provam os seus registos diarísticos. Com efeito, no ano de 1843, data das primeiras entradas do seu diário, a escritora regista as seguintes leituras: 4/08 – “read a little in Oliver Twist” (43); 28/08 – “After breakfast I read till 9 o'clock [sic] and Father read a Parable called Nathan”; 29/08 – “in the afternoon I played and read”; 1/09 – “Mr Lane read a story, ‘The Judicious Father’”; 14/09 – “this piece of poetry I found in Byron’s poems”; 24/09 – “In the eve I read ‘Vicar of Wakefield’”; 12/10 – “I read in Plutarch”; 29/11 – “Mother read ‘Rosamond’ when we sewed”; 10/12 – “Father read to us in dear Pilgrim’s Progress”; “CONCORD, Wednesday – Read Martin Luther (...) Read Miss Bremer’s ‘Home’ in the eve” (Myerson e Shealy, *Journals* 43-51).

Ao longo da sua carreira como escritora, Louisa May Alcott dedicou-se à criação de vários géneros literários, desde poemas, peças de teatro, contos de fadas e histórias sensacionalistas de inspiração gótica, romances para jovens e adultos, como refere Harriet Reisen, autora de uma das biografias da escritora norte-americana, escrita em 2009:

(...) the young Louisa May Alcott burned with genius, spinning tales of murder and treachery one minute, fairy tales and sentimental poetry the next. She told herself a dozen stories at a time, working out their plots in her head, sometimes for years. Spinning out her fantasies on paper, Louisa was transported, and liberated. Her imagination freed her to escape the confines of ordinary life to be flirtatious, scheming, materialistic, violent, rich, wordly, or a different gender. (4)

Já em 1984 Sarah Elbert havia sugerido o seu desejo de fuga através das obras que criava: “Poems, impromptu plays with her sisters, and storytelling became acceptable outlets for her independent fantasies. In these she could be anybody, an adventurous boy or a daring, romantic heroine” (40).

A criação literária é, pois, para ela, um meio para se evadir dos constrangimentos do quotidiano, assumindo personalidades várias, nomeadamente libertando-se do papel de mulher.

Em criança não evidenciava um gosto particular pela aritmética ou gramática, mas atraíam-na a história, a geografia, a leitura e redação de textos. A par dos registos diarísticos, iniciou-se na escrita de pequenos poemas sobre a natureza (o pôr do sol, a Primavera, os animais) ou dedicados a um dos membros da família, poemas esses que registava no diário ou oferecia ao/à destinatário/a.

Nas suas *Recollections of my Childhood*, publicado em 1888, a própria Louisa Alcott confessa ter criado pequenas peças de teatro em criança, a partir dos contos de fadas e de outros livros que conhecia, e que depois interpretava com as irmãs, amigos e amigas que se lhes juntavam³⁸.

Durante os anos 50 e 60 Louisa Alcott desenvolve-se como escritora e, em 1858, regista esse processo no diário: “I feel I could write better now, – more truly of things I have felt and therefore *know*” (Myerson e Shealy, *Journals* 92). A referência ao facto de escrever sobre o que conhece e sente é efetivamente uma das suas características.

O seu primeiro romance, *The Inheritance*, só é descoberto em 1988, por Joel Myerson e Daniel Shealy, quando estes estudiosos da obra da escritora efetuavam pesquisas para o livro *The Selected Letters of Louisa May Alcot*. O romance, escrito em 1849, nunca chegou a ser publicado em vida da autora. Harriet Reisen afirma nunca ter sido este, aliás, o propósito da escritora, já que constituiria apenas um exercício prático, opinião contrariada por John Matteson que revela a intenção de Louisa Alcott obter algum pagamento por ele:

Motivated in more or less equal parts by an urge to create, a desire for escapism, and the hope of earning some money for her family, sixteen-year-old Louisa set

³⁸ Em 1893, a editora Roberts Brothers publica uma antologia das peças de teatro criadas por Louisa Alcott e pela irmã, Anna Alcott, com o título *Comic Tragedies*.

herself to work on her first novel, *The Inheritance*, which was never published in her lifetime. Louisa wanted nothing more fervently than to escape poverty. (204)

A sua estreia na imprensa deu-se em 1851, quando o poema “Sunlight” é publicado na *Peterson’s Magazine*, com o pseudónimo de Flora Fairfield. Em 1852, o conto “The Rival Painters: A Tale of Rome”, escrito em 1848, surge, sob anonimato, no jornal *Olive Branch*. Em *Little Women* este é o primeiro conto publicado por Jo (cf. capítulo XIV “Secrets” 227). Tal como na alínea anterior deste capítulo se sugeriu, a existência de uma ligação entre Louisa Alcott e a personagem Jo em *Little Women*, sustentada pelos/as vários/as críticos/as da escritora, também a sua obra vai sendo referida no romance, como irei dando conta oportunamente. A autora, que desde sempre se mostrara cética em relação ao seu trabalho, afirma a propósito de “Rival Painters”: “Great rubbish!” (Myerson e Shealy, *Journals* 67).

No final do ano de 1852 surge “The Masked Marriage” no *Dodge’s Literary Museum*. Este conto é, também ele, posteriormente incluído no capítulo “The P. C. and P. O.” de *Little Women*, sendo uma das histórias criadas pela personagem Jo para o jornal doméstico *The Pickwick Portfolio*. Este jornal baseia-se no que foi criado e dinamizado pelas irmãs Alcott entre 1849 e 1853 e que recebeu vários títulos: *Olive Leaf*, *Pickwick Portfolio* e *Portfolio* (cf. Myerson e Shealy, *Journals* 338).

Simultaneamente, Louisa Alcott sentia-se à vontade na narrativa própria dos contos de fadas, tendo criado uma série de histórias para a filha de Waldo Emerson, Ellen, que veio a publicar com o título *Flower Fables* em Dezembro de 1854, ano em que o conto “The Rival Prima Donnas” sai na *Saturday Evening Gazette*, sob o pseudónimo de Flora Fairfield. *Flower Fables* foi o seu primeiro conto publicado em livro e teve uma receção muito boa, embora não lhe trouxesse a equivalente, e desejada, recompensa monetária, conforme a própria autora afirma: “Flower Fables came out Dec 4th & did well, but I only got a very small sum for them owing to Mr Briggs’ dishonesty” (Myerson e Shealy, *Journals* 72).

Nesse mesmo ano, numa altura em que a autora já tinha contribuído para o orçamento familiar com a publicação de algumas histórias e poemas, o conto “How I went out to Service. A Story” foi rejeitado pelo editor James T. Fields, que aconselhou a dedicar-se ao ensino, já que não evidenciava talento para a escrita. Fields

acaba mesmo por lhe emprestar dinheiro para adquirir livros e materiais necessários para a fundação de uma escola. Em janeiro de 1862, a escritora refere: “Don’t like to teach, but take what comes; so when Mr. F. offered \$40 to fit up with, twelve pupils, and his patronage, I began” (Myerson e Shealy, *Journals* 108). Contudo, em maio desse mesmo ano resolve deixar o ensino e dedicar-se à escrita, conforme afirma no diário: “School finished for me, and I paid Miss N. by giving her all the furniture, and leaving her to do as she liked, while I went back to my writing, which pays better, though Mr. F[ields] did say, ‘Stick to your teaching; you can’t write’” (Myerson e Shealy, *Journals* 109; os parêntesis retos encontram-se no original). Louisa May Alcott manifesta já aqui a reação de desafio à autoridade masculina que a pretendia remeter para uma esfera mais consentânea com a “natureza” feminina, o ensino, afastando-a do mundo público da escrita, e acrescenta: “Being wilful, I said, ‘I won’t teach; and I can write, and I’ll prove it’”³⁹ (Myerson e Shealy, *Journals* 109).

Até dezembro desse mesmo ano, 1862, altura em que ingressa como enfermeira no Union Hotel Hospital, um hospital militar em Georgetown, abundam referências às suas novas histórias nas páginas do diário: “Wrote a tale for B... Wrote two tales for L... Wrote much, for brain was lively, and work paid for readily. Rewrote the last story and sent it to L[eslie] who wants more than I can send him” (Myerson e Shealy, *Journals* 109; os parêntesis retos encontram-se no original). Em 1863 publica *Hospital Sketches*, livro que surge como resultado da sua experiência enquanto enfermeira e através do qual alcança grande êxito. No ano seguinte publica *Moods*, o seu primeiro romance para adultos, o qual revê em 1882.

Com as alterações no comércio, na indústria e nos transportes que se verificaram a partir do final do século XVIII e início do século XIX, os homens passaram a assumir a responsabilidade pela subsistência da família, até aí, de certa forma, partilhada nas sociedades agrícolas pelo agregado familiar no seu conjunto. Esta situação trouxe consigo uma alteração do conceito de família, em que o papel da mulher surge

³⁹ No ano de 1871, após o êxito financeiro alcançado com a publicação de *Little Women*, a escritora endereça uma carta ao editor, repleta de ironia, agradecendo-lhe o empréstimo do dinheiro e aproveitando para devolver a quantia abonada. Já na década de 80, provavelmente em 1883, Louisa Alcott referir-se-ia a este incidente numa das cartas enviadas a Louise Chandler Moulton, escritora e crítica literária americana, afirmando que “He [Fields] laughed & owned that he made a mistake” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 160). A frase demonstra o prazer pela batalha ganha e pela aceitação do seu êxito enquanto escritora.

desvalorizado. As mulheres veem-se relegadas para o lar, já que ao homem caberia o trabalho produtivo na esfera pública. A elas fica-lhes destinada a proteção do lar e a educação dos/as filhos/as. A esta divisão de tarefas se associa uma divisão em duas esferas de existência, pública e privada, sem que houvesse lugar a interligações. A consequência inevitável é a submissão da mulher ao homem, já que a ausência de um trabalho remunerado a tornava economicamente dependente do marido⁴⁰ (cf. cap. I tese mestrado Joana Vieira).

Também a ciência procurava mostrar a propensão natural da mulher para a submissão ao elemento mais forte, o homem, fruto da sua maior fragilidade e, por conseguinte, os papéis sociais seriam uma consequência dos papéis sexuais. A mulher estaria “naturalmente” predestinada ao lar e ao recolhimento. Surge nesta altura todo o tipo de revistas, jornais, manuais de boas maneiras, entre outros, que apelam ao “culto da domesticidade”, segundo o qual a mulher “ideal” deveria possuir, de acordo com Barbara Welter, quatro virtudes: piedade, pureza, submissão e domesticidade. A esta mulher chama Barbara Welter “True Woman” (*apud* Vieira 20). A partir de meados do século XIX, assiste-se a uma reação contra estas ideias. As mulheres lutam pelo direito ao voto e à educação, à saúde e à igualdade de oportunidades, questões a que, conforme já referi na alínea anterior, Louisa May Alcott era sensível e pelas quais lutou. A esta mulher emergente se chamou “New Woman”, uma mulher instruída e independente do ponto de vista económico.

Em *Moods*, o romance que Louisa Alcott publica em 1864, Sylvia Yule, a heroína, apresenta um temperamento instável e rebelde. Com atitudes pouco femininas, revela-se uma verdadeira “maria-rapaz” em busca de aventura. Sai numa viagem pelo rio acompanhada apenas de rapazes: o irmão e dois amigos. Estes acabam por disputar o seu amor, mas Sylvia, apesar de amar um deles, acaba por casar com o outro, que lhe possibilita uma maior estabilidade emocional, precisamente por não ser dado a paixões. Uma série de peripécias levam os elementos do triângulo amoroso à ruína e à morte. Com este romance, Louisa Alcott questiona o lugar da mulher na sociedade da

⁴⁰ Esta situação verifica-se particularmente entre a classe média e média alta, já que as mulheres das classes mais baixas conseguiam trabalhos remunerados, mas em condições miseráveis e com salários extremamente baixos.

época. Na introdução à edição de 1991 de *Moods*, Sarah Elbert confirma a importância da obra enquanto crítica ao culto da domesticidade:

This version of *Moods* (1864) presents the stormy transformation of society, the construction of modern values, and a new relationship between the sexes. And, by endowing a respectable, hearthside heroine, Sylvia Yule, with the passions usually reserved to fallen women, Alcott struck a major blow for domestic realism. (...) It is in the early, romantic version of *Moods* that Louisa May Alcott first steps out from behind a mask and presents little women, true women, and scheming, fallen women – all in one novel under her own name. (*Hunger xv-xvi*)

A mesma autora revela a ligação existente entre *Moods* e *Little Women*, que Louisa Alcott publica em 1868:

Moods, with the Gothic sensuality of its first version, is notably linked with the sensation stories and antislavery tales written in the same period. And, since the central theme of *Moods* and its heroine Sylvia's adventures also prefigure Jo's struggles with herself and her world in *Little Women*, *Moods* is an important bridge between Gothic and domestic realism. (xvi)

Tal como Sylvia, Jo também se revela uma personagem que se debate com conflitos interiores e se mostra muito crítica relativamente à sociedade em que vive.

Em setembro de 1867, Thomas Niles, editor da firma Roberts Brothers, propõe a Louisa Alcott escrever um livro para raparigas, procurando aproveitar uma falha existente no mercado da literatura infantil e juvenil da época. Circulavam livros para rapazes, como, por exemplo, a coleção “Oliver Optic's Books for Boys”, de William Taylor Adams⁴¹, ou o livro *Hans Brinker, or The Silver Skates*, de Mary Mapes Dodge⁴², mas faltavam bons livros para raparigas, “about actual children rather than paragons” (Reisen 265). Na altura, Louisa May Alcott não se mostrou muito interessada, até

⁴¹ William Taylor Adams (1822–1897) foi um professor de Massachusetts, que publicou revistas e contos para crianças a partir de meados do século XIX. Assinava a sua coleção para rapazes com o pseudónimo Oliver Optic.

⁴² Mary Mapes Dodge (1831-1905) foi uma escritora de literatura infantil e juvenil e editora da revista para crianças *St. Nicholas Magazine*, na qual Louisa May Alcott chegou a publicar alguns dos seus contos.

porque tinha recebido uma outra proposta para trabalhar como editora da revista ilustrada para crianças *Merry's Museum*. Por insistência do editor e do pai, que veria o seu livro *Tablets* publicado em simultâneo, a autora acabou por se dedicar à obra em maio de 1868. No diário regista: “Mr. N. wants a *girls' story*, and I begin ‘Little Women.’ Marmee, Anna, and May all approve my plan” (Myerson e Shealy, *Journals* 165). Contudo, confessa não apreciar este tipo de escrita, visto não gostar particularmente de raparigas ou com elas ter afinidades: “So I plod away, though I don't like this sort of thing. Never liked girls or knew many, except my sisters, but our queer plays and experiences may prove interesting, though I doubt it” (Myerson e Shealy, *Journals* 165-166). Em junho envia ao editor os primeiros doze capítulos, que este considera aborrecidos, no entanto, Louisa Alcott decide continuar a tarefa, pois, na sua opinião, as raparigas precisavam deste tipo de histórias simples e divertidas. Thomas Niles acaba por modificar o seu parecer inicial depois de obter a opinião favorável da sobrinha adolescente. Assim, a 15 de julho de 1868, cerca de dois meses e meio após o seu início, Louisa May Alcott acaba *Little Women Part I*, a qual é publicada em 1 de outubro desse mesmo ano.

Baseado na alegoria de John Bunyan, *Pilgrims Progress*, à qual me refiro com mais detalhe no capítulo dedicado à intertextualidade em *Little Women*, o romance conta a história de um agregado familiar composto por quatro irmãs – Meg, Jo, Beth e Amy – que, em virtude da ausência do pai, capelão do exército, vivem com a mãe e uma criada. A mãe assume as funções de *pater familias* e, ao longo dos vinte e três capítulos que compõem esta primeira parte da série *Little Women*, assistimos ao crescimento e desenvolvimento da maturidade das quatro raparigas. Desenrolando-se ao longo de um ano – de Natal a Natal –, os episódios sucedem-se mostrando o dia-a-dia das raparigas, as suas alegrias e desventuras. Jo é a que mais se distingue da família, em resultado do seu comportamento e atitudes anticonformistas, já que revela uma posição muito crítica relativamente à sociedade em que se insere. Estas questões serão tratadas em pormenor no capítulo dedicado às personagens de *Little Women*.

A propósito desta obra, Elizabeth Keyser ressalta o facto de, ao contrário das que a precederam, *Little Women* se dirigir especificamente a crianças:

Louisa May Alcott's *Little Women*, then, can be seen as a transitional book that had predecessors in nineteenth century America, but its predecessors – such as Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*, Maria S. Cummins's *The Lamplighter*, and Susan Warner's *The Wide, Wide World* – were not addressed specifically to children. (*Hunger* 11)

Louisa Alcott nunca acreditou no êxito do romance, como declara numa carta dirigida a Mary Channing Higginson, em 18 de outubro: “I had many doubts about the success of my first attempt at a girl's book” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 118). Contudo, este livro acabaria por lhe trazer a fama e o rendimento desejados, já que só nos primeiros dias se venderam as duas mil cópias impressas. A *Little Women Part I* seguir-se-ia a *Part II*, publicada em 1869, e o desenrolar da história da família March teria seguimento com *Little Men* (1871) e *Jo's Boys* (1886).

Apesar desta excelente receção, Louisa May Alcott sofria do mesmo mal que muitas mulheres escritoras do seu tempo, desvalorizando o seu trabalho e não acreditando nas suas capacidades, como observa Martha Saxton: “As a woman, Louisa could take only minimal satisfaction from her work. She always underplayed its importance, concentrating on her failings as a female rather than on her achievements as a writer” (220). Esta questão da mulher autora/escritora será retomada no capítulo relativo à intertextualidade em *Little Women*.

Louisa Alcott transpõe para os seus poemas, contos e romances vivências e impressões sobre o mundo que a rodeia. No prólogo à sua biografia, Reisen afirma, na linha de outros/as biógrafos/as e estudiosos/as da obra da escritora:

An actress of professional caliber, Louisa played many roles in life and used them in her work. Much of her fiction is not fictional at all: Louisa Alcott held the jobs heroine Christie Devon held in the gritty novel *Work*; loved the two men, Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau, who inspired the characters Sylvia Yule loves in *Moods*; served in the Civil War as a nurse, as Tribulation Periwinkle does in *Hospital Sketches*; and displays her infinite variety in a lifetime of poetry, journals, and letters. She was her own best character. (3)

Na obra *Louisa May Alcott, Her Life, Letters, and Journals*, Ednah D. Cheney apresenta um testemunho da própria biografada em que esta revela a relação existente entre personagens e cenas de *Little Women*, por exemplo, e acontecimentos e pessoas reais:

Facts in the stories that are true, though often changed as to time and place: –
“Little Women” – The early plays and experiences; Beth’s death; Jo’s literary and Amy’s artistic experiences; Meg’s happy home; John Brooke and his death; Demi’s character. Mr March did not go to the war, but Jo did. Mrs. March is all true, only not half good enough. Laurie is not an American boy, though every lad I ever knew claims the character. He was a Polish boy, met abroad in 1865. Mr. Lawrence is my grandfather, Colonel Joseph May. Aunt March is no one.”⁴³ (158-159)

Num processo em que vemos a ficção invadir a realidade, a partir da publicação de *Little Women – Part I e Part II*, a própria família Alcott passou a ser identificada com a família March e era frequente os seus elementos assinarem cartas ou fazerem referência uns aos outros utilizando os nomes que lhes tinham sido atribuídos no romance: Anna Alcott como Meg; Louisa Alcott como Jo; Lizzie como Beth; May como Amy; Abba May como Mrs March e Alcott como Mr March.

Em abril de 1855 aponta no diário: “I am in the garret with my papers round me, and a pile of apples to eat while I write my journal, plan stories, and enjoy the patter of rain on the roof, in peace and quiet” (Myerson e Shealy, *Journals* 73). Mais tarde, ao rever os seus apontamentos, acrescentaria “Jo in the garret”. Com efeito, na primeira parte de *Little Women*, Jo também surge no meio dos seus papéis, no sótão:

Jo was very busy up in the garret, for the October days began to grow chilly, and the afternoons were short. For two or three hours the sun lay warmly in at the high window, showing Jo seated on the old sofa writing busily, with her papers spread out upon a trunk before her (...). (216)

⁴³ A personagem Demi surge pela primeira vez em *Little Women, Part II*, e é o irmão gêmeo de Daisy, ambos filhos de Meg e John Brooke.

No prefácio à obra *Comic Tragedies*, publicada em 1893, Anna Alcott refere-se à irmã como Jo: “Jo, of course, played the villains, ghosts, bandits, and disdainful queens; for her tragedy loving soul delighted in the lurid parts, and no drama was perfect in her eyes without a touch of the demonic or supernatural” (7).

No início da sua carreira, Louisa Alcott não escolhe os editores, enviando as suas histórias para todas as revistas e jornais que lhe são possíveis. A necessidade de sustentar a família levava-a a aceitar todo o tipo de trabalho, até se aperceber de que as histórias sensacionalistas vendiam mais e lhe permitiam ganhar dinheiro com mais facilidade e rapidez. O seu objetivo de auferir proventos materiais com a escrita leva-a a criar os seus textos em conformidade com as necessidades do mercado literário.

No ano de 1865 escreve: “Wrote a little on poor old ‘Success’⁴⁴ but being tired of novels I soon dropped it & fell back on rubbishy tales, for they pay best & I cant afford to starve on praise, when sensation stories are written in half the time & keep the family cosy” (Myerson e Shealy, *Journals* 139). Louisa Alcott escrevia a um ritmo vertiginoso⁴⁵, para diferentes tipos de periódicos e revistas. Harriet Reisen refere: “She wrote almost everything at high speed and for money” (4) e nos seus diários e cartas a escritora repete exaustivamente estes seus motivos e intuitos. Louisa May Alcott designaria este processo como “vortex”, descrevendo um processo muito semelhante na segunda parte de *Little Women*, no capítulo IV – “Literary Lessons”, a propósito da personagem Jo March:

When the writing fit came on, she gave herself up to it with entire abandon, and led a blissful life, unconscious of want, care or bad weather, while she sat safe and happy in an imaginary world, full of friends almost as real and dear to her as any in the flesh. Sleep forsook her eyes, meals stood untested, day and night were all too short to enjoy the happiness which blessed her only at such times, and made these hours worth living if they bore no other fruit. The divine afflatus

⁴⁴ Louisa Alcott iniciou a redação de *Success* em 1861, mas o livro só veio a ser publicado em 1873, após várias tentativas para o acabar. Na versão final, o título é alterado para *Work; or Christie’s Experiment*. É o segundo romance para adultos escrito pela autora e narra a luta pela sobrevivência da sua heroína, Christie Devon.

⁴⁵ Louisa comparava-se a uma aranha, “spinning [her] brains out for money” (Myerson e Shealy, *Journals* 81).

usually lasted a week or two, and then she emerged from her 'vortex' hungry, sleepy, cross or despondent (290).

Louisa May Alcott mantinha uma face visível, que aparentava alguma conformidade com as normas vigentes, publicando literatura considerada aceitável para uma mulher, como é o caso de *Flower Fables*, *Hospital Sketches* ou *Little Women*, e uma outra faceta mais secreta, com a publicação de "blood and thunder tales" sob anonimato ou com recurso a pseudónimos como A. M. Barnard, L. M. A., entre outros. Como refere Madeleine Stern na introdução à obra *The Journals of Louisa May Alcott*,

Fairy tales and realistic war stories, sentimental romances and Gothics, poured from the inkstand of this 'thinking machine in full operation'.... While the Boston *Saturday Evening Gazette* provided a market for sentimental romance, Frank Leslie's gaudy periodicals were emblazoned with serials that featured violence and left subscribers in a state of weekly suspense.... Between supplying Frank Leslie with thrillers and cliff-hangers entitled 'A Whisper in the Dark' or 'The Fate of the Forrests' and supplying James Redpath with fairy tales and war stories, she honed a versatile and indefatigable pen. (Myerson e Shealy, *Journals* 20)

Na mesma década em que publica *Hospital Sketches*, *Moods* e *Little Women*, Louisa Alcott torna-se igualmente famosa sob o pseudónimo de A. M. Barnard, escritora de literatura gótica. Sobre a origem do romance gótico e alguns dos seus motivos clássicos, observam Hörster e Santos (444-445):

Foi em clara resistência à racionalidade e ao empirismo da idade da Razão e dos seus conceitos neoclássicos de ordem e de bom gosto que nasceu o romance gótico, com os seus excessos e ambivalências, incluindo todo um arsenal de ingredientes criadores do mistério e inspiradores do terror e/ou do horror em geral associados ao sinistro, ao macabro, a lugares exóticos ou diferentes, e a épocas históricas do passado, sobretudo a medieval. O género fixou como estereótipos cenas e motivos como os dos fantasmas e casas assombradas, castelos e ruínas, caves e sótãos, subterrâneos e masmorras, alçapões e passagens secretas, cemitérios e estranhos funerais, falsos mortos e mortos-vivos,

urnas com fundos falsos, poções e mortes aparentes, figuras de duplos e identidades trocadas, assassinios, disfarces, seitas com seus rituais e missas negras, espiritismo, profecias e sinais ominosos, maldições ancestrais, donzelas em perigo, vampiros, conjunções astrais, alquimias, entre muitos outros elementos.

Estes motivos encontram-se presentes em muitos dos contos que Louisa Alcott publica anonimamente e surgem também em *Little Women*, através dos contos que a personagem Jo escreve, e também através de Meg, quando esta participa no jogo *Rigmarole* no capítulo XII da *Part I*.

Os contos sensacionalistas de Louisa Alcott, também referidos como “blood and thunder tales”⁴⁶, foram encontrados em 1940 por Madeleine B. Stern, alfarrabista, com um interesse particular por livros raros, e Leona Rostenberg, bibliotecária. Esta descoberta reintroduziu Louisa May Alcott no escopo dos estudos acadêmicos e, a partir dos anos 70, especialistas da área dos Estudos Feministas releeram a sua obra a uma nova luz, tendo apresentado variadas interpretações da sua produção literária, com uma especial incidência na série *Little Women*.

A sua primeira experiência neste tipo de literatura surgiu sob a forma do conto “Pauline’s Passion and Punishment”, com o qual Louisa Alcott ganhou um prémio de \$100 oferecido pelo *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper*. Com esta história de amor, traição, vingança e morte, Louisa Alcott lança uma crítica mordaz à forma como a sociedade vitoriana coartava as expectativas das mulheres. Como refere Martha Saxton: “Louisa mocks the midcentury pieties, especially the one that tells a woman to love her man into goodness” (261). Pauline Valery, a heroína, não se comporta como uma mulher dada ao sentimentalismo ou como um anjo do lar, revelando, pelo contrário, uma faceta trágica e vingativa, dificilmente consentânea com os ideais da época. Pauline, uma bela mulher, vê-se preterida por Gilbert em favor de Babie, jovem e rica. Contudo, ambas as mulheres sofrem, porquanto Babie descobre que Gilbert casara consigo apenas por interesse. Num artigo publicado online, Margaret Strickland salienta o carácter subversivo do conto: “‘Pauline’s Passion and Punishment’ is

⁴⁶ Louisa Alcott publicava estas histórias nos periódicos *American Union*, *Frank Leslie’s*, *Lady’s Magazine* e *Flag Of Our Union*.

subversive because it explores the burdens, and not the joys, of womanhood in the nineteenth-century; and it also condemns the power and privilege that men exercise over women". Em muitas destas obras de Louisa May Alcott encontramos personagens femininas que não desempenham papéis de vítimas, mas, pelo contrário, demonstram ter a capacidade de controlar as situações, numa atitude desafiadora das regras da sociedade vitoriana.

Durante os anos 60, a popularidade destas histórias encontrava-se no seu auge. Entre as suas personagens surgiam mulheres insubmissas e contestatárias do sistema patriarcal. A mulher escritora recorria ao romance gótico, não só como forma de subsistência, dada a grande procura deste tipo de histórias, mas como forma de criticar a ordem social vigente, daí o uso frequente do anonimato ou de pseudónimos, como refere Margaret Strickland:

By writing and reading thrillers, women could pretend to be the *femme fatale*; a woman that owns herself and her sexuality. She uses her power for her own gain and to undermine the patriarchy. These themes is [sic] what made the sensational novel 'sensational' to the repressed Victorians.

Referindo-se especificamente aos contos criados por Louisa Alcott acrescenta:

Alcott's sensational stories are 'sensational' because they defy Victorian propriety and criticize the male power unfairly used against women... Thus, her thrillers are 'sensational,' not because they discuss deception, envy, passion, and other characteristics undesirable in the proper Victorian female, but because her stories challenge and contradict the role of female domesticity, or little women.

Na segunda parte de *Little Women*, Jo, como Louisa Alcott, também se dedica à escrita destes "thrillers", no seu quarto em Nova Iorque: "She took to writing sensation stories for in those dark ages even all-perfect America read rubbish. She told no one, but concocted a 'thrilling tale'..." (272). Incentivada pela aceitação do seu conto, Jo mergulha num mundo dominado por bandidos, ciganos, condes, procurando fontes para os seus enredos entre as notícias mais sórdidas dos jornais ou em bibliotecas, como a própria Louisa Alcott terá procedido, muito provavelmente:

Like most young scribblers, she went abroad for her characters and scenery, and banditti, counts, gypsies, nuns, and duchesses appeared upon her stage, and played their parts with as much accuracy and spirit as could be expected. Her readers were not particular about such trifles as grammar, punctuation, and probability....

Jo soon found that her innocent experience had given her but few glimpses of the tragic world which underlies society; so, regarding it in a business light, she set about supplying her deficiencies with characteristic energy. Eager to find material for stories, and bent on making them original in plot, if not masterly in execution, she searched newspapers for accidents, incidents, and crimes; she excited the suspicions of public librarians by asking for works on poisons; she studied faces in the street, and characters, good, bad, and indifferent, all about her; she delved in the dust of ancient times for facts or fictions so old that they were as good as new, and introduced herself to folly, sin, and misery, as well as her limited opportunities allowed. (274-275)

Margaret Strickland afirma que Jo vivia numa tensão entre o prazer que retirava da escrita dos contos sensacionalistas e a vergonha que este prazer lhe causava: “the tension between the self that found pleasure in writing sensational stories and her shame for this desire”. A voz narrativa demonstra esta tensão no passo que se segue:

She thought she was prospering finely; but, unconsciously, she was beginning to desecrate some of the womanliest attributes of a woman's character. She was living in bad society; and, imaginary though it was, its influence affected her, for she was feeding heart and fancy on dangerous and unsubstantial food, and was fast brushing the innocent bloom from her nature by a premature acquaintance with the darker side of life, which comes soon enough to all of us.

She was beginning to feel rather than see this, for much describing of other people's passions and feelings set her to studying and speculating about her own, - a morbid amusement, in which healthy young minds do not voluntarily indulge. Wrong-doing always brings its own punishment; and when Jo most needed hers she got it. (275)

Existe, a meu ver, uma crítica implícita à sociedade da época, que distingue deste modo comportamentos femininos e masculinos. De acordo com a instância narrativa de *Little Women*, não é apenas Jo, enquanto mulher, que viola os códigos normativos, é a sua feminilidade que acaba profanada. A preocupação com o controlo dos sentimentos, potencialmente alimentados de forma negativa e perigosa pelo contacto com os temas menos próprios, pode ligar-se à convencional divisão estabelecida pela ideologia patriarcal, que associa o homem à razão/cabeça e a mulher aos afetos/coração. Tendo em conta os motivos e temáticas da escrita sensacionalista de Louisa Alcott poderá encontrar-se alguma subversão no excerto citado, na medida em que se pretende consciencializar as mulheres para a “prisão” intelectual a que estão sujeitas.

Louisa May Alcott sente o imperativo de esconder esta sua faceta ao pai e ao seu círculo de amigadas. A propósito do conto “V. V. or, Plots and Counterplots” publicado no *Flag Of Our Union*, cujo editor era James R. Elliott, escreve no diário: “Sold my Novelle to Elliot for \$50. He offered 25 more if I’d let him put my *name to it*, but I wouldn’t” (Myerson e Shealy, *Journals* 134). Este cuidado em preservar o anonimato, apesar da contrapartida económica que a revelação do seu nome lhe acarretaria, denota o conflito típico da mulher escritora do século XIX, especialmente quando produz este tipo de literatura. Para uma mulher na era vitoriana mostrar em público que não necessitava de casar e depender financeiramente de um marido era visto como um desafio à ordem social, de acordo com Margaret Strickland:

For the Victorian woman, success as a sensational novelist came with the sacrifice of her character and reputation. Even if a female author published pseudonymously or anonymously, her identity would be discovered or assumed by the prying public and she would be attacked and condemned for a wicked and disobedient harlot, who had the audacity to remain a single woman.

Também a personagem Jo, em *Little Women Part II*, mantém em segredo a sua nova atividade de escritora de “thrillers”: “One thing disturbed her satisfaction, and that was that she did not tell them at home. She had a feeling that father and mother

would not approve, and preferred to have her own way first, and beg pardon afterward” (275).

A preocupação que Louisa Alcott demonstra relativamente à utilização dos seus diários, notas e cartas após a sua morte, denuncia, igualmente, o desejo de manter escondida do público esta faceta sensacionalista, revelando o peso normativo de uma sociedade fechada e com um discurso social discriminatório em relação às mulheres⁴⁷. Em 1857, o diário regista a sua ambição de reconhecimento e fama: “Wonder if I shall ever be famous enough for people to care to read my story and struggles” (Myerson e Shealy, *Journals* 85). É também a ideia da fama e da memória que as gerações futuras guardarão da sua vida e da sua obra que a leva a, nos últimos anos, queimar e destruir tudo o que deseja preservar do olhar dos caçadores de curiosidades biográficas:

Sorted old letters & burned many. Not wise to keep for curious eyes to read, & gossip-lovers to print by & by. Lived in the past for days, & felt very old recalling all I have been through. Experiences go deep with me, & I begin to think it might be well to keep some record of my life if it will help others to read it when I'm gone. People seem to think our lives interesting & peculiar. (Myerson e Shealy, *Journals* 262)

No mesmo ano em que publica a segunda parte de *Little Women*, 1869, Louisa Alcott continuava a dedicar-se à escrita sensacionalista, escrevendo, por exemplo, “Perilous Play”, conto sobre os perigos e benesses do haxixe. Por sua vez, a obra *A Modern Mephistopheles*, que foca temas controversos como a sexualidade e o uso de drogas e se baseia numa história recusada havia alguns anos, foi publicada, anonimamente, em 1877, na coleção “No Name Series”, editada por Roberts Brothers. Nesta série, o público era desafiado a descobrir o nome do/a autor/a de cada obra publicada. *A Modern Mephistopheles* chegou a ser atribuído ao escritor Julian Hawthorne (1846–1934), filho de Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Louisa Alcott sente-se mais gratificada com estas histórias do que com as obras de literatura juvenil a que se dedicava desde o êxito de *Little Women*: “Went for some weeks to the Bellevue, and wrote ‘A Modern Mephistopheles’ for the No Name Series. It has been

⁴⁷ Martha Saxton afirma: “She felt overwhelming pressures on her to be publicly virtuous” (342).

simmering ever since I read Faust last year. Enjoyed doing it, being tired of providing moral pap for the young” (Myerson e Shealy, *Journals* 204). Quando, em abril, é dado à estampa, Louisa Alcott regozija-se com a recepção entusiástica e o prazer que sentiu ao escrever o livro: “‘M. M.’ appears and causes much guessing. It is praised and criticised, and I enjoy the fun, especially when friends say, ‘I know you did n’t write it, for you can’t hide your peculiar style’” (Myerson e Shealy, *Journals* 204).

Após o sucesso editorial da primeira parte de *Little Women*, publicada em 1868, a escritora dedicou-se, especialmente, à redação de obras destinadas a um público juvenil feminino. Em 1869, a par de *Little Women Part II, An Old-Fashioned Girl* começa a ser publicado em série na revista *Merry’s Museum*, sendo editado em volume, em abril de 1870, simultaneamente na América e em Inglaterra. *Little Men: Life at Plumfield with Jo’s Boys*, terceira parte de *Little Women*, surge em 1871, mas a Inglaterra receberá a primazia da sua publicação, em 15 de maio, e só em junho a América receberá este novo volume⁴⁸. A série “Aunt Jo’s Scrap-Bag” inicia-se em 1872 e apresentará vários volumes durante uma década. No ano de 1874, *Eight Cousins* é publicado na revista *Good Things*⁴⁹, entre dezembro de 1874 e novembro de 1875, ao mesmo tempo que surge na revista *St. Nicholas Magazine*, entre janeiro e outubro de 1875. A obra é dada à estampa em 25 de setembro desse mesmo ano, na América e em Inglaterra. O segundo volume do livro, *Rose in Bloom*, é escrito e publicado em 1876. Muitas outras obras se seguiram, mas o novo livro sobre a família March só é dado a conhecer em 1886, com a publicação de *Jo’s Boys and How They Turned Out*⁵⁰. Sarah Wadsworth realça o papel da escritora no desenvolvimento da literatura juvenil destinada às raparigas, principalmente tendo em conta o realismo das personagens femininas das suas obras e a sua demarcação em relação aos modelos de feminilidade presentes na ficção da época:

Alcott brought about an important development in the history of juvenile literature: in shaping a new kind of fiction aimed specifically at adolescent girls, she ushered in realistic female characters and plots that were as distinct from

⁴⁸ Louisa May Alcott encontrava-se em Londres à época.

⁴⁹ *Good Things: A Picturesque Magazine for the Young of All Ages* era uma revista inglesa.

⁵⁰ Louisa Alcott demorou cerca de quatro anos a escrever *Jo’s Boys*, devido a graves problemas de saúde.

previous models of femininity and womanhood in fiction, as from the characters and plots of the boys' books against which they were inevitably defined. (2)

A crítica refere ainda que Louisa Alcott se revelou fundamental na redefinição dos papéis e aspirações femininos: "(...) Alcott, as the most important contemporary American author to write books specifically for girls, was instrumental in defining, shaping, reinforcing, and revising the qualities, interests, and aspirations of the girls who comprised that market" (Wadsworth 2). Até àquele momento, a literatura contribuía para propagar as normas sociais vigentes, preparando rapazes e raparigas para a entrada no mundo adulto e perpetuando os valores culturais dominantes. Para as raparigas, isto significava "teaching them that a woman's most valuable contribution was in using her feminine influence for good and virtuous ends within the context of the domestic sphere" (Wadsworth 9). Através das suas obras de literatura juvenil, Louisa May Alcott procura alcançar o mesmo objetivo da sua escrita sensacionalista: mostrar que a mulher pode, e deve, lutar por uma melhoria da sua situação na sociedade. Inserindo-se no contexto das lutas feministas do século XIX, em que a autora também participou, como já referi na alínea anterior, Louisa Alcott lança sementes de mudança camufladas de aparente convívio com o sistema social. Sarah Wadsworth reforça a importância da obra da escritora neste contexto:

Alcott's entry into the largely untried arena of realistic fiction for girls marked an important advance in the social function of girls' reading. Responding positively to the gradual widening of the female sphere and increasing opportunities for women, *Little Women* and its sequels acknowledge girls as more than future wives and mothers, advocate education and career opportunities for women, and celebrate the individuality of spirited, intelligent, independent young women. (9)

Também *An Old-Fashioned Girl* defende o direito das raparigas à educação e a uma carreira. No prefácio à obra, a autora declara:

The "Old-Fashioned Girl" is not intended as a perfect model, but as a possible improvement upon the Girl of the Period, who seems sorrowfully ignorant or ashamed of the good old fashions which make woman truly beautiful and honored,

and through her, render home what it should be, - a happy place, where parents, and children, brothers and sisters, learn to love and know and help one another.

Polly, a heroína deste romance, uma rapariga simples do campo que visita a cidade, critica a vida fútil das raparigas da alta sociedade. Já adulta, Polly regressa à cidade e consegue trabalho como professora de música, mostrando-se auto-suficiente⁵¹. As suas amigas, Rebecca Jeffrey e Lizzie Small, são, também, artistas e independentes. A visita ao estúdio onde trabalham e vivem serve de lição sobre o papel da mulher na nova sociedade, papel esse que se pretende ativo mas conciliador. Não existem roturas bruscas com o passado, é possível incorporar a “true woman” na “coming woman” ou “New Woman”, nas palavras de Barbara Welter, a que já fiz referência anteriormente. A “nova mulher” mantém a sua faceta de mãe e educadora, mas conquista a sua individualidade e o direito de vencer por si própria enquanto mulher e não enquanto mãe ou esposa. No excerto que a seguir se transcreve, que define a nova mulher, encontram-se reunidos, sob a forma de símbolos, todos os múltiplos atributos e capacidades que a definem e a levam a merecer o direito ao voto, concretizado no símbolo máximo da urna, resolução climática da questão que subjaz ao passo: “We couldn't decide what to put in the hands as the most appropriate symbol. What do you say?”. Esta mulher prefigura os objetivos da primeira vaga da luta feminista:

Some time ago we got into a famous talk about what women should be, and Becky said she'd show us her idea of the coming woman. There she is, as you say, bigger, lovelier, and more imposing than any we see nowadays; and at the same time, she is a true woman. See what a fine forehead, yet the mouth is both firm and tender, as if it could say strong, wise things, as well as teach children and kiss babies. We couldn't decide what to put in the hands as the most appropriate symbol. What do you say?”

“Give her a sceptre; she would make a fine queen,” answered Fanny.

⁵¹ Polly procura, igualmente, ajudar o irmão, Will, a entrar para a Universidade. Apesar de as mulheres terem dificuldade em aceder a estudos superiores, é Polly quem acaba por possibilitar a Will a sua admissão. No entanto, mantém-se a renúncia em favor do irmão.

“No, we have had enough of that; women have been called queens a long time, but the kingdom given them is n't worth ruling,” answered Rebecca.

“I don't think it is nowadays,” said Fanny, with a tired sort of sigh.

“Put a man's hand in hers to help her along, then,” said Polly, whose happy fortune it had been to find friends and helpers in father and brothers.

“No; my woman is to stand alone, and help herself,” said Rebecca, decidedly.

“She's to be strong-minded, is she?” and Fanny's lip curled a little as she uttered the misused words.

“Yes, strong-minded, strong-hearted, strong-souled, and strong-bodied; that is why I made her larger than the miserable, pinched-up woman of our day. Strength and beauty must go together. Don't you think these broad shoulders can bear burdens without breaking down, these hands work well, these eyes see clearly, and these lips do something besides simper and gossip?”

Fanny was silent; but a voice from Bess's corner said, -

“Put a child in her arms, Becky.”

“Not that even, for she is to be something more than a nurse.”

“Give her a ballot-box,” cried a new voice, and turning round, they saw an odd-looking woman perched on a sofa behind them.

“Thank you for the suggestion, Kate. I'll put that with the other symbols at her feet; for I 'm going to have needle, pen, palette, and broom somewhere, to suggest the various talents she owns, and the ballot-box will show that she has earned the right to use them. How goes it?” and Rebecca offered a clay-daubed hand, which the new-comer cordially shook. (264-265)

Louisa May Alcott admite um intuito reformador subjacente à sua obra, como refere, em 1874, a Edwin Munroe Bacon, editor do periódico *Boston Globe*: “... in this story [I] plan to have my young folks interested in several reforms, hoping thereby to inspire real boys & girls with good aims” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 183).

Tendo em conta a ligação de Louisa Alcott ao movimento sufragista e à luta em prol dos direitos das mulheres, principalmente a partir dos anos 70, é possível encontrar ecos das suas preocupações feministas mesmo nas obras aparentemente mais inocentes. Pensamentos semelhantes encontram-se em *Eight Cousins* e *Rose in Bloom*, conforme mencionado na secção anterior. Embora nunca tenha sido sua intenção inicial dedicar-se à literatura juvenil, Louisa Alcott utiliza esta oportunidade

para prover ao sustento da família e simultaneamente deixar o seu contributo para uma mudança de mentalidades na sociedade em que vivia.

5. Traduções Portuguesas de *Little Women*

Neste capítulo procedo a uma inventariação das traduções portuguesas de *Little Women – Part I*. Embora esta dissertação tenha como baliza cronológica o período do Estado Novo, procedi a uma investigação o mais minuciosa que me foi possível, o que permite traçar a história da receção da obra em análise desde a sua primeira tradução até abril de 1974. Neste estudo não foram incluídos os exemplares traduzidos para português do Brasil, não sendo estes, por conseguinte, objeto de análise, ainda que em Portugal continental tenham circulado alguns volumes de *Mulherzinhas* e *Mulherzinhas Crescem* (Partes I e II), da Companhia Editora Nacional e das Edições Paulinas.

5.1. *Little Women – Part I*

Começo por fazer uma breve análise da primeira tradução portuguesa de *Little Women* publicada no nosso país, a que se segue a enumeração das traduções que circulavam durante o período do Estado Novo no território de Portugal Continental.

5.1.1. A Primeira Tradução

Em 1916, 48 anos após a publicação do original americano, surge a primeira tradução portuguesa do romance *Little Women (Part I)*, assinada por Maria Paula de Azevedo, pseudónimo de Joana de Távora Folque do Souto⁵² (8/02/1882⁵³-29/5/1951). Maria Paula de Azevedo pertenceu à Liga Católica Feminina e à Obra das Mães pela Educação Nacional (criada em 1937) e colaborou no Jornal Infante-Juvenil

⁵² Para mais informação sobre esta escritora e tradutora, *vide infra*, nota 64.

⁵³ No *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses* de Adriano da Guerra Andrade, surge como ano de nascimento 1882, o que é corroborado no *Anuário Artístico e Literário* de 1948. Este anuário apresenta uma listagem dos/as artistas existentes em Portugal à data, elaborada a partir de dados fornecidos pelos/as próprios/as interessados/as. A data constante no *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* de António Garcia Barreto é 1881. No volume editado pela Portugália Editora, por sua vez, a data de nascimento apresentada é 1883.

Menina e Moça, propriedade do Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina (iniciado em maio de 1947).

A sua tradução de *Little Women*, que contém algumas ilustrações, está integrada na “Coleção Biblioteca Rosa Ilustrada” e intitula-se *Quatro Raparigas*. A Livraria Aillaud é a responsável pela publicação e a Livraria Rodrigues pela distribuição. Na folha de rosto este exemplar é identificado como uma “adaptação do livro americano ‘Little Women’”⁵⁴, embora não exista qualquer referência à autora, Louisa May Alcott. Em 1922⁵⁵ é lançada nova edição desta tradução, a cargo das Livrarias Aillaud e Bertrand.

Em ambas as edições existe uma pequena introdução de Maria Paula de Azevedo, em que esta assume a sua obra como “uma adaptação de *Little Women*”, livro que a “encantou dos 12 aos 18 annos”. São ainda apresentados os motivos que levaram a tradutora a empreender esta tarefa e os objetivos que lhe estão subjacentes:

Mais tarde, relendo *Little Women* com o mesmo entusiasmo, soube ver e sentir através d’aquellas paginas alegres a moral sã dos seus conselhos; e ainda a influencia benéfica, a utilidade immensa que a vida d’aquellas quatro raparigas, tão simplesmente contada, deixavam no character e no coração.

Então pensei que era essencial proporcionar ás creanças portuguezas a leitura de um livro que juntava, d’uma maneira tão rara, a boa influencia moral e o gozo do espirito. (...)

O meu immenso desejo agora, entregando á publicidade este livrinho, é que, como Guida, Maria João, Bel e Amelia, as nossas raparigas aprendam a tirar partido do viver de familia, e a concorrer sempre, com o seu bom humor e a sua alegria, para o bem estar e o conforto do Lar. (7-8)

⁵⁴ Apesar desta referência ao texto americano, o livro apresenta o mesmo problema encontrado nas traduções francesas após a versão de 1880 de P. J. Stahl, ao atribuir ao Sr. March a profissão de médico e não de capelão, como no romance americano (ver pp. 91-92 deste trabalho).

⁵⁵ O volume não contém data, no entanto, o ano de 1922 foi adiantado pela Dra. Ângela Pereira, Técnica Superior (Bibliotecária) da Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (Leiria). No *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa* de António Garcia Barreto os terceiro e quarto livros da série criada por Louisa May Alcott e adaptados por Maria Paula de Azevedo – *O Colégio da Ameixoeira* e *Os Rapazes de Maria João* –, surgem com datas de 1922 e 1923 respetivamente. No catálogo *on-line* da Biblioteca de São Lázaro consta, igualmente, a data de 1922 para o volume *O Colégio da Ameixoeira*.

Destas palavras parece poder concluir-se que pertenceu à própria tradutora a decisão de transpor o livro para a nossa língua e fê-lo movida pelos dois grandes objetivos, que constantemente têm presidido à literatura infantil e juvenil: o de deleitar e de proporcionar modelos e ensinamentos. Sob este último aspeto, depreende-se das suas palavras a grande importância concedida ao ideal de família que encontra concretizado na obra.

Em *What Katy Read: Feminist Re-readings of 'Classic' Stories for Girls* (89), Shirley Foster e Judy Simons referem não ser moralizante a intenção de Louisa May Alcott. Segundo estas autoras, a escritora americana demarca-se do sentimentalismo e didatismo da ficção vigente à época, como ilustra o seguinte excerto da segunda parte da obra, em que o/a narrador/a se refere aos sentimentos de Jo após a morte de Beth (*Little Women Part II*):

Now, if she had been the heroine of a moral story book, she ought at this period of her life to have become quite saintly, renounced the world, and gone about doing good in a mortified bonnet, with tracts in her pocket. But you see Jo wasn't a heroine; she was only a struggling human girl, like hundreds of others (...). (472)

É, pois, mais realista do que moralizante a intenção da autora. Jo revela-se uma rapariga normal, igual a tantas outras, que tem de aprender a suportar as provações de uma vida difícil.

Louisa May Alcott refere no seu diário, em agosto de 1868: “Proof of whole book came. It reads better than I expected. Not a bit sensational, but simple and true, for we really lived most of it, and if it succeeds that will be the reason of it” (166). Este passo parece confirmar as afirmações anteriores, demonstrando o intuito da escritora de criar não heroínas, mulheres exemplares, mas de retratar os medos, ansiedades e sentimentos de qualquer mulher. Já em junho havia registado: “Sent twelve chapters of ‘L.W.’ to Mr. N. He thought it *dull*, so do I. But work away and mean to try the experiment, for lively, simple books are very much needed for girls, and perhaps I can supply the need” (166). Uma vez mais, fica patente o desejo de quebrar com uma tradição de literatura moralizadora para as raparigas e mulheres em que estas são apresentadas como seres idealizados, quase divinos ou mesmo criaturas angélicas,

pelas suas características de abnegação e capacidade de sofrimento. Pelo contrário, Louisa May Alcott pretende mostrar com realismo o mundo pessoal e as vivências familiares e sociais das mulheres.

Ainda no seu diário, em 14 de fevereiro de 1864, Louisa May Alcott comenta o convite recebido para escrever “one column of Advice to Young Women” e o artigo que daí resultou: “It was about old maids. ‘Happy Women’ was the title, and I put in my list all the busy, useful, independent spinsters I know, for liberty is a better husband than love to many of us” (165). Louisa Alcott mostrava-se pragmática e, sublinhando a autonomia obtida através da opção celibatária, pretendia desmistificar a conceção negativa do termo “old maid”. No seu artigo escreve:

Fortunately, this foolish prejudice is fast disappearing, conquered by the success of a certain class belonging to the sisterhood. This class is composed of superior women, who, from various causes, remain single, and devote themselves to some earnest work; espousing philanthropy, art, literature, music, medicine, or whatever task taste, necessity, or change suggests, and remaining as faithful to and as happy in their choice as married women with husbands and homes. (40)

O lar deixa de ser o elemento exclusivamente importante na vida das mulheres, podendo, e devendo, estas conciliar as tarefas domésticas com a realização pessoal, alcançada através do exercício de uma profissão. Estes são, aliás, temas presentes em várias obras de Louisa Alcott, segundo Sarah Elbert:

The novel [*Little Women*] develops three major themes: domesticity, the achievement of individual identity through work, and true love. The same motifs appear in *Little Men*, *Jo’s Boys*, *Eight Cousins*, *Rose in Bloom* and *An Old Fashioned Girl*. None has been out of print since first written. Together they comprise a fictional record of liberal feminist ideology, process, and programs from 1867 through 1886 in America. (*Hunger* 153)

Tendo em conta a argumentação de Shirley Foster e Judy Simons, a afirmação de Sarah Elbert e os registos diarísticos de Louisa Alcott, parece evidente a diferença de objetivos que nortearam a criação de *Little Women* e o texto de Maria Paula de

Azevedo, o que não constitui motivo de surpresa dadas as diferenças ideológicas das autoras: no contexto dos Estados Unidos, Louisa Alcott distinguiu-se enquanto feminista, lutando, através da escrita, pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, enquanto meio século depois, em Portugal, Maria Paula de Azevedo se terá mantido mais próxima dos ideais de uma sociedade patriarcal, a qual remetia a mulher para a esfera doméstica.

A introdução de Maria Paula de Azevedo à sua obra dá a saber que a escritora, que aliás se assumia como autodidata (de acordo com o *Anuário Artístico e Literário* de 1948 anteriormente mencionado), já conhecia o romance de Louisa May Alcott desde finais do século XIX, podendo especular-se, a partir da sua observação de que o livro a encantou dos 12 aos 18 anos, que a sua tradução se dirigiria a um público feminino desta faixa etária. A tradutora considera o seu trabalho uma missão: com a adaptação de *Little Women* pretende transmitir os valores da família e a importância do lar, através da simplicidade e moral sã dos conselhos dados às quatro irmãs. Numa altura em que o mundo está em guerra, as mulheres trabalham para ajudar à subsistência da família e, no ano em que a Alemanha declara guerra a Portugal, *Quatro Raparigas* procura incentivar as jovens portuguesas a regressar ao lar, “com o seu bom humor e alegria”. O patriotismo é, igualmente, valorizado nesta tradução, uma vez que, na sua adaptação, Maria Paula de Azevedo localiza a ação em Portugal, como bem ilustra o seguinte exemplo: “Nós não fazemos batota em Portugal...”, afirma Jo, aliás, Maria João, quando jogava *croquet* com os amigos ingleses de Laurie. No original americano pode ler-se “We don't cheat in America”.

Numa entrevista concedida ao periódico *Diário de Lisboa*, publicada em 27 de setembro de 1943, João Gaspar Simões publicita a tradução de *Little Women*, que acaba de lançar através da Portugália Editora, referindo que a obra havia sido “imitada já por uma escritora portuguesa” (cf. *infra*; sublinhado meu), que tudo leva a crer seja Maria Paula de Azevedo.

5.1.2 Traduções encontradas em Portugal Continental no período 1933-abril de 1974

Para simplificar a apresentação, agruparam-se as traduções por editoras, o que permite sintetizar alguns dados encontrados, evitando repetições fastidiosas.

A. Portugália Editora

Esta editora publicou duas traduções diferentes, que se apresentam de seguida.

1. Colecção Biblioteca das Raparigas

A primeira tradução de *Little Women – Part I* vinda a lume no período do Estado Novo data de 1943⁵⁶ e surge através da então recém-fundada Portugália Editora. O volume intitula-se *Mulherzinhas* e é o n.º IV da Colecção Biblioteca das Raparigas. Em 29 de janeiro desse ano surge no *Diário de Lisboa* o anúncio da criação desta coleção: “Portugália Editora acaba de lançar colecção ‘Biblioteca das raparigas’. É a primeira vez que em Portugal se organiza uma colecção de romances destinados às raparigas, onde só dão entrada autênticas obras-primas”. Já em 9 de agosto, após a publicação de mais um número da coleção, apresentam-se as obras que dela fazem parte classificadas como “Os mais belos contos de imaginação que se publicaram no mundo postos ao alcance das raparigas portuguesas. Literatura verdadeira, sadia e emocionante”. O romance assume-se, por conseguinte, como uma obra “sadia”, o que retoma uma ideia contida na introdução de Maria Paula de Azevedo, quando esta enaltece a “moral sã” presente em *Little Women*. Destina-se a um público feminino e, como já referido, tem como finalidade “entreter” as jovens com “belos contos de imaginação”, o que torna esta obra um exemplo de literatura “verdadeira” e “emocionante”.

Esta primeira tradução compreende dois volumes: o primeiro abrange os capítulos I a XI e o segundo, os capítulos XII a XXIII. Apesar de não incluírem o ano de publicação, a pesquisa efetuada no *Diário de Lisboa* do ano de 1943 permite corroborar a data constante no catálogo da Porbase. Com efeito, em 27 de setembro de 1943, João Gaspar Simões, editor literário da Portugália Editora, fundada em setembro de 1942, dá uma entrevista àquele periódico, em que afirma:

⁵⁶ Refira-se que, no decurso da investigação, se encontrou no catálogo *on-line* da Biblioteca João Paulo II (Universidade Católica Portuguesa), a data de 1872 (?) para esta edição. Foi estabelecido contacto com o Dr. Agostinho Macau, no dia 5 de novembro de 2010, para apurar a fiabilidade daquela data, tendo-se verificado que a mesma estava errada, pelo que aquele responsável procedeu à sua retificação.

Outras duas colecções que obtiveram um êxito enorme foram a *Biblioteca dos Rapazes* e a das *Raparigas*. (...) A's raparigas arrancámo-las á péssima literatura das Delys⁵⁷ para lhes dar a conhecer nomes como o de Ana Brontë, Elizabeth Gaskell, Jane Austen ou Luísa Alcott. *Mulherzinhas*, o romance desta escritora americana que acabamos de lançar, vai constituir, estou certo, um grande exito. E' uma obra encantadora. Imitada já por uma escritora portuguesa, Alcott é talvez a melhor romancista para as raparigas que existe na literatura universal. (7)

Apesar de a capa e a folha de rosto apresentarem o nome da escritora norte-americana como Luíza Alcott, na pequena biografia da autora que acompanha o volume, o nome surge grafado como Louisa Maria Alcott, o que indicia que não houve uma revisão para uniformização das grafias.

A tradutora e a língua de partida são identificadas nesta edição – “Traduzido do inglês por Maria da Graça Moura Brás” –, bem como o título do original: “O título deste livro em inglês é Little Women”. Até ao momento, todos os esforços para se encontrarem informações relativas à tradutora se revelaram infrutíferos. Na Porbase, o nome Maria da Graça Moura Brás ocorre uma única vez, precisamente ligado à tradução desta obra.

Pude registar onze reimpressões desta tradução até 1974, devendo observar-se porém que, logo a partir da segunda edição, os dois volumes foram reunidos, passando a circular uma edição num volume só. O texto a partir desta 2.ª edição permanece idêntico, apenas com atualização da grafia de algumas palavras e alterações de pontuação esporádicas, bem como algumas alterações no paratexto, nomeadamente indicações na capa e contracapa.

Embora a publicação deste número de reimpressões seja fácil de comprovar através de registos em várias bibliotecas espalhadas pelo país, nem todas os exemplares se conseguiram encontrar em estado que permitisse a comparação de

⁵⁷ M. Delly foi o pseudónimo utilizado pelos irmãos Frédéric Henri Petitjean de la Rosière e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière, escritor e escritora franceses, nascidos na década de 70 do século XIX. Publicaram romances “cor de rosa”, utilizando ambientes típicos do conto de fadas. Maria Teresa Santos Cunha publicou, em 1999, a sua tese de doutoramento sobre os romances de M. Delly, defendida em 1995 na Universidade de S. Paulo. No número 3 da Revista *Faces de Eva*, Maria Luísa Neves faz uma revisão da obra *Armadilhas de sedução: os romances de M. Delly*, de Maria Teresa Santos Cunha, focando algumas das suas questões essenciais. A tradução destes romances em Portugal teve início nos anos 20 e a sua publicação manteve-se durante cerca de 40 anos (cf. 248-250).

dados importantes. No entanto, a análise de alguns factos poderá ajudar a revelar a política editorial, bem como alterações sociais em curso de 1943 a 1974, aproximadamente.

A segunda reimpressão tem como data de publicação 1951, de acordo com publicidade encontrada no *Diário de Lisboa* de 23 de novembro, que salienta a “simplicidade, beleza e grandeza” do romance, considerado uma “linda e suave história” e, por esse motivo, certamente considerado literatura “apropriada” às jovens raparigas portuguesas:

ESTA A VENDA A 2.ª EDIÇÃO

do encantador romance de LUIZA ALCOTT

MULHERZINHAS

Quatro raparigas a quem a ausência do pai coloca em face das responsabilidades da vida serviram de motivo para um dos mais famosos romances, que Portugal inteiro decorou, tal como sucedeu em todos os países do Mundo. É adorável de simplicidade, beleza e grandeza, esta linda e suave história.

1 vol., capa ilustrada — 18\$00

A PORTUGÁLIA EDITORA, de acordo com a METRO GOLDWYN-MAYER, oferecerá alguns exemplares deste encantador romance, aos espectadores do CINEMA SÃO JORGE, onde está a ser exibido o filme extraído desta obra.

A editora aproveitou a estreia em Portugal do filme *Little Women*, de Mervyn Leroy⁵⁸, nesse mesmo dia, no cinema S. Jorge⁵⁹, noticiada na mesma edição do periódico:

«Mulherzinhas»

o novo filme do São Jorge

E' um filme feito sobre o romance «Little Women» que Louisa Alcott escreveu e cuja acção poderia passar-se, sem desdouro, em casa de qualquer de nós. Todas as gerações novas leram este romance, que é o romance de quatro raparigas e um lar, o lar paterno. O pai tem de seguir para a tropa, onde se alistara. E as quatro raparigas, subitamente, encontram-se na presença da vida, com todos os seus ardis e tentações. A Metro reuniu nessa interpretação June Allyson, Margaret O'Brien, Elizabeth Taylor, Janet Leigh, Peter Lawford, Rossano Brazzi e Mary Astor e fez dessa história fascinante uma das maiores superproduções da actualidade. E' esse o filme que se estreia hoje no São Jorge, onde Gerald Shaw, o «mago do órgão», apresenta um novo programa.

⁵⁸ O filme foi lançado nos Estados Unidos em 1949.

⁵⁹ Agradece-se ao Centro de Documentação e Informação da Cinemateca Portuguesa a informação prestada através de contacto telefónico estabelecido no dia 4 de novembro de 2010.

Note-se como a sinopse do filme apresenta os/as protagonistas do filme como “quatro raparigas e um lar”, quase se elevando este último à categoria de personagem. Mas este não é um lar qualquer, é o “lar paterno”, pese embora o pai não estar presente e a mãe ter assumido o seu governo. Relevante é ainda a ausência, na notícia, de qualquer referência à mãe, figura muito presente na narrativa. O facto de o pai abandonar o lar, apenas para cumprir uma outra obrigação superior – servir o país, lutando na guerra –, é visto como um perigo para as quatro raparigas, que assim se veem “na presença da vida”, com tudo o que isso poderá significar em termos de perigos e “tentações”. Estas questões, relativas à posição da mulher na sociedade e à educação das raparigas, serão abordadas em capítulos próprios.

A quarta reimpressão⁶⁰ da obra ostenta uma nova variante na grafia do nome da escritora norte-americana: mantém-se Luiza Alcott na capa, mas altera-se para Luísa (Maria) Alcott no índice, folha de rosto e biografia. Uma diferença relevante em relação à primeira edição desta tradução, e que poderá eventualmente já figurar nas duas reimpressões subsequentes, consiste na assunção deste volume como uma edição não integral, embora continue a ser designado como “tradução”.

A 7.ª reimpressão permite uma datação aproximada, uma vez que o catálogo *online* da Biblioteca Nacional sugere a década de 60 como baliza cronológica. O ilustrador da capa é identificado – Infante do Carmo – e a escrita do nome da autora norte-americana foi uniformizada: Luísa (Maria) Alcott. Contrariamente ao que acontece até à quinta reimpressão⁶¹, a obra não é apresentada como uma tradução, mas como adaptação, desaparecendo a referência “ESTA EDIÇÃO NÃO É INTEGRAL”. Na contracapa surge uma pequena sinopse do romance e a faixa etária a que se destina: “Dos 10 anos em diante”.

A leitura atenta da sinopse permite detetar uma incoerência, já aqui referida, entre este texto e o romance. Na página 18 desta tradução, Meg afirma “Acho que foi uma acção esplêndida, da parte do pai, ir para a guerra como capelão...”, enquanto na sinopse se pode ler: “Zé, Gui, Melita e Bel, quatro rostinhos alegres e quatro corações esforçados que nem a saudade do pai, médico em campanha...”. A leitura do texto

⁶⁰ Até ao momento não se encontraram exemplares das 2.ª e 3.ª reimpressões.

⁶¹ Até ao momento não se encontrou qualquer exemplar da 6.ª reimpressão.

americano de 1868 confirma a primeira tradução: “I think it was so splendid in father to go as a chaplain (...)” (17) (sublinhados meus). Tudo aponta para que tradutora da obra literária e autor/a da sinopse não sejam a mesma pessoa, e que este último texto seja um decalque de uma tradução francesa, segundo se pode inferir do trabalho de Claire Le Brun sobre as traduções francesas de *Little Women*:

Puis, en 1880, Pierre-Jules Hetzel, célèbre éditeur français pour la jeunesse, publie sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, *Les Quatre filles du docteur Marsch* [sic] *d’après L.M. Alcott*, pour son « Magasin d’éducation et de récréation », fondé en 1864. P.-J. Stahl a joué un rôle décisif dans la transmission de *Little Women* en domaine francophone. Cette adaptation, plus ou moins retouchée par les éditeurs et des adaptateurs anonymes, continue d’avoir cours et nous l’avons incluse dans le choix de traductions. Elle a imposé au récit des distorsions qui n’ont pas été rectifiées depuis.

Ainsi c’est Stahl qui impose cette fiction du « docteur » March, en faisant jouer au père dans l’armée nordiste, non pas le rôle d’un aumônier, mais celui d’un médecin. Version plus acceptable dans une France républicaine où s’affrontent les tenants du catholicisme ultramontain et de la laïcité, peu réceptive dans son ensemble au mariage des guides spirituels. L’éditeur estimait en effet que le livre «tel qu’il était, n’aurait pu [...] réussir en France». Si les traductions récentes ont corrigé l’erreur dans le texte, le titre demeure inchangé, et les lectrices francophones continuent de croire que le père des soeurs March est docteur en médecine. (sublinhado meu)

Os motivos subjacentes a esta opção tradutiva são eloquentes quanto à influência que todo um contexto sociocultural pode assumir na produção de uma tradução. A ideologia dominante acaba por conduzir a uma manipulação do texto original, levando a uma alteração que o torna mais “aceitável” (utilizando a terminologia de Toury) na cultura de chegada. É de salientar, no entanto, que em Espanha também surgiram traduções baseadas no texto francês, pelo que a sinopse também pode advir de uma edição castelhana.

A partir da 9.^a reimpressão⁶², datada de 1965, a lista dos volumes é feita utilizando a numeração árabe e não a romana, como tinha vindo a suceder até então. São também acrescentadas algumas ilustrações da autoria de João da Câmara Leme.

Numa recensão da Fundação Calouste Gulbenkian, datada de 16 de outubro de 1967 e elaborada por Maria João Vasconcelos, pode ler-se:

Esta versão da célebre história de Alcott não se pode comparar à bela adaptação de Maria Paula de Azevedo (que pena não haver reedições de *As Quatro Raparigas*, *Alguns Anos depois*, *O Colégio da Ameixoeira* e *Os Rapazes de Maria João?*). Há um certo mau gosto em alguns passos deste livro (ver, por ex. pág. 278) mas a obra original é tão cheia de simplicidade, de frescura e de encanto, que resiste às versões menos inspiradas.

O valor da obra é classificado com “Suficiente”, sendo o texto recomendável, “caso não haja outra edição melhor”. A recenseadora considera a obra destinada a leitores/as com mais de 13 anos e não a partir dos 10, como indicado na contracapa do volume.

A 10.^a reimpressão (1970) tem ilustrações e capa a cargo de João da Câmara Leme e a obra passa a intitular-se *Mulherzinhas*.

Na 11.^a reimpressão (sem data) reconhece-se uma fusão de vários pormenores de volumes anteriores: o nome da escritora norte-americana ressurgiu como Luíza Alcott na capa, Luísa Alcott na lombada e folha de rosto, e Luísa Maria Alcott na biografia. Na capa, o título é *Mulherzinhas*, enquanto no interior do livro a designação é *Mulherzinhas*. A sinopse constante da contracapa sofreu alterações, desaparecendo a referência a Mr. March e à sua ocupação.

Em 2009, fruto do ressurgimento da Portugália Editora, é publicada uma edição fac-similada deste último volume, que, no entanto, e pela primeira vez, apresenta o nome da escritora do original como Louise Alcott.

⁶² A 8.^a reimpressão apresenta como data de Depósito Legal 1963.

2. Reedição de *Quatro Raparigas*

Em 1958 (data do Depósito Legal), a Portugália Editora coloca a sua chancela numa segunda edição⁶³ da tradução de Maria Paula de Azevedo, *Quatro Raparigas*. Do índice de volumes publicados, existente na contracapa, constam as mesmas obras da Colecção Biblioteca das Raparigas, embora com uma ordenação diferente. Nesta edição continua a valorizar-se o nome da tradutora, mantendo-se a estratégia da edição de 1916, com a inclusão de uma pequena biografia⁶⁴, o que não acontecia nas edições anteriores de 1916 e 1922. A introdução que precedia os volumes de 1916 e 1922 é omitida na nova edição da Portugália. Na folha de rosto, é mencionado o nome da autora norte-americana: “Adaptação do Romance ‘Little Women’ (Mulherzinhas) de Luísa Alcott”. Poderia estranhar-se a decisão editorial de publicar esta obra, face à opinião manifestada por João Gaspar Simões, a que já anteriormente me referi (ver pp 87-89). No entanto, o escritor, jornalista e tradutor apenas se manteve na direção literária da empresa até 1945, pelo que o trabalho realizado por Maria Paula de Azevedo, que chegou à terceira reimpressão em 1967, terá sido contemplado na nova política editorial.

A escritora portuguesa Patrícia Joyce elabora uma recensão desta obra para a Fundação Calouste Gulbenkian, em 1962, a qual se pode ler na página “Rol de Leituras”, do *site* da Fundação Calouste Gulbenkian, da qual transcrevo um excerto:

É inútil contarmos a história destas quatro raparigas, seja a quem fôr. Todos nós a conhecemos e, depois de nós, todos a hão-de conhecer. A adaptação fá-la perder um pouco da sua naturalidade, mas, mesmo assim, é muito recomendável.

⁶³ Até ao momento não foi possível encontrar a 1.ª edição publicada por esta editora.

⁶⁴ O texto é o seguinte: “D. Joana de Távora Folque do Souto (que em literatura usou o pseudónimo de *Maria Paula de Azevedo*) nasceu em Lisboa a 8 de Fevereiro de 1883; aqui faleceu em 29 de Maio de 1951. Muito culta e viajada, compôs para as crianças toda a sua obra literária, no que foi verdadeiramente pioneira entre nós. Além da adaptação dos livros de Luísa Alcott (*Quatro Raparigas*; *Alguns Anos Depois*; *O Colégio da Ameixoeira*; *Os Rapazes de Maria João*), são da sua autoria os seguintes: *Portugal para os Pequeninhas*, recentemente reeditado; *História de Jesus contada às Crianças*; *Brianda*; *Alvoradas*; *Ana vem a Portugal*; *Portugueses de Outrora*; *Contos de Fadas*; *Aventuras do Zé Pitosga*; *Histórias*; *Dias Felizes*; *Terra Portuguesa*; *Uma Família Portuguesa*; *Terra Pátria*; *Teatro para Crianças*; *Auto do Natal*, etc. Fundou e manteve à sua custa a «Creche Pedro Folque», em Belas, onde a sua acção pedagógica e benemérita foi muito profunda. Por isso o Governo houve por bem galardoá-la com a Ordem de Benemerência. A sua obra literária, toda cheia de idealismo e modelada em sãos princípios morais e patrióticos, bem merece ser espalhada carinhosamente pelo público a que se destina: a juventude, que a saudosa escritora tanto amou.”

O passo ilustra bem a extraordinária difusão da obra no nosso país. A recenseadora atribui à obra um bom valor e uma intenção recreativa, recomendando-a para leitores/as com mais de 12 anos de idade.

B. Livraria Civilização

Após a tradução publicada pela Portugália Editora em 1943, a Livraria Civilização coloca no mercado, em **1957**, uma nova tradução intitulada *Mulherzinhas*, incluída na Coleção Civilização – Série Popular, com o número 69.

Não surge qualquer nota que indique expressamente tratar-se de uma tradução, nem se identifica qualquer tradutor/a, apenas se indica o nome da escritora norte-americana, Luísa May Alcott. No entanto, torna-se possível ao/à leitor/a inferir a língua do original a partir de uma nota de rodapé existente na página 6. Ao referir-se aos erros lexicais comuns em Amy, e neste caso, à troca entre “label” e “libel”, o/a tradutor/a explica da seguinte forma a opção tomada: “Em inglês ‘põem rótulo’ diz-se *label* e ‘insultam’ diz-se *libel*. Isso dá lugar a um jogo de palavras intraduzíveis” (sublinhado meu). A capa apresenta uma ilustração assinada por Helena Abreu, artista senense, nascida em 1924, e que ilustrou alguns livros para esta editora, conforme testemunho da pintora, em conversa telefónica mantida em 2 de novembro de 2010⁶⁵.

C. Agência Portuguesa de Revistas

Em **1958** (data do Depósito Legal) vem a público uma nova tradução, que retoma o título de traduções anteriores – *Mulherzinhas* –, inserida na Coleção dos Grandes Êxitos do Cinema Mundial (número 38), da Agência Portuguesa de Revistas. O texto inclui os dois primeiros livros da história da família March: *Little Women Part I* e *Part II*. A imagem da capa permite, desde logo, reconhecer Elizabeth Taylor (no papel de Amy)

⁶⁵ Questionada sobre o/a possível autor/a da tradução, a artista confessou não se recordar, referindo que todos os contactos tinham sido estabelecidos com o editor. Em contacto telefónico com a Editora Civilização, foi confirmado pela D. Maria de Lurdes, responsável pelo atendimento aos/às clientes, que a obra foi traduzida a partir do inglês, conforme registos da empresa, mas não foi possível identificar o/a tradutor/a. Agradeço a Helena Abreu e Maria de Lurdes a disponibilidade e todas as informações que gentilmente me prestaram.

e Peter Lawford (no papel de Laurie), atores no já referido filme do realizador Mervyn Leroy, *Little Women*, o que é confirmado pela leitura da folha de rosto: “Do filme apresentado pela Metro-Goldwyn-Mayer | Baseado na novela de Luísa May Alcott | Produção da Mervyn Leroy”. A obra é apresentada como uma adaptação literária, da responsabilidade de Alice Chaves. A leitura do texto português confirma tratar-se de uma adaptação realizada a partir da narrativa fílmica e não do texto literário criado por Louisa May Alcott.

Procurou confirmar-se a data de publicação desta obra através da análise de um blogue dedicado à história da Agência Portuguesa de Revistas⁶⁶:

Em Novembro de 1951 tinha sido iniciada a publicação, numa base mensal, de quatro colecções de livros cujos textos e capas eram comprados à Editorial Bruguera. Os meses desde o início de 1954 até finais de 1955 viram surgir nove outras colecções: as românticas *Madrepérola*, *Andorinha*, *Orquídea*, *Camélia* (todas originárias da Editorial Bruguera), e *Amorzinho*; as policiais e de acção *Detective* (da Bruguera) e *FBI (da Editorial Rollan)*; a de cowboys *Búfalo* (também da Bruguera); e finalmente a *Grandes Êxitos do Cinema Mundial*, para cinéfilos.⁶⁷ (sublinhado meu)

Em contacto estabelecido via *email* com o autor do blogue, João Manuel Mimoso, este confirmou que a data de 1958 “é coerente com a data dessa colecção [Grandes Êxitos do Cinema Mundial]”. Acrescentou ainda as seguintes informações:

As edições da Agência costumavam ser traduções das espanholas da Bruguera, tal como o foi a edição ilustrada da Ibis da década de 1960. No entanto esta colecção indicava que se tratava de adaptações do filme, não do texto do livro, e o adaptador era português. É provável que as pessoas vissem o filme e contassem a história com apenas o conhecimento da obra. Isto é, não se trataria de uma tradução literal mas de um relato da informação visual (...). Só esta Alice Chaves

⁶⁶ <<http://www.historia.com.pt/APR/APRindex.htm>>.

⁶⁷ No seu artigo *on-line* intitulado “El imperio Bruguera: anotaciones para un análisis histórico de una editorial” José Antonio Ortega Anguiano dá conta que Bruguera foi uma editora catalã, com sede em Barcelona, criada em 1910 por Juan Bruguera Teixidor, com o nome de “O Gato Negro”. Adotou o nome da família Bruguera em 1921 e cessou a sua atividade em 1986, vindo a ser relançada em 2006 pelo grupo ZETA.

Ihe saberia dizer mas como não encontro nenhuma referência a ela posterior a 65 embora encontre bastantes anteriores a 58, creio que já terá morrido⁶⁸.

D. Livraria Bertrand e Editorial Íbis

A primeira tradução de *Little Women* publicada por esta parceria data de **1959** (Depósito Legal) e mantém o título já padronizado – *Mulherzinhas*⁶⁹. O volume encontra-se inserido na Colecção Histórias – Colecção para Raparigas, com o número 12. No índice da coleção, os títulos encontram-se divididos em “Colecção para Rapazes”, com obras como *Robinson Crusoe*, *Os Três Mosqueteiros*, *A Ilha do Tesouro* ou *Rob Roy*, e “Colecção para Raparigas”, com títulos como *Coração*, *A Cabana do Pai Tomás*, *As Duas Órfãs* ou *Alice no País das Maravilhas*. Esta divisão espelha a política de leituras definida para rapazes e raparigas que vingava na altura do Estado Novo. Ambas as coleções mencionadas apresentam as datas de publicação dos respetivos volumes: a primeira, “a publicar em 1958-1959” e a segunda, “a publicar em 1959”.

O nome da autora norte-americana vem identificado na capa, grafado como Louise May Alcott, acompanhado de uma biografia nas badanas. O volume é assinalado como uma adaptação de Maria Martí e a tradução é atribuída a Jorge Pimenta. É ainda referida a editora à qual foram comprados os direitos da edição portuguesa:

A adaptação literária, assim como a disposição especial e apresentação deste volume, é propriedade da EDITORIAL BRUGUERA, S. A., pertencendo os direitos da presente edição à EDITORIAL IBIS e à LIVRARIA BERTRAND, S.A.R.L.

Trata-se de uma edição com ilustrações de Jaime Juez⁷⁰, o qual colaborou em várias adaptações da Colecção Histórias entre 1955 e 1960. Este facto confirma as informações prestadas por João Mimoso quanto às traduções da Bruguera pela editora

⁶⁸ Agradeço a João Manuel Mimoso a sua disponibilidade e todas as informações que gentilmente me prestou.

⁶⁹ É curioso verificar que, apesar de o título em capa ser *Mulherzinhas*, ao longo do texto surge, em nota de rodapé, *Mulherezinhas*, título que vem a ser adotado na edição de 1971.

⁷⁰ Indicação obtida no *site* <<http://seronoser.free.fr/bruguera/joyasliterariasjuveniles.htm#historias>> (Acedido a 5 de novembro de 2010).

Íbis. Entre os trabalhos atribuídos ao ilustrador conta-se “*Mujercitas*, en *Historias*, #12, Bruguera, 1956, con guión adaptado por María Martí”⁷¹.

Maria Ángeles Sánchez, autora do blogue *La Caracola Dulzona*, explica a criação desta coleção:

Litaratura y cómics juntos para fomentar la lectura en los más jóvenes. Quienes estaban acostumbrados a leer cómics, se encontraban con **historias** clásicas de la literatura. Quienes estaban acostumbrados a leer **historias** más serias, se encontraban con las viñetas, amenizando de esa forma la lectura. Fue una idea revolucionaria en su tiempo. **Historias** Selección fue una colección mítica. (...) La editorial **Bruguera** publicó entre los años 50 y 80 dicha colección. Libros en edición cartoné con sobrecubiertas, generalmente a todo color, aunque predominando el blanco de fondo y con papel grueso satinado. (...) Sus páginas alternaban texto con historieta, con un total de 64 páginas de historietas (unas 250 ilustraciones) y el resto de texto (una página ilustrada, por 3 de texto)⁷².

Na página 1 da tradução portuguesa, no momento em que a personagem Jo refere o presente que gostaria de comprar pelo Natal, o livro “*Undine y Sintram*”, o tradutor mantém a conjunção copulativa “y”, revelando a língua do texto de partida a partir do qual foi elaborada a tradução. O texto será corrigido na tradução de 1971 para “*Undine e Sintram*”. Trata-se, pois, de um exemplo de tradução em segunda mão, prática corrente no panorama editorial português, e não só daquela época.

Em **1965** (data de Depósito Legal) sai a segunda edição, mantendo-se a divisão entre Coleção para Rapazes e Coleção para Raparigas. Esta edição apresenta um índice aumentado com novos volumes publicados.

Em **1971**⁷³ (data de Depósito Legal) surge uma reimpressão da mesma tradução da Livraria Bertrand, que é identificada como distribuidora exclusiva, em parceria com a Editorial Íbis. A Coleção Histórias integra-se numa nova série, a “Série Seleção”, desaparecendo a divisão por géneros e, por este motivo, o volume é apresentado

⁷¹ Informação obtida em <http://www.tebeosfera.com/autores/j_juez.html> (Acedido a 3 de novembro de 2010).

⁷² Informação obtida em <<http://lacaracoladulzona.blogspot.pt/2010/02/coleccion-historias-seleccioneditorial.html>> (Acedido a 5 de novembro de 2010).

⁷³ Foi encontrado outro volume idêntico, mas com data de Depósito Legal de 1973.

como primeira edição, com o que se pode induzir em erro o/a leitor/a desprevenido/a. Como já foi referido anteriormente, o título da obra passa a *Mulherezinhas*, embora se mantenha o mesmo número na coleção.

A biografia da escritora norte-americana aí presente contém um erro, que não existia nas traduções anteriores: apresenta o ano de 1885 como data da primeira obra da escritora. O ano correto é 1855, como surgia nas edições de 1959 e 1965, e corresponde à publicação do primeiro livro de Louisa May Alcott, *Flower Fables*, que a autora dedica à filha de Ralph Waldo Emerson, Ellen Tucker Emerson, e não, como erradamente se refere nas três edições, “aos filhos do filósofo Emerson”.

O historial desta publicação ilustra a evolução da sociedade portuguesa no tocante à qualificação da Literatura Juvenil. No final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta está bem vincada a divisão entre esfera masculina e feminina, patente nos títulos das coleções, enquanto no final dos anos sessenta e durante os anos setenta essa separação se começa a atenuar.

E. Círculo de Leitores

A editora Círculo de Leitores publica, em 1971⁷⁴, uma tradução ilustrada com o título *Mulherezinhas*. O nome da autora norte-americana surge grafado como Louise May Alcott e o título do original é identificado: *Little Women*. A licença editorial deve-se à “cortesia de Portugália Editora”, sendo a adaptação de Maria da Graça Moura Brás, responsável pela tradução publicada por aquela editora. No entanto, o Círculo de Leitores acrescenta-lhe nota que identifica um revisor, Mouro Pires, e apresenta a obra como uma “edição integral”. Esta tradução, contudo, pouco difere da 4.ª reimpressão da Portugália Editora, pelo que esta informação se afigura estranha. Poderá, talvez, referir-se ao facto de ser “integral” relativamente à edição da Portugália Editora na qual se baseia. Foram solicitados esclarecimentos ao Círculo de Leitores, mas nunca se obteve qualquer resposta.

⁷⁴ Também esta data surgia no catálogo *on-line* da Biblioteca João Paulo II como 1950.

F. Publicações Europa-América

Esta editora apresenta uma tradução condensada do romance *Mulherzinhas*. A obra encontra-se incluída na coleção “Os Grandes Clássicos Juvenis”, sendo publicada em **1972**. Destina-se a um público mais jovem⁷⁵, o que se pode aferir pelas próprias características do volume: cartonado e profusamente ilustrado, formato grande, número de páginas reduzido – apenas 29. Trata-se de uma tradução elaborada por Eduardo Saló a partir da obra *Mujercitas*, publicada pela editora espanhola Editorial Timun. O nome da autora norte-americana surge grafado como Louise May Alcott. Ainda que não seja mencionado o ano de publicação, é possível datar esta tradução a partir de dados da nota introdutória:

Cem anos de vida para um romance costumam ser uma proeza difícil de igualar. *Mulherzinhas*, de Louise May Alcott, junta à venerável idade de cento e quatro anos o mérito de se ter convertido num “clássico” e conservado a sua capacidade original para conquistar o público.

Os motivos que levaram à publicação deste volume são, também eles, enunciados:

Se oferecemos de novo uma edição deste romance, não o fazemos, pois, em apoio do espírito sentimental e lacrimoso, um meio termo entre o folhetim e a obrzinha edificante, de que *Mulherzinhas* chegou a ser símbolo. O aspecto deste livro que pretendemos salientar reside na sua eficácia imediata, simplicidade do estilo e veia poética subtil, elementos que encontram uma vida autónoma mesmo nas limitações de uma intriga moralista. *Mulherzinhas* não é apenas o livro para colegiais que costumávamos tratar com condescendência, visto que também possui um valor intrínseco que conserva a sua actualidade, justamente pela adesão aos momentos mais íntimos da humanidade.

A nota introdutória revela alguma incoerência. Ao pretender esclarecer os motivos editoriais que conduziram a esta nova publicação da obra afastam-se as razões puramente moralistas e sentimentais, valorizando a “adesão aos momentos mais

⁷⁵ No catálogo *on-line* da Biblioteca S. Lázaro está inserido nas Coleções de Ficção Infantil.

íntimos da humanidade” e a sua “eficácia imediata”. Ou seja, na prática exalta-se o valor didático e pedagógico da obra (e da Literatura Infantil?) e o exemplo humanista que a informa. A moralidade continua presente, embora aliada às características poéticas do texto e à sua simplicidade estilística.

G. Didáctica Editora

Um ano após a publicação da tradução anterior, em **1973**, a Didáctica Editora publica uma nova tradução, também esta destinada a um público infantil. Como título, mantém-se o já canónico *Mulherzinhas*, e o *copyright* pertence à editora italiana Editrice Capitol, de Bolonha. Albertina Rocha de Macedo realiza a “tradução da adaptação de Hugo Staff”⁷⁶. O nome da escritora norte-americana é identificado na capa como Luísa Alcott.

Na contracapa encontra-se uma pequena sinopse, em que se exaltam os valores edificantes da obra e a sua universalidade e intemporalidade:

(...) as irmãs March são dotadas de excelentes qualidades, muito embora não isentas de muitos daqueles defeitos que são comuns a todas as raparigas de todos os tempos e países. (...)

O que Luísa Alcott pretende demonstrar tem plena actualidade, porquanto os problemas das ‘mulherzinhas’ não têm idade: os sentimentos são eternos, assim como é eterna a questão das relações entre pais e filhos e entre os próprios filhos.

A publicação desta obra de Literatura Infantil e Juvenil encerra um propósito utilitário, moralizador, pedagógico e facilitador da reflexão por parte das jovens raparigas, como se depreende do parágrafo final, muito explícito a esse propósito:

A todos será útil meditar sobre a ‘lição’ de Alcott; e quem chamar a atenção das leitoras mais jovens para o significado dos ensinamentos dela decorrentes

⁷⁶ A versão italiana, *Piccole Donne*, contém o mesmo número de páginas da edição portuguesa – 58 – e tem data de publicação de 1 de janeiro de 1970. Hugo Staff é considerado o tradutor e não adaptador da obra. Estas informações foram obtidas no *site* <http://www.anobii.com/books/Piccole_Donne/0170fd4f300c088dac/> (Acedido a 3 de Novembro de 2010).

contribuirá para que este livro exerça influência muito positiva na formação das ‘mulherzinhas’ dos nossos dias.

Concluído o levantamento e a caracterização global das traduções vindas a lume no período em estudo, impõem-se algumas observações de natureza geral. Em primeiro lugar haverá a registar a forte atividade tradutiva e a grande difusão da obra em Portugal.

É curioso como a tradução pioneira de Maria Paula de Azevedo, que, respondendo à questão de Toury quanto à norma inicial, poderíamos classificar como “aceitável”, pois se distingue por uma estratégia fortemente assimilatória, acaba por assumir um estatuto quase canónico na história da receção portuguesa desta obra.

Outra das normas cuja análise é proposta por Toury, nomeadamente, a norma inicial que atende ao carácter direto ou não da tradução, encontra no material estudado uma clara resposta: a existência de traduções a partir do original, ou seja, sem mediação, mas também uma marcada política de traduções em segunda mão, com grande e surpreendente expressão na última fase do período estudado.

As traduções mais recentes assumem frequentemente a forma de edições simplificadas, altamente condensadas e com grande quantidade de ilustrações, que visam a divulgação extensiva da obra junto de um público mais infantil. Estas publicações revelam o maior impacto do fator económico, em termos de uma política editorial com ramificações supranacionais e de ligação a outros meios, como o cinema. Interessante é também verificar como a noção da função moralizadora e do intuito pedagógico nunca deixou de estar presente em todas estas traduções, materializando-se frequentemente nos comentários e observações paratextuais que acompanham os textos.

A partir da amostra apresentada selecionei como base para o estudo que pretendo efetuar as traduções diretas do inglês, e, dentre elas, apenas as que se inserem na categoria de romance juvenil, por se aproximarem mais do texto de Louisa May Alcott. Dado as várias reimpressões da Portugália Editora não diferirem grandemente entre si a partir da 4.^a reimpressão (não consegui aceder às 2.^a e 3.^a reimpressões), optei por escolher esta, que assim irei contrapor à 1.^a edição da obra datada de 1948 e a partir da qual surgem as reimpressões posteriores, com alterações,

como já referi, a partir da 2.^a reimpressão, e à sua reedição pelo Círculo de Leitores, com vista a encontrar semelhanças e diferenças que possam ter conduzido o/a leitor/a a leituras diferentes. A estas três obras, acrescentarei a tradução da Livraria Civilização e o texto criado por Maria Paula de Azevedo, dado que esta também se encontrava em circulação, e havia sido reeditada, durante o período em que se insere este estudo.

6. As Irmãs March

O presente capítulo visa a apresentação das personagens das quatro irmãs March em *Little Women* e nas traduções portuguesas em análise neste trabalho, centrando-se, posteriormente, na figura de Jo March, com a finalidade de estudar as representações do feminino e as tendências de cada uma das várias traduções relativamente a esta personagem.

As primeiras páginas do romance de Louisa May Alcott facultam ao/à leitor/a dados para uma caracterização das quatro irmãs. Para além dos elementos de caracterização direta que vão surgindo ao longo da narrativa, os elementos de caracterização indireta, como o diálogo que as personagens mantêm, as suas ações e pensamentos, e a forma como são dadas a conhecer permitem ao/à leitor/a aperceber-se das suas personalidades distintas⁷⁷.

Neste capítulo começarei por explorar os nomes atribuídos às irmãs nas várias traduções portuguesas, a que se seguirá uma análise das falas iniciais das quatro personagens, que se revelam essenciais para a caracterização indireta de Jo. Seguidamente, debruçar-me-ei sobre vários aspetos ligados a esta personagem, cerne do presente trabalho. O facto de o período histórico – o regime político totalitário que vigorou de 1933 a 1974 e ficou conhecido como Estado Novo – em que foram produzidas as traduções portuguesas em análise se caracterizar pela existência de políticas limitativas dos direitos das mulheres torna particularmente pertinente a investigação das opções tradutivas atinentes à imagem da mulher. Assim, procurarei percorrer alguns itens como sejam a educação das raparigas, as suas aspirações, os limites impostos pela sociedade patriarcal, a relação com o sexo masculino, entre outros igualmente pertinentes. Abordarei questões ligadas à descrição física e psicológica da personagem Jo, suas ações e discurso, os quais, pela sua maior distância face ao papel que seria esperado da mulher na sociedade portuguesa da época, terão, possivelmente, criado mais reservas e dificuldades de tradução.

⁷⁷ Como refere a instância narrativa na página 12 do romance: “What the characters of the four sisters were, we will leave to be found out”.

O cotejo a que procedi é apresentado sob a forma de tabelas, nas quais os elementos em análise se encontram realçados. Uma vez que o texto inicial de *Little Women*, publicado em 1868, sofreu alterações na nova edição de 1880 e as traduções portuguesas não seguem todas o mesmo texto, as diferenças entre as duas versões originais e, conseqüentemente, entre as traduções portuguesas, encontram-se assinaladas nas tabelas com sublinhado duplo. Sendo a Portugália Editora responsável pela publicação tanto de *Quatro Raparigas* como de *Mulherzinhas*, obra traduzida por Maria da Graça Moura Brás, as referências à tradução de Maria Paula de Azevedo serão feitas com recurso ao nome da tradutora e/ou ao título da obra.

6.1. A questão do nome próprio

Como refere Vítor Aguiar e Silva, o nome de uma personagem “funciona como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (705), ou seja, revela informação em si próprio e pode funcionar como elemento caracterizador da personagem. O tratamento que lhe é dado nas traduções portuguesas de *Little Women* em estudo poderá revelar algumas das motivações e intenções subjacentes ao processo tradutivo e criar efeitos de leitura específicos, contribuindo para a forma como os/as leitores/as de chegada acedem às personagens de Alcott e as “veem”.

Numa perspetiva tradutiva, e segundo Albert Peter Vermes,

(...) the translation of proper names is not a trivial issue but, on the contrary, may involve a rather delicate decision-making process, requiring on the part of the translator careful consideration of the function the proper name fulfils in the context of the source language text and culture and, also, of the function that it is to fulfil in the context of the target language text and culture. (91)

Efetivamente, o/a tradutor/a precisa de ter em atenção as implicações que o nome comporta antes de tomar uma opção tradutiva. Como refere o mesmo autor, “the translator needs to carefully consider the contextual implications of the meanings

the name has before she can decide how best to render the name in the target language” (91) e tomar as suas decisões tendo em conta a função que o nome desempenha no texto de partida e a que assume no texto de chegada. Grande parte dos nomes próprios estão profundamente enraizados na respetiva cultura pelo que a questão da sua tradução coloca problemas ao/à tradutor/a, uma vez que poderão não funcionar ou ter significados e conotações diferentes na língua e na cultura de chegada.

Mas a tradução do nome próprio tem, logo à partida, uma implicação fundamental. Como faz notar Christiane Nord, os nomes próprios em ficção ajudam a ancorar o texto numa determinada cultura: "An important function of proper names in fiction is to indicate in which culture the plot is set" (182). Nesse sentido, a questão da manutenção ou não dos nomes originais depende, também, da estratégia tradutiva de base. Ou seja, caso interesse, por exemplo, sugerir o “exotismo” de determinado contexto e as suas marcas culturais, o/a tradutor/a manteria os nomes “estranhos” à cultura de chegada. Se, pelo contrário, o interesse for retirar o efeito estranho do texto, o/a tradutor/a optaria por adaptá-los à realidade da cultura de chegada. Definida a estratégia, o/a tradutor/a deverá conhecer a cultura de partida para entender as possíveis interpretações e significações dos nomes próprios utilizados pelo/a autor/a da obra.

Para além desta consequência de base, no seu artigo “Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point”, Christiane Nord discrimina os tipos de informação que é possível obter a partir dos nomes, para o que apresenta exemplos:

(...) If we are familiar with the culture in question, a proper name can tell us whether the referent is a female or male person (*Alice – Bill*)⁷⁸, maybe even about their age (some people name their new-born child after a pop star or a character of a film that happens to be *en vogue*) or their geographical origin within the same language community (e.g., surnames like *McPherson* or *O’Connor*, a first name like *Pat*) or from another country (...). (183)

⁷⁸ Aspeto com que o texto de Louisa Alcott joga, criando um efeito inicial de indefinição relativamente a esse marcador, como veremos de seguida.

Pelo exposto se constata que os nomes próprios podem funcionar como sinais ou pistas de análise do texto.

Em *Little Women*, as quatro falas iniciais apresentam os nomes de cada uma das quatro irmãs March: Jo, Meg, Amy e Beth. Como se verá, estes são os nomes por que as raparigas são habitualmente tratadas, e, à exceção do nome Amy, os restantes são diminutivos: Jo é Josephine, Meg responde pelo nome de Margaret e Beth é Elizabeth. Só na linha 14 da página inicial da edição americana em análise se desambigua a identidade sexual da personagem Jo. Com efeito, este diminutivo é atribuível a ambos os sexos e, pela atitude demonstrada na abertura do romance, em que Jo surge deitada no chão, em cima de um tapete, poder-se-ia pensar tratar-se de um rapaz. Apenas a meio da página a instância narrativa se refere a esta personagem por meio de uma anáfora pronominal, sendo a retoma feita através do pronome pessoal feminino da terceira pessoa do singular: “(...) as Jo said sadly, ‘We haven't got father, and shall not have him for a long time.’ She didn't say (...)” (7) (sublinhado meu). O nome próprio de Jo só é revelado na quarta página do romance, quando Meg a repreende pela discussão que mantém com Amy e pelo seu comportamento arrapazado – “You are old enough to leave off boyish tricks, and behave better, Josephine” (10). As dificuldades da tradução de nomes próprios estão, assim, relacionadas com a sua maior ou menor complexidade no contexto da obra e na cultura de partida. São vários/as os/as autores/as que abordam esta problemática, pelo que, de seguida, apresentarei as perspetivas de três desses/as autores: Christiane Nord, Albert Vermes e Theo Hermans.

Para Christiane Nord existem várias modalidades de tradução: no caso dos nomes “descritivos”, ou seja em que a função informativa é explícita, como é o caso de *Don Modesto* ou *Doña Perfecta*, que, em espanhol, apontam para o carácter da personagem (cf. 184), a tradução pode existir, mas interferir com a função do nome enquanto marcador cultural, já que a forma dos nomes indica a cultura a que as personagens pertencem. Quanto aos casos em que a função de significação do nome é implícita, ou em que o marcador cultural se sobrepõe à função informativa, essa característica informativa do nome pode desaparecer da tradução, a menos que o/a tradutor/a compense com a introdução de contexto explicativo ou informação adicional. Nomes

idênticos nas duas culturas em causa também não deixam de colocar problemas, uma vez que as próprias culturas são diferentes, alterando todo o ambiente em que a personagem se move:

The character changes “nationality” just because the name is pronounced in a different way. An English *Richard* thus turns into a German *Richard*, and a French *Robert* into an English *Robert* – which may interfere with the homogeneity of the setting if some names are “bicultural” and others are not. (185)

Quanto à tradução do nome próprio, no mesmo estudo sobre *Alice*, Christiane Nord dá conta das seguintes estratégias: reprodução dos nomes da língua de partida, sem alteração da sua forma, embora por vezes possam existir adaptações a nível fonético visando uma adequação às normas de pronúncia da língua de chegada; adaptação dos nomes próprios que funcionam como marcadores culturais à morfologia da língua de chegada e/ou utilização de exónimos; substituição por nomes próprios da língua de chegada; neutralização, procedimento que consiste na tradução de um nome específico de uma determinada cultura por uma referência sem marcador cultural ou “transcultural”, isto é, que não é própria de nenhuma das duas culturas, de partida ou de chegada, embora o/a leitor/a tenda a “domesticar” tais referências; decalque, estratégia que consiste na tradução literal dos nomes do texto de partida, preservando-se dessa forma a sua semântica, mas perdendo-se o aspeto estranho e exótico; inexistência de nome⁷⁹; e omissão do nome (194).

Na sua tese de doutoramento, *Proper Names in Translation: A Relevance-Theoretic Analysis*, Albert Vermes refere que o/a tradutor/a tem ao seu dispor quatro operações, em parte coincidentes com as que Nord expõe, mas usando designações diferentes: transferência, procedimento que consiste na manutenção do nome na sua forma original, como é o caso de, usando os exemplos fornecidos pelo autor, *New York*, que se mantém em húngaro, conforme salienta no seu estudo; substituição, quando é

⁷⁹ Christiana Nord refere-se a esta estratégia numa tabela de análise na conclusão do seu artigo, pelo que, no caso específico da obra *Alice in Wonderland*, penso se referirá, provavelmente, aos casos em que algumas personagens são apresentadas através de uma descrição, que passa a nome próprio numa frase seguinte através do recurso à maiúscula inicial - “her eyes immediately met those of *a large blue caterpillar*” passa a “*The Caterpillar and Alice*” (itálicos no artigo) –, o que dificulta a tradução do nome próprio em alemão já que todos os nomes têm maiúscula inicial. Na tabela em questão é precisamente nas versões alemãs que se encontra o maior número de casos de inexistência do nome (cf. 195).

atribuído um correspondente existente na língua de chegada – o nome “England” é substituído por “Anglia” em húngaro, por exemplo –, incluindo-se, igualmente, nesta estratégia tradutiva, de acordo com o autor, os casos de substituição a nível gráfico, como sejam, a utilização do nome húngaro “Moszkva” para o russo “Mockba”; tradução propriamente dita, que se verifica quando o/a tradutor/a utiliza uma forma “equivalente” na língua de chegada, ou seja, quando a expressão usada na língua de chegada origina as mesmas, ou aproximadas, implicações analíticas que o nome tinha na língua de partida, como é o caso, por exemplo, dos epítetos de figuras históricas – “Richard the Lionheart” surge em húngaro como “Oroszlánszívű Richárd”; e modificação, procedimento que funciona como “umbrela term” e engloba, segundo este autor, as omissões, adições e generalizações – trata-se dos casos em que a substituição do nome do texto de partida por um nome da língua de chegada implica uma alteração significativa na tradução da forma e das implicações analíticas (caso existam) que o nome pode conter, ou seja, consiste na modificação do original para assegurar que o nome mantém a mesma função do texto de partida: “Winnie-the-Pooh” foi vertido em húngaro por “Micimackó”, que evoca a mesma imagem do urso simpático e engraçado do original (110-117).

Por sua vez, Theo Hermans apresenta quatro estratégias básicas de tradução do nome próprio: a cópia, reprodução exata do nome constante no texto de partida; a transcrição, ou seja, a transliteração ou adaptação em termos ortográficos, fonéticos ou outros; a substituição por outro nome no texto de chegada e a tradução, sempre que o nome possa constar do léxico da língua de chegada e adquira significado. Do ponto de vista teórico menciona, ainda, outras alternativas, como sejam a ausência de tradução, isto é, a eliminação de um nome próprio constante do texto de partida, ou ainda a substituição de um nome próprio por um nome comum, a inserção de um nome próprio no texto de chegada quando não existe um no texto de partida, ou mesmo a substituição de um nome comum do texto de partida por um nome próprio no texto de chegada, sendo estas duas últimas estratégias consideradas menos frequentes. Para este autor é possível combinar vários destes procedimentos (*Translating Proper Names* 13).

No anexo 1 podem analisar-se as tabelas com as ocorrências dos nomes próprios das quatro irmãs March até ao momento em que a instância narrativa as apresenta

formalmente na página 12 da edição do romance americano que nos serve de referência. Assim, constata-se que o único texto português que mantém os diminutivos no original, optando pela sua transferência, na aceção de Vermes, cuja perspectiva adotarei neste trabalho, é a da Livraria Civilização. No entanto, ao apresentar o nome próprio de Meg (Margaret) e Beth (Elizabeth), o/a tradutor/a opta pelos exónimos Margarida e Isabel, o que constitui não só uma incoerência mas também uma imprecisão, já que em português os diminutivos destes dois nomes seriam, por regra, Magui, Gui, Guida ou mesmo Guidinha e no caso de Beth, Bé ou Bela, Belinha, Belita ou até um menos comum Bel. Se, como refere Christiane Nord, os nomes revelam a cultura em que se desenrola a ação, cria-se, com esta opção dúplice, uma flutuação desnecessária entre dois mundos distintos, eventualmente perturbadora da leitura. Já no que se refere a Jo, é curioso o facto de só na página 28 da tradução da mesma editora portuguesa (3.º capítulo) surgir o nome próprio desta personagem (aqui como Josefina), no contexto do convite para a festa de fim de ano que Mrs. Gardiner endereça às duas irmãs March mais velhas. Também este exónimo causa alguma estranheza, já que, em Portugal, o diminutivo de Josefina é normalmente Fina ou Finita.

Contrariamente à estratégia desta tradução portuguesa, nas traduções da Portugália Editora e do Círculo de Leitores, os nomes das personagens são adaptados à cultura de chegada: Gui, Zé, Bel e Melita (que aqui surge com diminutivo e nome próprio). Contudo, na segunda fala de cada uma das irmãs, a tradutora apresenta o nome próprio de cada uma das raparigas: Margarida, Josefina, Isabel e Amélia (nesta tradução, ao contrário de *Little Women*, em que Amy é nome próprio, Melita é um diminutivo de Amélia). Atente-se na escolha do nome próprio de Zé – Josefina –, que em português seria mais expectável derivar de Maria José, mas que a autora utiliza, provavelmente como forma de respeitar o texto da versão americana *Josephine*. No entanto, cria alguma incoerência no texto de chegada.

Por sua vez, a tradução de Maria Paula de Azevedo apresenta para as mesmas cenas uma estratégia oposta à que se encontra em *Little Women*. Embora opte pela utilização de diminutivos usuais na cultura portuguesa – Meg é Guida, Beth é Bel, por exemplo – Amy é sempre tratada pelo nome próprio, Amélia, e Jo é apresentada como Maria João, surgindo apenas como João na terceira página do romance, através de

uma fala de Bel/Beth. Ao optar por João/Maria João, Maria Paula de Azevedo mostra-se sensível à ambiguidade do nome desta personagem.

No caso de Jo/Maria João, a estratégia utilizada pela tradutora portuguesa é a inversa da que é empregue por Louisa May Alcott, em que primeiro surge o diminutivo e só depois o nome próprio. Esta é, igualmente, a única tradução em que o apelido das irmãs é alterado, tendo a tradutora optado pelo nome português Mendonça. Devido à carga simbólica deste nome – o de uma das famílias mais ilustres e antigas da Península Ibérica – esta tradução portuguesa eleva o estatuto social da família em causa, o que, como se irá verificar, está em consonância com outras opções tradutivas. Nas restantes traduções, o/a tradutor/a manteve o nome de família March, o que revela, uma vez mais, a inconsistência relativamente às estratégias adotadas: na Livraria Civilização surge, então, uma Jo/Josefina March, por exemplo, enquanto nas traduções de Maria da Graça Moura Brás se encontra uma Zé/Josefina March, o que sem dúvida terá causado alguma estranheza ao/à leitor/a, dificultando-lhe a identificação da “nacionalidade” das personagens, ou da cultura em que a narrativa se ancora.

Pela análise efetuada verifica-se que, à exceção da tradução da Livraria Civilização, que opta pela manutenção dos diminutivos ingleses, todas as restantes traduções portuguesas esclarecem logo desde o início da obra as identidades sexuais das quatro personagens, não permitindo qualquer interpretação dúbia: todas as personagens são femininas e esse facto é bem vincado. Muito embora os nomes escolhidos para a personagem Jo possam comportar alguma ambivalência, os/as tradutores/as esclarecem a sua identidade sexual o mais depressa possível, sem deixar margem para dúvidas: Zé é Josefina logo na segunda fala e Maria João apenas surge como João na nona ocorrência do seu nome.

6.2. Apresentação das personagens: para uma caracterização inicial

Ao longo da obra, Louisa May Alcott diferencia as personalidades de cada uma das irmãs dedicando-lhes capítulos próprios. Verifica-se isso na sequência dos capítulos VI a IX – “Beth finds the Palace Beautiful” (Capítulo VI); “Amy’s Valley of Humiliation” (Capítulo VII); “Jo meets Apollyon” (Capítulo VIII); “Meg goes to Vanity Fair” (Capítulo

IX) –, a que se seguem cenas ou capítulos em que as quatro irmãs surgem unidas, como é o caso de “The PC. and P.O” (Capítulo X), numa altura em que todas se encontram no Clube *Pickwick*. Segundo Elizabeth Keyser, este critério, que Louisa May Alcott utiliza ao longo da obra, adapta-se à temática do romance: “the development of each girl’s individuality, a process sometimes fraught with tension and conflict, within a cohesive family unit” (38). Verifica-se, pois, uma negociação entre o coletivo – a união familiar, para a qual todas as irmãs contribuem, ao revelarem-se defensoras dos valores da família – e o individual, já que cada uma das personagens tem personalidades distintas e bem vincadas, que fazem questão de mostrar. Daí a alternância entre capítulos ou cenas dedicados à apresentação do caráter de cada uma das irmãs e outros em que o mais importante é o espírito coletivo.

A cena de abertura do romance apresenta, precisamente, as quatro raparigas à lareira, a conversar. Como referi, e agora se pode verificar, a ordem por que são apresentadas, o seu discurso e o seu comportamento fornecem pistas sobre as respetivas personalidades e importância na narrativa.

A tabela seguinte apresenta a primeira intervenção de cada uma das irmãs no texto de partida e nas traduções portuguesas em análise:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
CHRISTMAS won't be Christmas without any presents," <u>grumbled</u> Jo, lying on the rug. "It's so <u>dreadful</u> to be poor! <u>sighed</u> Meg, looking down at her <u>old</u> dress. "I don't think it's fair for some <u>girls</u> to have lots of <u>pretty things</u> , and <u>other girls</u> nothing at all," added little Amy, with an injured sniff. "We've got	- O Natal sem prendas nem parece Natal, – <u>resmungou</u> a Zé, estendida ao comprido sobre o tapete. - É <u>horrível</u> ser-se pobre, – <u>suspirou</u> a Gui, olhando para o seu vestido, já <u>muito usado</u> . - Não acho justo haver <u>raparigas</u> que possuem <u>coisas bonitas</u> , aos montes, e <u>outras</u> que nada têm, – acrescentou Melita com ar	- O Natal sem prendas nem parece Natal, – <u>resmungou</u> a Zé, estendida ao comprido sobre o tapete. - É <u>horrível</u> ser-se pobre, – <u>suspirou</u> a Gui, olhando para o seu vestido, já <u>muito usado</u> . - Não acho justo haver <u>raparigas</u> que possuem <u>coisas bonitas</u> , aos montes, e <u>outras</u> que nada têm, – acrescentou Melita com ar	- Um Natal sem presentes não é Natal – <u>resmungou</u> Jo, estirada sobre o tapete. - É tão <u>aborrecido</u> ser-se pobre! – <u>disse</u> Meg, examinando o vestido, já <u>velho</u> . - Não acho justo que <u>uns</u> tenham tantas <u>coisas bonitas</u> e <u>outros</u> nada – acrescentou Amy, com um ar ofendido.	- O Natal sem presentes nem parece Natal – <u>murmurou</u> Maria João, estendida sobre o tapete. - É tão <u>desagradável</u> ser-pobre – <u>suspirou</u> Guida, olhando para o seu vestido já <u>velho</u> . - O que eu acho é que não é justo <u>algumas raparigas</u> terem <u>tudo</u> quanto há e <u>outras</u> nada! – acrescentou Amélia despeitada. - Em todo o caso	- O Natal sem prendas nem parece Natal – <u>resmungou</u> a Zé, estendida ao comprido sobre o tapete. - É <u>horrível</u> ser-se pobre – <u>suspirou</u> a Gui, olhando para o seu vestido, já <u>muito usado</u> . - Não acho justo haver <u>raparigas</u> que possuem <u>coisas bonitas</u> , aos montes, e <u>outras</u> que nada têm, – acrescentou Melita com ar

father and mother, and each other, anyhow," said Beth, <u>contentedly</u> , from her corner. (7)	despeitado. - Em todo o caso, temos o nosso pai e a nossa mãe e temo-nos umas às outras, – exclamou Bel, lá do seu canto, <u>resignada</u> e <u>contente</u> . (9)	despeitado. - Em todo o caso, temos o nosso pai e a nossa mãe e temo-nos umas às outras, – exclamou Bel, lá do seu canto, <u>resignada</u> e <u>contente</u> . (9)	- Temos pai e mãe e temo-nos umas às outras – observou a <u>apaziguadora</u> Beth, de lá do seu canto. (5)	– disse Bel lá do seu canto – sempre temos o pai, e a mãe e o nosso rancho das quatro! (9)	despeitado. - Em todo o caso, temos o nosso pai e a nossa mãe e temo-nos umas às outras, – exclamou Bel, lá do seu canto, <u>resignada</u> e <u>contente</u> . (5)
--	--	--	--	--	--

Jo ocupa a posição central deste quadro inicial, sendo ela quem abre a cena. O facto de ser Jo a primeira a falar é significativo, visto que, embora o/a narrador/a se mova entre as perspetivas de todas as irmãs, é a de Jo aquela que predomina no romance. Jo será também a que mais se distingue na família March pelo seu pensamento anticonformista e pelos modos desajustados. O seu carácter “arrapazado” e o comportamento e linguagem considerados impróprios para uma jovem da sua idade prendem a atenção do público leitor, precisamente pela diferença face aos padrões standardizados da sociedade da época, que as outras irmãs parecem respeitar. O verbo “grumble”, introdutor do relato de discurso, e a posição de Jo – “lying on the rug” – surpreendem o/a leitor/a e indiciam uma personalidade atípica, o que se irá confirmar nas páginas seguintes do romance.

Meg, a mais velha, como se saberá mais tarde, manifesta a sua vaidade ao suspirar por melhores roupas e revela horror à pobreza. Amy, a mais nova, ecoa os sentimentos manifestados por Meg, mas é igualmente dominada pelo ressentimento, o que indica o seu carácter egocêntrico. O último lugar atribuído a Beth, bem como a sua posição num canto da sala, afastando-a da centralidade da cena, apontam para a sua posição na família e no romance: Beth é tímida e frágil e só se torna o centro de todas as atenções quando adoece.

As traduções portuguesas analisadas mantêm os traços gerais acima descritos, embora esbatidos em alguns dos seus aspetos, o que altera a caracterização inicial das quatro irmãs. Assim, apesar de nenhum/a tradutor/a se furtar à tradução de “lying on the rug”, Maria Paula de Azevedo altera o verbo introdutor do discurso – “grumbled” é substituído por “murmurou” – apresentando uma Maria João /Jo mais moderada, com um comportamento mais consentâneo com a postura exigida às raparigas.

Por sua vez, Meg, que evidencia a sua aversão à pobreza, apresenta uma linguagem mais cuidada nas traduções da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo: o adjetivo “dreadful” dá lugar em português a “aborrecido” e “desagradável”, respetivamente. Nas edições da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores é notória a tentativa de mitigação da falta de recursos da família March: o “old dress” que Meg traz vestido é descrito eufemisticamente como “já muito usado”.

Também o discurso de Amy é alvo de alterações nos textos da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo. O desabafo da mais nova das irmãs March centra-se na desigualdade na distribuição da riqueza, que leva, segundo afirma, “some girls to have lots of pretty things, and other girls nothing at all”. A ênfase é colocada nas raparigas e apenas nas “coisas bonitas” que estas possuem, pelo que, na verdade, ao invés de uma contestação contra a injustiça do sistema económico, Amy apenas expressa o seu ressentimento por, na sua opinião, nada de bonito possuir. Por conseguinte, a opção da Livraria Civilização não deixa de ser curiosa e intrigante: o/a tradutor/a utiliza os quantificadores indefinidos “uns” e “outros” – “Não acho justo que uns tenham tantas coisas bonitas e outros não tenham nada” (sublinhado meu) –, transformando o discurso de Amy numa revolta contra as desigualdades sociais. Também Maria Paula de Azevedo atenua os traços mais negativos de Amy na medida em que elimina a especificidade do objeto da sua inveja – “pretty things”: “O que eu acho é que não é justo algumas raparigas terem tudo quanto há e outras nada!”. Desta forma, também neste texto Amy parece surgir menos preocupada com aspetos superficiais e mais crítica das injustiças sociais de um modo geral. Nestas mesmas traduções podem ainda encontrar-se alterações na caracterização de Beth: o texto da Livraria Civilização antecipa os traços de “anjo do lar” da personagem⁸⁰ – o seu carácter apaziguador (“a apaziguadora Beth”), que no original se manifesta num momento posterior da narrativa, “‘Birds in their little nests agree,’ sang Beth, the peace-maker (...)” (10), – ao invés de assinalar a sua personalidade reservada e tímida, manifestada através do advérbio “contentedly”. No texto de Maria Paula de Azevedo esta personagem retraída e apagada quase adquire alguma exuberância quando se refere, por exemplo,

⁸⁰ Esta é uma estratégia relativamente frequente por parte dos/as tradutores/as.

às irmãs como “o nosso rancho das quatro”, expressão que pareceria mais apropriada em Jo do que na introvertida Beth.

No segmento de diálogo que se segue, sobre os sacrifícios exigidos às irmãs durante a época natalícia que se avizinha, altera-se o critério ordenador da sequência das falas: não é já a importância das personagens no contexto da ação, mas sim o fator idade. Deste modo, a primeira a falar é Meg, que apresenta os motivos da contenção imposta à família, inserindo a ação na época da Guerra Civil americana. No entanto, apesar de mais velha, Meg não se revela mais madura, já que lamenta as renúncias a que será obrigada: abdicar de presentes de Natal.

Atente-se na forma como as traduções portuguesas vertem o texto original:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“You know the reason mother proposed not having any presents this Christmas, was because it's going to be a hard winter for every one; and she thinks we ought not to spend money for pleasure, when our men are suffering so in the army. We can't do much, but we can make our little sacrifices, and ought to do it gladly. <u>But I am afraid I don't; and Meg shook her head, as she thought regretfully of all the pretty things she wanted.</u> (7-8)	- Sabem que a razão apresentada pela nossa mãe para não haver prendas este Natal é o facto de este Inverno ir ser duro para todos. Ela é de opinião que não devemos gastar dinheiro em coisas destinadas somente a darem-nos prazer, quando os nossos homens estão a sofrer na guerra. Não poderemos ser de grande ajuda, mas está na nossa mão fazermos pequenos sacrifícios, e devemos fazê-los alegremente. <u>Mas receio não ter forças para tanto...</u> <u>E Gui abanou a cabeça ao</u>	- Sabem que a razão apresentada pela nossa mãe por não haver prendas este Natal é o facto de este Inverno ir ser duro para todos. Ela é de opinião que não devemos gastar dinheiro em coisas supérfluas quando os nossos homens estão a sofrer na guerra. Não poderemos ser de grande ajuda, mas está na nossa mão fazermos pequenos sacrifícios, e devemos fazê-los alegremente. (9-10)	- Vocês sabem bem que a mãe propôs que não houvesse prendas de Natal este ano porque o Inverno vai ser muito duro para todos e ela acha que nós não devemos gastar dinheiro em ninharias quando os nossos soldados passam tantas privações na guerra. Não podemos dar muito, mas podemos fazer pequenos sacrifícios. E devíamos fazê-los com alegria; <u>no entanto receio bem que isso não aconteça – rematou Meg, abanando a cabeça e pensando com tristeza nas lindas coisas</u>	- Vocês sabem muito bem que a mãe propôs não haver presentes este Natal, porque o Inverno vai ser duro e mau para todos; e acha que nós não devemos gastar dinheiro em compras, quando a nossa gente está sofrendo tanto com esta guerra. Podemos bem sacrificar-nos um bocadinho, e olhem que deveríamos fazê-lo com alegria. <u>Mas estou vendo que não posso... – e Guida abanou a cabeça, lembrando-se com pena de tantas coisas lindas, que desejaria comprar.</u> (9-10)	- Sabem que a razão apresentada pela nossa mãe por não haver prendas este Natal é o facto de este Inverno ir ser duro para todos. Ela é de opinião que não devemos gastar dinheiro em coisas supérfluas quando os nossos homens estão a sofrer na guerra. Não poderemos ser de grande ajuda, mas está na nossa mão fazer pequenos sacrifícios, e devemos fazê-los alegremente. (5-6)

	pensar em tantas coisas bonitas que desejava ter. (10)		que gostaria de ter. (5-6)		
--	--	--	-------------------------------	--	--

Ao eliminarem o lamento de Gui/Meg e a referência à sua incapacidade de abnegação, a 4.ª edição da Portugália Editora e a do Círculo de Leitores esbatem o sentido do texto americano. Gui/Meg transforma-se numa rapariga conscienciosa, que abdica com satisfação dos seus pequenos prazeres em favor dos outros: “Não poderemos ser de grande ajuda, mas está na nossa mão fazermos pequenos sacrifícios, e devemos fazê-los alegremente”. Essa seria, aliás, uma das virtudes que a mulher ideal deveria apresentar: a abnegação e o autocontrolo. Como refere Fritz Kahn em *Amor e Felicidade no Casamento*, obra censurada durante o Estado Novo devido às suas referências à sexualidade, embora de reconhecida circulação no país, uma das qualidades para orientar a vida familiar é o gosto de servir: “A mulher serve as pessoas que a rodeiam e atende, solícita, às exigências do momento” (115). Em *Dons e Disciplinas do Corpo Feminino: Os Discursos sobre o Corpo na História do Estado Novo*, Inês Paulo Brasão apresenta alguns dos objetivos “missionários” exigidos à mulher – “aprender a estar disponível, aprender a diligência, a abnegação, a entrega” (38) – e cita passos do *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* que ilustram a importância deste requisito:

“Sair de ... nós. Ir ... aos outros. Não fechar as grades doiradas do nosso eu, da nossa pessoa. Amar acima de tudo a linda liberdade de se estar sempre disponível para o serviço do grande mundo – quero dizer, de todos quantos precisam de nós” (38).

Estas citações ilustram bem a importância deste ideário na construção de uma certa imagem do feminino e do seu aproveitamento ideológico.

Tendo como referência os princípios da abnegação e do autocontrolo, nestas traduções o contraste com a fala seguinte de Zé/Jo torna-se marcante: “Não me parece que o pouco que poderíamos gastar tenha qualquer utilidade” (ver tabela *infra*). Ao apontar a inutilidade das suas poucas economias para o auxílio ao exército,

Zé/Jo revela, por um lado, algum realismo e, também, alguma dificuldade em renunciar a algo muito desejado, nomeadamente a obra *Undine and Sintram* (veja-se a este propósito o capítulo 7 sobre a Intertextualidade em *Little Women*), demonstrando assim o seu interesse pela literatura. Contudo, como se verá posteriormente, Jo não é uma pessoa interesseira. Aliás, o contraste com Meg é significativo, pois enquanto aquela anseia ter “pretty things”, Jo suspira por um livro. Vejam-se, a este propósito, as opções tomadas pelos/as tradutores/as dos textos portugueses em análise:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“But I don't think the little we should spend would do any good. We've each got a dollar, and the army wouldn't be much helped by our giving that. I agree not to expect anything from mother or you, but I do want to buy <i>Undine and Sintram</i> for myself; I've wanted it so long,” said Jo, who was a bookworm. (8)	- Não me parece que o pouco que poderíamos gastar tenha alguma utilidade. Cada uma de nós tem apenas um dólar, e com tal dádiva da nossa parte o exército não teria uma grande ajuda. Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <i>Undine and Sintrum</i> . Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (10)	- Não me parece que o pouco que poderíamos gastar tenha qualquer utilidade. Cada uma de nós tem apenas um dólar, e com tal dádiva da nossa parte o exército não teria uma grande ajuda. Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <i>Undine and Sintrum</i> . Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (10)	Mas que utilidade terá o pouco de que podemos dispor? Cada uma de nós tem um dólar e o exército nada lucrará com o nosso sacrifício. Concordo em não receber nada da mãe ou de vocês, mas gostaria tanto de comprar « <i>Undine and Sintram</i> »! Há tanto tempo que o desejo! – disse Jo, que era uma apaixonada por livros. (6)	- Pois sim, não me parece que o pouco que nós havíamos de gastar fizesse alguma diferença. Cada uma de nós tem um dinheirinho; de que serve para o exército o nosso dinheiro? Acho muito bem não esperar nada da mãe, nem de ti, Guida; mas tenho muita vontade de comprar um livro para mim. Há tanto tempo que o desejo... – disse Maria João que tinha a mania da leitura. (10)	- Não me parece que o pouco que poderíamos gastar tenha qualquer utilidade. Cada uma de nós tem apenas um dólar, e com tal dádiva da nossa parte o exército não teria uma grande ajuda. Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <i>Undine and Sintrum</i> . Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse a Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (5-6)

Jo é descrita, no texto americano, como uma “bookworm”, termo que é vertido, em todos os textos portugueses à exceção de *Quatro Raparigas*, por “uma apaixonada pela leitura” (edições com base na tradução de Maria da Graça Moura Brás) ou “uma apaixonada pelos livros” (tradução da Livraria Civilização). Maria Paula de Azevedo traduz “bookworm” por “tinha a mania da leitura”, o que introduz um significado

diferente relativamente ao texto de Louisa May Alcott e sugere uma crítica ao hábito de leitura de Maria João/Jo, como se este fosse um capricho e não se adequasse à sua condição feminina. Note-se o contraste marcante relativamente às figuras masculinas e à sua apetência pela leitura: a referência à biblioteca do Uncle March – “(...) a large library of fine books, which was left to dust and spiders since Uncle March died” (59); os hábitos de leitura de Laurie – ““(...) I've read all those, and if you don't mind, I'd rather talk,”” (76) ou “Then they got to talking about books; and to Jo's delight she found that Laurie loved them as well as she did, and had read even more than herself” (79); a paixão de Mr. Laurence pelos livros – ““You see grandpa lives among his books, and don't mind much what happens outside. (...)”” (77) – ou mesmo a sua imensa biblioteca – “It was lined with books, and there were pictures and statues, and distracting little cabinets full of coins and curiosities (...)” (79).

Beth, por seu turno, também não se mostra satisfeita com a contenção sugerida pela mãe – abdicar dos presentes de Natal, devido ao contexto de crise e guerra – e deseja comprar músicas novas, revelando, assim, o seu gosto por esta arte. No entanto, a tristeza que sente é rapidamente abafada num suspiro quase inaudível, o que corrobora a primeira impressão deixada no/a leitor/a: Beth é uma rapariga tímida e reservada, que se apaga perante os outros.

Observe-se a tabela comparativa com as traduções portuguesas:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I planned to spend mine in new music," said Beth, with a <u>little sigh, which no one heard but the hearth-brush and kettle-holder.</u> (8)	- Eu tinha projectado gastar o meu dólar em músicas novas, – disse Isabel, <u>com um suspiro tão ligeiro que só a vassoura da chaminé e a suspensão da chaleira o poderiam ter ouvido.</u> (10)	- Eu tinha projectado gastar o meu dólar em músicas novas, – disse Isabel, <u>com um suspiro tão ligeiro que só a vassoura da chaminé e a suspensão da chaleira o poderiam ter ouvido.</u> (10)	- Eu tinha pensado em gastar o meu dinheiro em músicas novas – disse Beth, <u>com um suspiro que só a vassoura do fogão e o suporte da chaleira ouviram.</u> (6)	- Eu tinha planeado gastar o meu dinheiro <u>todo</u> em músicas – observou Bel <u>com um ligeiro suspiro.</u> (10)	- Eu tinha projectado gastar o meu dólar em músicas novas – disse Isabel, <u>com um suspiro tão ligeiro que só a vassoura da chaminé e a suspensão da chaleira o poderiam ter ouvido.</u> (6)

A leitura que o texto de Maria Paula de Azevedo possibilita contraria, uma vez mais, a imagem que se tem de Beth na obra de Louisa Alcott. Em *Little Women*, Beth envergonha-se do seu “egoísmo”, ao desejar gastar o seu dinheiro em algo para prazer pessoal, enquanto no texto português o “ligeiro suspiro”, sem a tradução de “which no one heard but the hearth-brush and kettle-holder”, não é suficiente para fazer crer ao/à leitor/a que Bel/Beth sofre com os sentimentos ambivalentes com que se debate. Em *Quatro Raparigas* Beth parece estar a queixar-se abertamente e para todas a ouvirem, enquanto em *Little Women* o suspiro de Beth é inaudível, revelando o seu carácter tímido e abnegado. O adjetivo “todo”, acrescentado nesta tradução – “gastar o meu dinheiro todo” – afeta a imagem de Beth, que poderá assim surgir como uma esbanjadora, tanto mais que, contrariamente ao que sucede no texto americano e nas restantes traduções portuguesas, não se refere o montante de que cada irmã dispõe: “Cada uma de nós tem um dinheirinho”.

Amy é a última a manifestar o seu desejo, mas mostra-se mais resoluta do que as irmãs. A mais nova das raparigas March não pretende abdicar dos seus lápis Faber (revela-se uma apaixonada pelas artes plásticas) e mostra-se senhora de um carácter bem vincado. Enquanto Meg, Jo e Beth deixam em aberto a possibilidade de abdicarem dos seus desejos, Amy vinca a absoluta necessidade de satisfazer o seu. O modal “shall” revela o plano já elaborado e a certeza da sua concretização: “I shall get a nice box of Faber's drawing pencils” (sublinhado meu).

Todas as traduções portuguesas se aproximam do texto americano:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I shall get a nice box of Faber's drawing pencils; I really need them," said Amy, decidedly. (8)	- Eu hei-de comprar uma bonita caixa de lápis <i>Faber</i> para desenho, de que tenho absoluta necessidade, – declarou Amélia com ar decidido. (10)	- Eu hei-de comprar uma bonita caixa de lápis <i>Faber</i> para desenho, de que tenho absoluta necessidade, – declarou Amélia com ar decidido. (10)	- Eu vou comprar uma linda caixa de lápis de desenho da Faber. Preciso tanto deles! – disse Amy, decidida. (6)	- Sabem vocês? Eu vou comprar uma caixa com lápis Faber; preciso realmente deles – declarou Amélia decidida. (10)	- Eu hei-de comprar uma bonita caixa de lápis «Faber» para desenho, de que tenho absoluta necessidade – declarou Amélia com ar decidido. (6)

Jo propõe, então, que cada uma das irmãs se presenteie com uma pequena oferta com o dinheiro que possuía, dado que trabalhavam para o merecer:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Mother didn't say anything about our money, and she won't wish us to give up everything. Let's each buy what we want, and have a little fun; I'm sure we <u>grub</u> (<u>work</u>) hard enough to earn it,” cried Jo, examining the heels of her <u>boots</u> (<u>shoes</u>) in a <u>gentlemanly manner</u> . (8)	- A mãe nada disse a respeito do nosso dinheiro e ela de certo não querará que renunciemos a tudo. Vamos cada uma comprar aquilo que mais desejamos e divertirmo-nos um pouco. Tenho a certeza de que <u>mourejámos</u> bastante para o merecer, – exclamou a Zé, examinando os <u>tacões das suas botinas com ar senhoril</u> . (10-11)	A mãe nada disse a respeito do nosso dinheiro e ela decerto não querará que renunciemos a tudo. Vamos, pois, comprar aquilo que mais desejamos. Tenho a certeza de que <u>mourejámos</u> bastante para o merecer, – exclamou a Zé, <u>com ar senhoril</u> . (10)	- A mamã não disse nada acerca do nosso dinheiro, nem que queria que nós déssemos tudo. Que cada uma compre aquilo que quer e tenha assim um pequeno prazer; estou convencida de que <u>trabalhamos</u> bastante para o merecermos – exclamou Jo, examinando os <u>tacões dos seus sapatos</u> . (6)	- A mãe afinal não disse nada a respeito do nosso dinheiro, e decerto não quer que nos privemos de tudo. Podemos muito bem comprar o que nos apetecer, e arranjar uma brincadeira qualquer; parece-me que nos <u>maçamos</u> bastante para merecermos divertir-nos um pouco! – exclamou Maria João. (10)	- A mãe nada disse a respeito do nosso dinheiro e ela decerto não querará que renunciemos a tudo. Vamos, pois, comprar aquilo que mais desejamos. Tenho a certeza de que <u>mourejámos</u> bastante para o merecer, – exclamou a Zé, <u>com ar senhoril</u> . (6)

Esta fala permite ao/à leitor/a identificar uma outra característica: a sua linguagem, neste caso o recurso ao calão. Sintomático deste desvio em relação às normas de comportamento da época vitoriana – que exigia contenção linguística às mulheres – é o facto de o próprio editor alterar “grub” para “work” na versão de 1880.

O cotejo realizado permite verificar a ausência de calão em qualquer uma das traduções portuguesas: os textos que seguem a tradução de Maria da Graça Moura Brás recorrem ao termo “mourejámos” e Maria Paula de Azevedo opta por um inócuo “maçamos”. Já o/a tradutor/a da Livraria Civilização faz uso da edição “corrigida” de 1880, utilizando, por conseguinte, o vocábulo “trabalhamos”.

O/a narrador/a foca ainda um outro aspeto fundamental na caracterização de Jo, que, pelo que se constata até ao momento, se desvia dos rígidos padrões comportamentais da sociedade do século XIX. A irreverência da personagem leva-a a manifestar exteriormente, através do vestuário e atitudes, a sua rejeição das

convenções sociais: Jo usa “boots” e examina-as “in a gentlemanly manner”. Ao comparar o original com as traduções portuguesas, verificamos que nenhuma segue estes sinais do texto americano. A 1.ª edição da Portugália Editora (a 4.ª reimpressão e a reedição pelo Círculo de Leitores eliminam esta referência) transforma “boots” em “botinas”, calçado feminino, e atribui a Jo um “ar senhoril”, invertendo radicalmente o sentido do texto americano. Os elementos que conotam Jo com o universo masculino desaparecem assim, dando lugar a uma conformidade com as regras sociais relativas à mulher, que se pretendia bem feminina. Também nas restantes traduções prevalecem critérios ideológicos na tradução de *Little Women*: os/as tradutores/as cedem, consciente ou inconscientemente, às pressões sociais, censurando o texto de Louisa May Alcott. A Livraria Civilização segue a edição depurada de 1880, em que “boots” foi substituído por “shoes”, e elimina qualquer referência ao comportamento masculinizado de Jo. No texto de Maria Paula de Azevedo nada se menciona sobre o calçado ou o comportamento da personagem.

Aproveitando o desabafo de Jo acerca do trabalho árduo que realiza, as restantes irmãs prosseguem com a mesma temática. A primeira é Meg, que se queixa das crianças que tem de ensinar:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I know / do, - teaching <u>those dreadful children</u> nearly all day, when I'm longing to enjoy myself at home," began Meg, in the <u>complaining</u> tone again. (8)	- Quanto a mim, estou convencida disso. Gasto quási o dia inteiro a ensinar <u>aquelas crianças, que me causam horror</u> , quando anseio pelo prazer de estar em casa! – disse Gui, retomando a <u>atitude choramingas</u> . (11)	- Quanto a mim, estou convencida disso. Gasto quase o dia a ensinar <u>crianças</u> , quando anseio pelo prazer de estar em casa! – disse Gui, retomando a <u>atitude choramingas</u> . (10)	- Por mim, tenho consciência disso; passo o dia a ensinar <u>essas crianças maçadoras</u> quando tanto gosto de me entreter em casa – recomeçou Meg em tom queixoso. (6)	- Bem o sei por mim – começou a Guida num <u>tom lamuriento</u> –; só ter de ensinar aquelas <u>horróveis</u> crianças todo o dia, quando justamente me apeteceria estar sossegada em casa... (10)	- Quanto a mim, estou convencida disso. Gasto quase o dia a ensinar <u>crianças</u> , quando anseio pelo prazer de estar em casa! – disse Gui, retomando a <u>atitude choramingas</u> . (6)

Meg identifica-se como professora e qualifica as crianças que tem a seu cargo como “dreadful”. Apenas Maria Paula de Azevedo mantém uma expressão equivalente

em português – “horrríveis”. A 1.ª edição da Portugália Editora opta por uma perífrase – “que me causam horror” –, que embora não expresse um sentimento nobre e bonito, acaba por fazer perder a dureza do texto americano e a especificidade da caracterização inicial relativa às crianças, já que a ênfase se desloca do objeto “as crianças” para a reação que provocam no sujeito. A Livraria Civilização altera o vocábulo para outro de diferente valor semântico – “maçadoras” –, pretendendo, desta forma, suavizar a linguagem e atenuar o juízo de Meg. O caso mais extremo em termos de manipulação encontra-se na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores, que eliminam o adjetivo. A regulação linguística verificada terá como propósito adequar o discurso ao público a que se destina. De facto, sendo a procriação a função da mulher e a educação inicial das crianças tarefa que lhe compete, “a rapariga deve pois preparar-se sèriamente para o papel, por vezes ingrato, mas entre todos primordial, de educadora de corpos e de almas. A tarefa é vasta: que ela se sinta orgulhosa e se esforce por ser capaz de bem a desempenhar” (Dufoyer, *O Livro da Rapariga* 44) – citando um autor cuja obra foi largamente lida na época. Educar as crianças era, por conseguinte, função primordial da mulher, não sendo certamente vista com bom olhos qualquer crítica a esse importante papel. Inês Brasão apresenta o exemplo da revista *Stella*, Revista Católica de Cultura Feminina, que defende a vocação da mulher para ser professora: “mãe e mestra são duas missões que se completam e assimilam. Há uma maternidade espiritual comum aos dois cargos” (70).

Para Jo, nenhuma das irmãs tem um trabalho mais árduo do que o seu: cuidar de uma “nervous, fussy old lady”. Vejam-se as opções presentes nos vários textos portugueses:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“You don't have half such a hard time as I do,” said Jo. “How would you like to be shut up for hours with a nervous, fussy	Tu não passas nem metade dos maus bocados que eu sofro, – replicou a Zé. – Vê lá se gostavas de passar horas	Tu não passas nem metade dos maus bocados que eu sofro, – replicou a Zé. – Vê lá se gostavas de passar horas	- Não aturas nem metade do que eu aturo – disse Jo. – Qual de vocês gostaria de se ver fechada durante horas	- Ora, nada disso se compara com o que eu tenho de aturar – disse Maria João. - Gostarias talvez de estar fechada horas com uma	Tu não passas nem metade dos maus bocados que eu sofro – replicou a Zé. – Vê lá se gostavas de passar horas

old lady, who keeps you trotting, is never satisfied, and worries you till you're ready to fly out of the window or <u>box her ears?</u> (<u>cry</u>) (8)	seguidas fechada em casa, com uma <u>senhora de idade, nervosa e <u>quesilenta</u></u> , que nos faz perder a cabeça a ponto de nos apetecer saltar da janela abaixo ou <u>puxar-lhe as orelhas.</u> (11)	seguidas fechada em casa, com uma <u>senhora de idade</u> , que nos faz perder a cabeça a ponto de nos apetecer saltar da janela abaixo ou <u>puxar-lhe as orelhas.</u> (10)	com uma <u>velhota nervosa e <u>impertinente</u></u> que nos faz andar numa roda-viva e nos atormenta de tal forma que acabamos por não saber se <u>h</u> avemos de <u>chorar</u> ou fugir pela janela? (6)	<u>velhota nervosa e maçadora</u> , que me faz correr de um lado para o outro, que nunca está contente e me aborrece a ponto de eu desejar saltar pela janela fora ou <u>dar-lhe um safanão?</u> (10-11)	seguidas fechada em casa, com uma <u>senhora de idade</u> , que nos faz perder a cabeça a ponto de nos apetecer saltar da janela abaixo ou <u>puxar-lhe as orelhas.</u> (6)
---	---	--	---	--	---

Continua a verificar-se a estratégia de eliminação de termos mais depreciativos na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e no texto do Círculo de Leitores, o que dá lugar a textos mais “higienizados”. A “nervous, fussy old lady” de quem Jo se queixa é, afinal, na tradução destas editoras, apenas “uma senhora de idade”. Ao omitir os adjetivos qualificativos, estes textos apresentam uma Jo menos delicada e compreensiva, já que se vinca o desrespeito pela velhice e pelo/a idoso/a em geral e não apenas a reação pontual da personagem a uma senhora de idade com características muito desagradáveis. Até ao momento, as omissões verificadas nestes dois textos criam uma imagem menos positiva de Jo.

Atente-se também na forma como a expressão “box her ears” é traduzida nos vários textos portugueses: todas as edições derivadas da tradução de Maria da Graça Moura Brás incluem um “puxar-lhe as orelhas” que, embora aparentemente surja como expressão equivalente na medida em que até mantém o somatismo, orelhas, tem implicações diferentes, já que transmite a ideia de reprimenda, habitualmente de um adulto em relação a uma criança. Além disso, não transmite o mesmo grau de “violência” da expressão de Jo. Maria Paula de Azevedo opta por “dar-lhe um safanão”, imagem menos agressiva do que seria, por exemplo, dar-lhe um soco nas orelhas. Por sua vez, a Livraria Civilização segue a edição depurada de 1880, em que a expressão foi substituída por “cry”, atenuando também a potencial rudeza da versão anterior.

Quanto a Beth, apesar da sua timidez, também ela acaba por expressar o seu desagrado pelas tarefas, exclusivamente domésticas, de que está incumbida – “washing dishes and keeping things tidy”. A tabela que se segue apresenta as suas palavras:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"It's naughty to fret, but I do think <u>washing dishes and keeping things tidy</u> is the worst work in the world. It <u>makes me cross</u> ; and my hands get so stiff, I can't practise good a bit." And Beth looked at her rough hands with a sigh that any one could hear that time. (8-9)	- É feio uma pessoa irritar-se, mas olhem que <u>lavar a loiça e cuidar da limpeza da casa</u> é o pior trabalho que há neste mundo. <u>Chego a aborrecer-me...</u> e tenho as minhas mãos tão endurecidas que não posso tocar em termos no piano, um pequeno estudo que seja! – E Bel olhava para as suas mãos, de pele áspera, com um suspiro que, desta vez, todos puderam ouvir. (11)	- É feio uma pessoa irritar-se, mas olhem que <u>lavar a loiça e cuidar da limpeza da casa</u> é o pior trabalho que há neste mundo. <u>Chego a aborrecer-me...</u> e tenho as minhas mãos tão endurecidas que não posso tocar em termos no piano, um pequeno estudo que seja! – E Bel olhava para as suas mãos, de pele áspera, com um suspiro que, desta vez, todas puderam ouvir. (10-11)	- Não devia queixar-me, mas acho que <u>lavar pratos e trazer a casa em ordem</u> é o pior trabalho do mundo; <u>põe-me de mau humor</u> , e as minhas mãos tornam-se tão ásperas que nem posso estudar piano em condições – e Beth olhou para as suas mãos com um suspiro que todas ouviram desta vez. (6)	- Não devíamos queixar-nos – observou Bel – mas acreditem que o pior trabalho do mundo é ter de <u>ajudar a lavar a loiça e arrumar a casa! Custa-me imenso...</u> As minhas mãos tornam-se tão duras, que nem posso estudar bem o piano... E Bel olhou para as mãos, com um suspiro profundo. (11)	- É feio uma pessoa irritar-se, mas olhem que <u>lavar loiça e cuidar da limpeza da casa</u> é o pior trabalho que há neste Mundo. <u>Chego a aborrecer-me...</u> e tenho as minhas mãos tão endurecidas que não posso tocar em termos no piano, um pequeno estudo que seja! – E Bel olhava para as suas mãos, de pele áspera, com um suspiro que, desta vez, todas puderam ouvir. (6)

Todas as traduções portuguesas mantêm a referência ao objeto do desagrado de Beth, contudo, no texto de Maria Paula de Azevedo a atividade a que Beth se dedica passa a ser colaborativa: a rapariga apenas ajuda nas tarefas, não tendo de as desempenhar sozinha. Esta seria, sem dúvida, a realidade dos agregados familiares portugueses de classe média ou média-alta, que usufruíam dos serviços de uma, ou de várias, criadas, o que, aliás, está em consonância com a escolha do apelido Mendonça, facto a que já aludi anteriormente (ver p. 111). Em *Quatro Raparigas* a situação familiar das irmãs é, por conseguinte, elevada.

A tradução de "it makes me cross" surge bem menos enfática em todas as traduções portuguesas, nas quais a raiva é substituída por um mais inócuo sentimento de aborrecimento, mau humor ou dificuldade. Com esta opção atenua-se o potencial subversivo implicado pela reação de Beth, uma jovem pacífica de quem nem se esperaríamos sentimentos tão pouco conformes ao estabelecido.

A última a lastimar-se é a mais nova das irmãs, que elege como alvo do seu protesto a escola que é obrigada a frequentar, como se pode verificar na tabela que se apresenta de seguida:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I don't believe any of you suffer as I do," cried Amy;" for you don't have to go to <u>school</u> with impertinent girls, who plague you if you <u>don't know your lessons</u> , and laugh at your dresses, and label your father if he isn't rich, and insult you when your nose isn't nice." (9)	- Não acredito que qualquer de vocês sofra o que eu aturo, – exclamou Melita, – porque não têm de ir para a <u>escola</u> com raparigas insuportáveis que nos moem a paciência, se não soubermos a lição, que se riem dos nossos vestidos, que põem um rótulo de acusado de qualquer crime no nosso pai, se ele não é rico, como elas pretendem. (11-12)	- Não acredito que qualquer de vocês sofra o que eu aturo, – exclamou Melita, – porque não têm de ir para a <u>escola</u> com raparigas insuportáveis, que põem um rótulo de acusado de qualquer crime no nosso pai, se ele não é rico, como elas pretendem. (11)	- Não acredito que qualquer de vós tivesse sofrido como eu – exclamou Amy –, porque não foram obrigadas a frequentar uma <u>escola</u> onde só há raparigas que nos atormentam se não sabemos as lições; que se riem dos nossos vestidos; que põem rótulo no nosso pai se ele não é rico, e nos metem a ridículo só porque não temos um nariz bonito. (6)	- Não acredito que alguma de vocês sofra como eu – exclamou Amélia –; vocês não têm de ir ao <u>colégio</u> com raparigas impertinentes, que riem se não se sabe bem as lições; que troçam dos vestidos que se tem; que dizem mal do seu pai porque ele não é rico, e <u>instulam</u> uma pessoa por não ter um nariz bonito! (11)	- Não acredito que qualquer de vocês sofra o que eu aturo – exclamou Melita – porque não têm de ir para a <u>escola</u> com raparigas insuportáveis, que põem um rótulo de acusado de qualquer crime ao nosso pai, se ele não é rico, como elas pretendem. (6)

Em conformidade com a estratégia de idealização da situação familiar já acima assinalada na tradução de Maria Paula de Azevedo, também ao reproduzir o discurso de Amy o texto português desta tradutora sugere um estabelecimento de ensino de um nível social mais elevado, um “colégio”, e não uma simples “escola”. Mantém-se a referência ao pai que “não é rico”, no entanto não há indicações de que a família Mendonça/March seja pobre; será, quando muito, remediada⁸¹.

Na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores continua a estratégia de omissão de segmentos da tradução original de Maria da Graça Moura Brás: nada se refere relativamente à troça de que Amy é alvo na escola em

⁸¹ No entanto, como já referi anteriormente, a tradutora mantém o desabafo de Guida, que se mostra descontente com o seu vestido “já velho” e considera “tão desagradável ser pobre”.

virtude das suas dificuldades de aprendizagem, do vestuário e da aparência. A tónica é, pelo contrário, colocada na sua pobreza, motivo de chacota por parte das outras raparigas, o que induz o/a leitor/a a simpatizar com Amélia/Amy e a sentir a injustiça de que é vítima. Estes textos desviam, assim, a atenção da vaidade demonstrada pela personagem, vista como uma menina mimada no texto americano, esbatendo-se, pois, esta sua característica mais negativa.

A conversa que se segue entre as irmãs confirma os traços gerais já aqui apresentados: Meg justifica a sua aversão à pobreza pelo facto de ainda ter conhecido os momentos áureos da família, antes de o pai ter perdido a fortuna – “‘Don't you wish we had the money papa lost when we were little, Jo? Dear me, how happy and good we'd be, if we had no worries,’ said Meg, who could remember better times” (9). Em resposta a esta afirmação, Beth revela a sua faceta de apaziguadora e de consciência das irmãs, procurando encontrar algo de bom na adversidade: “‘You said the other day you thought we were a deal happier than the King children, for they were fighting and fretting all the time, in spite of their money” (9)⁸². É também a partir deste momento que o/a leitor/a se apercebe da oposição entre Jo e Amy⁸³, porquanto estas travam um diálogo aceso sobre os “defeitos” de cada uma delas. Jo troça dos modos afetados de Amy, que, à força de pretender usar um vocabulário mais elaborado, comete erros linguísticos, característica esta que revelará noutras ocasiões ao longo da narrativa. Por sua vez, Amy critica o comportamento arrapazado de Jo e a sua linguagem pouco cuidada, inadequada para uma rapariga, características que serão exploradas ao longo da narrativa.

Veja-se a forma como as traduções portuguesas verteram estas críticas:

⁸² A 1.ª edição da Portugália Editora e a edição da Livraria Civilização apresentam um erro de leitura e uma indesculpável interpretação deste excerto, ao considerarem “King children” como “os filhos do rei” (12) e “os filhos dos reis” (7), respetivamente. Estas traduções não atendem, sequer, ao contexto em que as expressões são utilizadas, já que a ação se situa nos Estados Unidos da América. Por sua vez, a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores omitem a referência. Contudo, na segunda ocorrência do nome da família King – “At the Kings” (58) –, a tradução é efetuada corretamente em todas as versões – “em casa dos King” –, pelo que o erro poderia ter sido corrigido.

⁸³ No capítulo VIII pode ler-se “She [Jo] and Amy had had many lively skirmishes in the course of their lives, for both had quick tempers, and were apt to be violent when fairly roused” (110).

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
<p>“Jo does use such slang words,” observed Amy, with a <u>reproving look at the long figure</u> stretched on the rug. Jo immediately sat up, put her hands in her apron pockets (<u>in her pockets</u>), and began to whistle.</p> <p>“Don't, Jo; it's so boyish.”</p> <p>“That's why I do it.” (9-10)</p>	<p>- A Zé tem o costume de empregar palavras de calão, – observou Melita, ao mesmo tempo que percorria, com <u>um olhar reprovador, a figura esbelta e alongada</u> estendida no tapete.</p> <p>Josefina sentou-se num repente, meteu as mãos nos bolsos do avental e começou a assobiar.</p> <p>- <u>Não faças isso, Zé.</u> Assobiar é próprio dos rapazes.</p> <p>- É por isso mesmo que assobio. (12-13)</p>	<p>- A Zé tem o costume de empregar palavras de calão, – observou Melita, ao mesmo tempo que percorria, com <u>um olhar reprovador, a figura esbelta e alongada</u> estendida no tapete.</p> <p>Josefina sentou-se num repente, meteu as mãos nos bolsos do avental e começou a assobiar.</p> <p>- <u>Não faças isso, Zé.</u> Assobiar é próprio dos rapazes.</p> <p>- É por isso mesmo que assobio. (11-12)</p>	<p>- Jo só usa calão – observou Amy, lançando <u>um longo olhar de reprovação à figura</u> estirada no tapete.</p> <p>Esta levantou-se imediatamente, meteu a mão <u>nos bolsos</u> e começou a assobiar.</p> <p>- <u>Pelo amor de Deus, Jo;</u> que modos tão arrapazados!</p> <p>- Por isso é que eu assobio. (7)</p>	<p>- A João diz tantas palavras em calão – observou Amélia com <u>um olhar reprovador para a grande figura</u> estendida no tapete.</p> <p>Imediatamente Maria João sentou-se no chão, pôs as mãos nas algibeiras do avental e começou a assobiar.</p> <p>- <u>Não assobies, João,</u> pareces um rapaz.</p> <p>- Pois é por isso mesmo que eu o faço. (12)</p>	<p>- A Zé tem o costume de empregar palavras de calão, – observou Melita, ao mesmo tempo que percorria, com <u>um olhar reprovador, a figura esbelta e alongada</u> estendida no tapete.</p> <p>Josefina sentou-se num repente, meteu as mãos nos bolsos do avental e começou a assobiar.</p> <p>- <u>Não faças isso, Zé.</u> Assobiar é próprio dos rapazes.</p> <p>- É por isso mesmo que assobio. (7)</p>

Como se pode verificar, nenhuma das traduções omite as referências às atitudes “masculinas” de Jo, no entanto subsistem tendências de mitigação. A análise dos textos revela uma censura implícita do/a tradutor/a da Livraria Civilização à atitude de Jo. Ao utilizar o adjetivo “long” para qualificar o olhar reprovador de Amy – “longo olhar de reprovação” – e não a figura de Jo deitada no tapete – “the long figure” –, vinca-se a perspetiva recriminativa de Amy enquanto se suavizam os traços físicos de Jo. A censura de Amy é igualmente mais explícita quando esta critica as atitudes “arrapazadas” da irmã: “Don’t Jo” é traduzido por um mais forte “Pelo amor de Deus, Jo”.

Por seu lado, também os textos baseados na tradução de Maria da Graça Moura Brás atenuam os traços mais “masculinizados” de Jo, pois transformam “long figure” em “figura alongada”, evitando, dessa forma, uma referência direta à altura invulgar de Jo (vejam-se, a este propósito os comentários tecidos na página 137 deste

trabalho). Todas as estratégias que, como vimos, tendem a apagar os traços menos femininos da personagem, são ainda potenciadas pela inesperada introdução de um adjetivo, não presente no original, “esbelta”, que lhe confere alguma feminilidade e contrabalança as suas características mais “masculinas”. A utilização do nome próprio, Josefina, nestas traduções – “Josefina sentou-se num repente” –, em detrimento do diminutivo masculinizado Jo, corrobora este efeito. Por sua vez, Maria Paula de Azevedo traduz “long figure” por “grande figura”, o que transmite a ideia de um corpo volumoso, que ocupa muito espaço, e não alto e esguio, como sugere “long figure”.

Também Meg repreende Jo pelo seu comportamento “arrapazado”, que considera inapropriado para uma jovem:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“You are old enough to leave off boyish tricks, and <u>(to)</u> behave better, Josephine. It didn't matter so much when you were a little girl; but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that <u>you are a young lady.</u> ” (10)	– Tu, Zé, já tens idade para pores de parte hábitos arrapazados e para te portares melhor. Quando eras pequena isso não tinha grande importância, mas agora, que és já tão crescida e usas penteado ao alto, debes lembrar-te de que <u>és quási uma senhora.</u> (13)	– Tu, Zé, já tens idade para pores de parte hábitos arrapazados e para te portares melhor. Quando eras pequena isso não tinha importância, mas agora, que és já tão crescida e usas penteado ao alto, debes lembrar-te de que <u>és quase uma senhora.</u> (12)	– Já tens idade bastante para deixares esses modos de garoto mal educado, Jo, e portares-te melhor. Quando eras miúda isso não tinha muita importância; mas agora, que és tão grande e usas cabelo puxado para cima, debes lembrar-te de que <u>estás quase uma senhora.</u> (7)	- Tu, Maria João, já tens idade para deixar esses modos de rapaz e ter mais juízo. Quando eras pequena, pouco importava; mas agora que estás tão alta e enrolaste o cabelo, devias lembrar-te que <u>és uma senhora.</u> (12)	– Tu, Zé, já tens idade para pores de parte hábitos arrapazados e para te portares melhor. Quando eras pequena, isso não tinha importância, mas agora, que és já tão crescida e usas penteado ao alto, debes lembrar-te de que <u>és quase uma senhora.</u> (8)

Meg procura levar Jo a comportar-se de acordo com as normas sociais, que exigiam uma conduta exemplar da mulher. Se, enquanto criança, os comportamentos menos próprios poderiam ser mais ou menos tolerados – “It didn't matter so much when you were a little girl” –, a partir do momento em que Jo se transforma numa “young girl” terá de adotar as atitudes que a sociedade lhe exige, quebrando definitivamente com a infância. A vincar o facto de Jo ainda não se enquadrar bem no seu papel de jovem rapariga, afastando qualquer cenário de desajustamento na construção da sua

identidade sexual, as traduções da Portugália Editora, do Círculo de Leitores e da Livraria Civilização apresentam Zé/Jo não como “a young lady”, mas sim como “quase uma senhora” (sublinhado meu). Ou seja, muito embora Zé/Jo não apresente um comportamento considerado ajustado aos padrões sociais, nestas traduções tal deve-se ao facto de ela não se poder considerar ainda uma senhora, pois nesse caso a sua conduta seria possivelmente classificada como desobediente e insubordinada, não constituindo um bom modelo para as jovens portuguesas da época.

A resposta de Jo não se faz esperar: a rapariga assume a sua diferença e manifesta muito enfaticamente o seu desgosto por não ser rapaz. Mostra a sua rebeldia ao desprender o cabelo que traz agarrado numa rede e manifestar a intenção de o usar em tranças, como as crianças.

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I ain’t (<u>am not</u>)! and if turning up my hair makes me one, I’ll wear it in two tails till I’m twenty,” cried Jo, pulling off her net, and shaking down a <u>chestnut mane</u> . (10)	- Isso é que eu não sou! E, se o pentear assim o meu cabelo me leva a sê-lo, passo a usar duas tranças caídas pelas costas até aos vinte anos, – exclamou Zé, arrancando, de repelão, a rêde da cabeça e sacudindo por sobre os ombros <u>uma juba farta de cabelos castanhos</u> . (13)	- Isso é que eu não sou! E, se o pentear assim o meu cabelo me leva a sê-lo, passo a usar duas tranças caídas pelas costas até aos vinte anos, – exclamou Zé, arrancando, de repelão, a rede da cabeça e sacudindo por sobre os ombros <u>os belos cabelos castanhos</u> . (12)	- Isso nunca! Se o facto de usar cabelo para cima faz de mim uma senhora, passo a usar tranças caídas, até aos vinte anos – exclamou Jo, arrancando a rede da cabeça e sacudindo a <u>juba castanha</u> . (7)	- Não sou, pronto! E se o ter enrolado o cabelo é que mo faz parecer, vou usá-lo feito em dois rabichos até ter vinte anos – exclamou Maria João, desenrolando pelas costas abaixo <u>uma juba castanha</u> . (12)	- Isso é que eu não sou! E, se pentear assim o meu cabelo me leva a sê-lo, passo a usar duas tranças caídas pelas costas até aos vinte anos, – exclamou Zé, arrancando, de repelão, a rede da cabeça e sacudindo por sobre os ombros <u>os belos cabelos castanhos</u> . (8)

Todas as traduções portuguesas – à exceção da 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores – procuram seguir o texto de Louisa May Alcott, ao traduzir “mane”⁸⁴, por “juba”, que, de facto, é um dos equivalentes possíveis em português. Em *Little Women*, o cabelo de Jo é descrito como “a chestnut mane”, vertido como “uma juba farta de cabelos castanhos” na 1.ª edição da Portugália

⁸⁴ “The long hair on the neck of a horse or a lion.” *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* 8th edition.

Editora, “a juba castanha” na tradução da Livraria Civilização e “uma juba castanha” em *Quatro Raparigas*. Contudo, Jo é logo no início do romance comparada a um poldro desajeitado: “(...) reminded one of a colt; for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way” (11). Esta imagem é mantida em outros pontos da narrativa, como no momento em que se encontra na festa de Sallie, para a qual havia sido convidada juntamente com Meg: “Meg knew Sallie, and was at her ease very soon; but Jo, who didn't care much for girls or girlish gossip, stood about with her back carefully against the wall, and felt as much out of place as a colt in a flower-garden” (44). Também o seu gosto por cavalos é assinalado em vários momentos: “(...) Jo is crazy about horses, (...)” (197) e “I wish I was a horse; then I could run for miles in this splendid air, and not lose my breath” (224). Por este motivo, apercebemo-nos de que, muito provavelmente, o/a narrador/a estará a comparar o cabelo de Jo a uma crina, já que “mane” também pode ser aplicado a este equídeo. Se por um lado se mantém a identificação com o mundo animal, por outro há um desvio em relação ao objeto de comparação: Jo não estará a ser comparada a um leão (de salientar o facto de apenas o animal masculino ter juba, que quanto mais espessa for, mais vitorioso será o leão), mas sim a um cavalo. Esta alteração é significativa, porquanto introduz novos significados no texto português: ainda que a comparação com um leão pudesse fazer mais sentido, visto Jo ansiar ser rapaz (veja-se a análise da tabela seguinte), o facto é que a leoa é quem tem o papel mais ativo, pois caça e governa a família. O leão, por sua vez, atua como protetor. Jo assemelha-se mais às características de uma leoa, já que assume o papel do pai, ausente na guerra: “I'm the man of the family now papa is away, and I shall provide the slippers, for he told me to take special care of mother while he was gone” (13). Neste sentido, a meu ver, o termo “juba” como tradução de “mane” perde as potencialidades de leitura do termo alternativo: Jo inveja o mundo masculino, mas não que ele tem de mais ativo e produtivo e não na sua faceta de proteção e trabalho de bastidores, daí desejar ir combater para a guerra ao lado do pai e não ficar inativa em casa. Esta temática será retomada posteriormente neste trabalho.

Como já referi, a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores apresentam uma alteração significativa relativamente ao texto traduzido por Maria da Graça Moura Brás – “uma juba farta de cabelos castanhos” – que surge

nestes textos como “os belos cabelos castanhos”, acabando por neutralizar os traços físicos da personagem, ao mesmo tempo que se acentua a beleza dos cabelos e se afasta a noção de possível rebeldia que o vocábulo “mane” (juba ou crina) poderia transmitir.

Jo rejeita o crescimento e as transformações que o acompanham, nomeadamente a obrigatoriedade de seguir as regras impostas à mulher – “I hate to think I've got to grow up and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China-aster” (10) –, e manifesta a sua preferência por todo o tipo de atividades tradicionalmente reservadas ao homem. Comparem-se as traduções portuguesas deste discurso da personagem:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“(…) <u>It's bad enough to be a girl, any-way, when I like boy's games, and work, and manners. I can't get over my disappointment in not being a boy, and it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with papa, and I can only stay at home and knit like a poky old woman;</u> ” (…) (10)	Seja como fôr, é bem cruel ser <u>rapariga</u> , quando gosto tanto dos jogos, do <u>trabalho</u> e das maneiras dos rapazes. Não posso vencer o meu despeito de não ser rapaz, e o meu desgosto ainda se torna maior do que nunca, agora, que estou morrendo por ir combater ao lado do pai, e, afinal, não posso fazer outra coisa que não seja ficar em casa a fazer meia, como uma velhota. (13-14)	Seja como for, é bem cruel ser <u>rapariga</u> , quando gosto tanto dos jogos, do <u>trabalho</u> e da maneira dos rapazes. Não posso vencer o meu despeito de não ser rapaz, e esse desgosto ainda se torna maior do que nunca, agora, que estou morrendo por ir combater ao lado do pai, e, afinal, não tenho outro recurso senão ficar em casa a fazer meia, como uma velhota. (12)	<u>Bastante me aborrece ser rapariga</u> quando só aprecio jogos, <u>trabalho</u> e maneiras de rapazes! Não posso vencer o despeito de não ser um deles; e agora, mais do que nunca, porque morro por ir lutar com o papá e tenho de ficar em casa a fazer meia como uma velhota sem graça. (7-8)	<u>Já é bastante aborrecido ser rapariga</u> , quando eu só gosto de jogos de rapazes, maneiras <u>e tudo...</u> Nunca me hei-de consolar de não ser rapaz e agora então menos que nunca; porque estou a morrer por ir ter com o pai à guerra, e tenho por força de ficar em casa a fazer meia como uma velha rabugenta (...) (12)	Seja como for, é bem cruel ser <u>rapariga</u> , quando gosto tanto dos jogos, do <u>trabalho</u> e da maneira dos rapazes. Não posso vencer o meu despeito de não ser rapaz, esse desgosto ainda se torna maior do que nunca, agora, que estou morrendo por ir combater ao lado do pai, e, afinal, não tenho outro recurso senão ficar em casa a fazer meia, como uma velhota. (8)

Sendo o desejo de ser um rapaz e usufruir das mesmas oportunidades que a sociedade oferece aos jovens do sexo masculino um motivo que se irá repetir ao longo da narrativa e que identifica e diferencia a personagem Jo, a sua eliminação não seria, certamente, uma opção a considerar. Por isso ele é mantido em todas as traduções

portuguesas em análise. Contudo, apesar da sua manutenção, as edições da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo alteram pormenores que originam leituras diferentes das do texto americano. É o caso da expressão do desgosto de Jo por não ser rapaz. Em *Little Women* Jo afirma “It's bad enough to be a girl” (sublinhado meu), enquanto em ambos os textos portugueses assinalados se recorre a léxico com diferentes valores conotativos: “aborrece” e “aborrecido”, respetivamente. Ou seja, nestas traduções transmite-se apenas a ideia de que ser rapariga não é algo agradável, de facto até pode ser enfadonho, mas não é mau. Por sua vez, as edições da Portugália Editora e do Círculo de Leitores acentuam o descontentamento de Jo, optando pelo adjetivo “cruel”, que possui um significado negativo mais intenso do que “mau”, reforçado ainda pelo advérbio de intensidade “bem”: “é bem cruel ser rapariga”.

Maria Paula de Azevedo vai mais longe ainda na depuração do texto de Louisa May Alcott, alterando o verbo “fight” em “I'm dying to go and fight with papa” para um mais inócuo “ir ter com o pai à guerra”. Da mulher não se espera uma atitude ativa e combativa, mas apenas uma posição passiva de mera espetadora. Jo pode estar com o pai, mas não lutar a seu lado. Esta atribuição de espaços e funções, baseada na diferenciação entre o público e o privado, encontra-se profundamente arraigada na sociedade portuguesa, como decorre, por exemplo, do dito sentencioso “Ao homem a praça, à mulher a casa”. Como observa Inês Paulo Brasão, na sua obra dedicada ao Estado Novo, o homem (“o corpo masculino”) pode ultrapassar as fronteiras do mundo privado “instruindo-se, cultivando-se, praticando a guerra, se necessário” (39). Quanto à mulher, esta “não deve ultrapassar fronteiras (...) privilegiando o uso legítimo do seu corpo no espaço da Casa” (37). Dessa forma se poderá compreender a omissão da referência ao trabalho masculino, que Jo tanto inveja, no texto de Maria Paula de Azevedo. Esse passo, como se pode verificar na tabela *supra*, é omitido e transformado numa referência mais geral: “só gosto de jogos de rapazes, maneiras e tudo...” (sublinhado meu).

Beth é a única a compreender o desgosto de Jo e, como se verá posteriormente, as duas parecem completar-se, já que Jo irá incentivar a irmã a vencer a sua timidez e esta ajudará Jo a dominar o seu temperamento⁸⁵.

⁸⁵ No capítulo IV pode ler-se: “To Jo alone did the shy child tell her thoughts; and over her big, harum-scarum sister, Beth unconsciously exercised more influence than any one in the family” (64).

Veja-se o discurso de Beth nas várias traduções em análise:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Poor Jo; it's too bad! But it can't be helped, so you must try to be contented with making your name boyish, and playing brother to us girls,” said Beth, stroking the <u>rough head</u> at her knee (...) (10-11)	- Pobre Zé, <u>é realmente pena!</u> Mas, então! Não há remédio, e, por isso, deves procurar contentar-te em dar uma forma arrapazada ao teu nome, e, nas nossas brincadeiras, fazeres de irmão, enquanto nós mantemos o papel de raparigas, – disse a Bel, ao mesmo tempo que passava a <u>cabeça em desalinho</u> encostada ao seu regaço a mão (...) (13-14)	- Pobre Zé, <u>é realmente pena!</u> Mas, então! Não há remédio, e, por isso, deves procurar contentar-te em dar uma forma arrapazada ao teu nome, e, nas nossas brincadeiras, fazeres de irmão, enquanto nós mantemos o papel de raparigas, – disse a Bel, ao mesmo tempo que passava a <u>mão pela cabeça em desalinho</u> encostada ao seu regaço (12-13)	- Pobre Jo! <u>Realmente é aborrecido</u> , mas não há remédio; tens de te contentar com a forma arrapazada do teu nome e em fazer de irmão nas nossas brincadeiras – disse Beth, afagando a <u>cabeça em desalinho</u> que se encostava ao seu joelho, com a sua mãozinha (...) (7-8)	- Pobre João, <u>coitada!</u> Mas não há remédio, vês tu; tens de contentar-te com o teu nome de rapaz e fingir que és o nosso irmão – disse Bel, afagando a <u>cabeça</u> , deitada sobre os seus joelhos, com as mãos (...) (12-13)	- Pobre Zé, <u>é realmente pena!</u> Mas, então! Não há remédio, e, por isso, deves procurar contentar-te em dar uma forma arrapazada ao teu nome, e, nas nossas brincadeiras, fazeres de irmão, enquanto nós mantemos o papel de raparigas, – disse Bel, ao mesmo tempo que passava a <u>mão pela cabeça em desalinho</u> encostada ao seu regaço. (8)

À semelhança do segmento textual analisado a partir da tabela anterior, também neste caso nenhuma das traduções omite as referências ao desejo manifestado por Jo de possuir características tradicionalmente ligadas aos rapazes, dada a importância de que esta faceta se reveste. Contudo, verifica-se, novamente, a substituição do adjetivo “bad” por “aborrecido” no texto da Livraria Civilização – “Realmente é aborrecido (...)”, enquanto Maria Paula de Azevedo opta pelo adjetivo “coitada” – “Pobre João, coitada!” -, referindo-se a Jo e não à situação, como acontece no texto de Louisa Alcott. Por sua vez, as edições com base na tradução de Maria da Graça Moura Brás vertem a expressão “it’s too bad” por “é realmente pena”, aligeirando o comentário de Beth que, no texto americano, surge mais contundente. Também nestas traduções o local onde Jo descansa a cabeça é alterado: em *Little Women*, a rapariga encosta a cabeça ao joelho de Beth, enquanto nestas traduções a tradutora recorre ao vocábulo

“regaço”, conceito mais associado ao protótipo do feminino, procurando simbolizar o conforto e tranquilidade que “só” a mulher podia transmitir⁸⁶.

Relativamente à descrição física de Jo, verifica-se que a referência à “rough head” da rapariga surge menos enfática em todas as traduções – “cabeça em desalinho” – e em *Quatro Raparigas* é mesmo omitida, possivelmente numa estratégia de conformidade com as normas vigentes que reprovavam “o desalinho e o desmazelo”, como refere Isabel Alves Ferreira em “Mocidade Portuguesa Feminina, um Ideal Educativo”.

Só após este diálogo inicial, que ocupa as primeiras quatro páginas de *Little Women* e através do qual o/a leitor/a toma contacto com as diferentes personalidades das quatro irmãs, a voz narrativa procede à descrição física de cada uma delas individualmente. Uma vez pois obtida uma imagem geral das personalidades das quatro irmãs, e dada a centralidade da personagem de Jo March no âmbito do presente estudo, debruçar-me-ei doravante com maior detalhe, embora não exclusivamente, sobre esta última figura.

6.3. Jo March

O cotejo apresentado até ao momento permite identificar alterações consideráveis entre o texto de Louisa May Alcott e as traduções portuguesas relativamente às quatro irmãs, embora com especial incidência em aspetos ligados a Jo March. Com efeito, a sua descrição física, linguagem, comportamento, reações e atitudes, desejos e preocupações são sistematicamente alvo de modificações. As suas características pouco “femininas” – traços masculinizados e hiperbolizados, registo linguístico inadequado à sua “condição feminina”, temperamento impetuoso, ambição de independência e desejo de autoafirmação – acabam muitas vezes ausentes nas traduções portuguesas. Encontram-se neste caso as omissões, em todas as edições analisadas, dos modos “masculinos” de Jo – “gentlemanly manner” – altura, cabelos,

⁸⁶ A este propósito é interessante verificar a alteração semântica desta palavra da 5.ª edição do Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (1965) para a edição de fevereiro de 2010 do mesmo dicionário: na primeira pode ler-se “concauidade que o vestido faz entre os joelhos e a cintura, quando a mulher está sentada” (1216), enquanto na segunda surge “concauidade que a roupa faz entre os joelhos e a cintura, quando alguém está sentado” (1365). Originalmente exclusivo da mulher, o vocábulo evoluiu para uma abrangência maior, passando a dirigir-se a homens e mulheres.

vestuário e calçado pouco “feminino” – e das referências à sua disposição mais ativa, expressa através do desejo de combater ao lado do pai ou de poder dedicar-se a um trabalho normalmente desempenhado por homens. Jo apresenta características andróginas, já que revela uma combinação de traços masculinos e femininos, o que poderá ter levado às alterações que enunciarei de seguida.

Como se constatou através da análise das primeiras páginas de *Little Women*, a descrição física de Jo March é alvo de alterações em todas as traduções portuguesas. Em *What Katy Read: Feminist Re-Readings of ‘Classic’ Stories for Girls*, Shirley Foster e Judy Simons afirmam: “Like her creator, Jo’s inability to keep tidy exhibits itself most noticeably in her excess of physical energy, her body refusing to behave decorously, ‘her long limbs... very much in her way’ and a ‘fly-away look to her clothes’ (23)” (95-96). De facto, a aparência de Jo sinaliza a sua resistência a uma “conventional femininity” (96), que não adquire a mesma visibilidade nos textos portugueses. Destoando dos padrões tidos como femininos estão, como já foi sendo enunciado, a sua aparência física, nomeadamente no que respeita à sua altura e compleição, mãos, cabelos e vestuário, bem como a linguagem, os modos e o relacionamento com o mundo masculino. Esta imagem estereotipada da mulher encontra-se claramente expressa em obras da época, destinadas à mulher casada, jovem e criança, algumas aqui citadas, e cujo objetivo era exatamente o de contribuir para a formação das jovens no âmbito do ideário do Estado Novo.

Viu-se já como as botas aparecem transformadas em “botinas” e “sapatos”. Também a descrição do cabelo – desalinhado e rebelde – é alvo de alteração, bem como a sua altura, de forma a mostrar uma personagem mais consentânea com o ideal de beleza da mulher à época: cuidada e bem feminina.

A partir da página 11 de *Little Women* é apresentada a descrição física das quatro irmãs. Relativamente a Jo, o/a narrador/a refere a sua altura, compleição, tez, cabelo, olhos, boca, ombros e membros. Veja-se a forma como as traduções portuguesas recriam o texto americano:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Fifteen-year old Jo was <u>very tall, thin and brown, and reminded one of a colt</u> ; for she never seemed to know what to do with her <u>long limbs</u> , which were very much in her way. She had a <u>decided mouth</u> , a <u>comical nose</u> , and <u>sharp gray eyes</u> , which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her <u>long, thick hair</u> was her one beauty; but it was usually bundled into a net, to be out of her way. <u>Round shoulders</u> had Jo, <u>big hands and feet</u> , a <u>fly-away look to her clothes</u> , and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman, and didn't like it. (11-12)	A Zé, com os seus quinze anos, era <u>alta, esbelta e morena</u> ; <u>fazia lembrar um poldro de poucos dias</u> . Dava a impressão de nunca saber o que havia de fazer dos seus <u>braços compridos e das suas longas pernas</u> , que muito a atrapalhavam. Tinha uma <u>bôca de expressão decidida, o nariz travesso e engraçado, olhos duma tonalidade cinzenta, muito vivos</u> , que pareciam tudo ver; umas vezes impetuosos, outras cismadores. O <u>cabelo, comprido e forte</u> , era o elemento principal da sua beleza, mas ela trazia-o usualmente prêso numa rêde, para que a não incomodasse. Josefina tinha os <u>ombros arredondados, as mãos e os pés grandes, uma maneira despreocupada de se vestir</u> e a aparência embaraçada de uma rapariga que se estava tornando	A Zé, com os seus quinze anos, era <u>alta, esbelta e morena</u> . Tinha uma <u>boca de expressão decidida, o nariz travesso e engraçado, olhos duma tonalidade cinzenta, muito vivos</u> , que pareciam tudo ver. O <u>cabelo, comprido e forte</u> , era o elemento principal da sua beleza, mas ela trazia-o usualmente preso numa rede, para que a não incomodasse. Josefina tinha a aparência embaraçada duma rapariga que se está tornando rapidamente mulher. (13-14)	Jo, de quinze anos, era uma <u>morena alta e magra, que lembrava um poldro de poucos dias</u> ; nunca sabia que fazer com as <u>pernas, tão compridas</u> que a atrapalhavam constantemente. Tinha uma <u>boca decidida, nariz petulante, olhos cinzentos</u> que parecia tudo verem e onde bailava uma expressão ora altiva, ora marota ou sonhadora. O <u>cabelo comprido e basto</u> era a sua maior beleza, mas ela trazia-o sempre metido numa rede para não a incomodar. De <u>ombros bem tornados, mãos e pés demasiado grandes</u> , Jo tinha, na <u>maneira despreocupada com que se vestia</u> , o inconveniente aspecto de uma rapariga que crescera de mais contra a própria vontade. (8-9)	Maria João tinha quinze anos; era muito <u>alta, trigueira e magra</u> . <u>Fazia lembrar uma poldra</u> ; e parecia não saber nunca o que havia de fazer dos seus <u>compridíssimos membros</u> . A <u>boca era enérgica, o nariz engraçado, e os seus olhos cinzentos muito vivos</u> , pareciam ver sempre tudo, mostrando-se alternadamente brilhantes e impetuosos ou doces e pensativos. A única beleza de Maria João era o <u>cabelo, comprido e farto</u> ; mas usava-o geralmente enrolado no pescoço, para que não a incomodasse. Tinha os <u>ombros arredondados, os pés e as mãos grandes, o fato parecia estar sempre a fugir-lhe do corpo</u> ; e toda ela dava a impressão de uma pequenota a fazer-se mulher muito depressa, contra sua própria vontade. (14)	A Zé, com os seus quinze anos, era <u>alta, esbelta e morena</u> . Tinha uma <u>boca de expressão decidida, o nariz travesso e engraçado, olhos duma tonalidade cinzenta, muito vivos</u> , que pareciam tudo ver. O <u>cabelo, comprido e forte</u> , era o elemento principal da sua beleza, mas ela trazia-o usualmente preso numa rede, para que a não incomodasse. Josefina tinha a aparência embaraçada duma rapariga que se está tornando rapidamente mulher. (9)

	ràpidamente mulher e a quem tal idéia não agradava. (15-16)				
--	---	--	--	--	--

A sua descrição como “very tall”, apenas se mantém na tradução de Maria Paula de Azevedo: “muito alta”. Todas as outras eliminam o advérbio, procurando não diferenciar muito Jo das irmãs. Refira-se que, na obra *Amor e Felicidade no Casamento*, já aqui citada, Fritz Kahn apresenta um capítulo dedicado aos “problemas da menina feia”, categoria em que insere as raparigas muito altas. Para este “problema” aconselha: “Se és muito alta, calça uns sapatos que não te aumentem o tamanho” (169). Jo seria, por conseguinte, uma jovem que não se enquadraria nos padrões de beleza da sociedade da época, havendo que “limar” certas arestas para a tornar “aceitável”.

Relativamente à sua compleição física, a instância narrativa descreve-a como “thin”, o que é respeitado nas traduções da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo – “magra”. Contudo, as edições da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores beneficiam o aspeto físico da personagem nos seus textos, já que Jo surge como uma rapariga “esbelta” e não magra, mostrando coerência com a opção já anteriormente verificada nestas mesmas obras de tradução de “long figure” por “figura esbelta” (cf. pp 127-128).

No texto de Louisa May Alcott o/a narrador/a afirma que, dada a sua aparência fora do normal, Jo lembra um poldro, comparação que é omitida na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores. Curiosamente, Maria Paula de Azevedo é a única a utilizar o nome feminino “poldra”. Esta imagem surge novamente quando Jo se encontra no baile de Mrs. Gardiner e se sente desenquadrada. Jo não gosta de bailes e, por conseguinte, a instância narrativa compara-a a um poldro num canteiro, o que é novamente eliminado nas traduções referidas, evitando-se, desta forma, chamar a atenção para os modos desajustados e para as conotações de animalidade natural da personagem.

Os cortes efetuados na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e no texto do Círculo de Leitores estendem-se ainda aos modos desajeitados e ao vestuário solto, aos membros grandes e compridos de Jo, tudo características mais “masculinas”.

Esse ideal de beleza não ocorre por princípios de natureza meramente estéticos, mas obedece a uma ótica funcionalista. Serve simultaneamente para agradar aos homens, o que permite às mulheres a “sobrevivência”, ou seja, um enlace matrimonial. Sobre as razões que levam a rapariga adolescente a “enfeitar-se”, Fritz Kahn argumenta:

‘Tudo o que a natureza cria, é criado com um motivo. E se fez as raparigas vaidosas é para que se ataviem e agradem aos homens. Ainda um dia destes me disseste: - ‘Como tu és bela!’ E se eu andasse suja e desmazelada? Também o teu pai quer ver-me bonita, para que lhe agrade; foi para não nos esquecermos de agradar aos homens que a natureza nos fez assim vaidosas. A natureza é muito sábia, meu filho’. (144)

O fim último seria a procriação, respondendo assim ao ideal de esposa e boa mãe, isto é, na perspetiva da lógica heterossexual (e heteronormativa), cumprindo a função reprodutiva da diferença sexual feminina: a maternidade. Na obra *O Livro da Rapariga: O Casamento*, de Pierre Dufoyer, traduzido por Odília de Freitas e publicado em 1947, o autor afirma:

A maternidade deve ser encarada como uma função social e religiosa importante. Desejar-se-á ser mãe, não pela atracção agradável, mas porque educar os filhos é realizar a vontade de Deus, salvar a Cidade terrestre da velhice e da ruína, assegurar à Cidade celeste o recrutamento de eleitos. Se as jovens de hoje se recusassem a ser mães, o fim do século contaria apenas velhos e túmulos; a Igreja não se reconstituiria nem de baptizados, nem de sacerdotes, nem de missionários; o Céu veria secar a fonte dos eleitos. (14)

Maria Bernardete Ramos, no artigo “O mito de Adão e Eva revisitado”, publicado no número 7 da Revista *Faces de Eva*, afirma: “(...) nas décadas de 30 e 40 do século XX, um reforçado discurso sobre mulheres tentava reduzi-las à função do lar, educadoras e formadoras dos futuros cidadãos, como ainda genitoras dos filhos da Nação” (47).

A mulher recebia, ao longo da sua vida, “uma preparação exaustiva para o enlace matrimonial e posteriores enlances maternos” (Brasão 67), já que ser mãe era a sua principal função: “todas as aprendizagens e elementos de formação escolar desembocam no desempenho do papel materno” (Brasão 71). Daí que a passagem da adolescência para a idade adulta fosse encarada com seriedade e obrigasse a rapariga a adaptar-se à sua função “natural”⁸⁷. Durante o Estado Novo, as mulheres queriam-se “sadias como as papoilas do campo”, como se refere no artigo “Ao Começar” no 1.º número da *Mocidade Portuguesa Feminina*, de maio de 1936 (*apud* Brasão 55), e com evidências de “robustez”, nas palavras de Celestino Feliciano Marques Pereira (*apud* Brasão 58). Na obra *O Livro da Rapariga: O Casamento* pode ler-se: “Em primeiro lugar, para ser uma boa esposa é preciso ter saúde” (64). Por sua vez, Fritz Kahn adverte que “é dever da mulher estar saudável quando vai casar” (71) e entre as razões do problema do útero caído, que refere, e o qual prejudicaria “sensivelmente a vida conjugal” (73), encontram-se “as mulheres magras, com tecidos menos resistentes” (72). Por conseguinte, para desempenhar o papel de esposa e mãe, a mulher necessitava dos atributos físicos adequados.

A beleza que se pretendia deveria, no entanto, ser discreta e não objeto de vaidade e ostentação. Isabel Alves Ferreira refere que, no período do Estado Novo, a mulher deveria evitar os excessos de vaidade, enquanto na obra já mencionada de Pierre Dufoyer se afirma que a mulher casada “deve manter-se linda, atraente”. Em *A Intimidade Conjugal: O Livro da Esposa*, publicado em 1948, com tradução de M. Pereira de Carvalho, chegam a dar-se conselhos de conduta: “Que, desde manhã, os teus vestidos estejam limpos, o teu cabelo cuidadosamente penteado; evita todo o desalinho; mesmo em plena tarefa, vela, com o maior cuidado, o teu porte” (95). Na obra *A Mulher Educadora*, de Emília de Sousa Costa, publicada nos anos 50, a autora declara: “Elas [as meninas] têm de compreender, desde a mais tenra infância, que lhes cumpre ser graciosas e não podem masculinizar-se, nem imitar os rapazes, em suas atitudes varonis” (45). Face a esta idealização da mulher, que se pretendia perfeita física e moralmente, e bem diferenciada dos seus companheiros masculinos, a quem

⁸⁷ No livro *Questões de Educação: Cartas a uma Mãe*, publicado em 1949, o Dr. João Serras e Silva afirma: “Por determinação da natureza ou força do instinto, a mulher aceita, resignadamente, os encargos da maternidade, salvo perversão, fundada no egoísmo, ou medo, fundada na covardia” (5).

não deveria imitar, Jo estaria, certamente, longe de ser considerada modelar⁸⁸, razão pela qual a sua descrição terá sido alvo das numerosas alterações que tenho vindo a identificar.

A instância narrativa dá conta do descontentamento de Jo e da sua relutância em aceitar a mudança: com os seus quinze anos, Jo “was rapidly shooting up into a woman, and didn't like it”. Na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores este passo é omitido, não permitindo ao/à leitor/a aceder a modelos e opiniões divergentes dos propagados pelo Estado. A resistência de Jo March manifesta-se através da sua recusa em comportar-se como uma “young lady”⁸⁹ e da sua própria aparência atípica, que levam a voz narrativa a compará-la a um “colt”, “uncomfortable” com “big hands and feet”.

Atenuados os traços de magreza que não se coadunam com a imagem desejável do feminino, também outras características do corpo de Jo são conformadas aos ideais femininos em vigor. Com efeito, nas descrições dos membros superiores de Jo são sempre realçadas as suas características excepcionais e que a aproximam, exatamente, de características tipicamente mais masculinas, como é o caso da dimensão anormal das mãos e braços, bem como da sua robustez:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Your hands are bigger than mine, and you will stretch my glove dreadfully,” began Meg, whose gloves were a tender point with her.	- Mas <u>as tuas mãos são maiores</u> , e vais esticar a minha luva pavorosamente!... - começou a explicar Gui, para quem as luvas constituíam assunto muito	- Mas <u>as tuas mãos são maiores</u> , e vais esticar a minha luva pavorosamente!... - começou a explicar Gui, para quem as luvas constituíam assunto muito	- <u>Tens as mãos maiores do que eu</u> e vais desformar-me horrivelmente a luva – começou Meg, para quem as luvas eram um objecto digno da maior	- <u>As tuas mãos são enormes</u> , vais alargar imenso as minhas – começou Guida, que fazia gosto nas mãos. (40)	- Mas <u>as tuas mãos são maiores</u> , e vais esticar a minha luva pavorosamente!... - começou a explicar Gui, para quem as luvas constituíam assunto muito

⁸⁸ Na obra já aqui citada de Fritz Kahn, este médico ginecologista oferece um tratamento para estes problemas da “menina feia” de que Jo parece padecer: “Se, numa jovem, a produção de hormonas dos ovários for insuficiente, ela mantém traços característicos de rapaz: os seios não se desenvolvem, tem pés grandes e pele áspera, a voz grossa; conduz-se como um rapaz, anda com passo de homem, movendo os braços e dá risadas altas e feias. A rapariga nestas condições, precisa de ser tratada com hormonas o mais cedo possível, e prolongar o tratamento por alguns anos. Este tratamento, frequentemente, é bastante para suprimir os atributos masculinos e estimular os femininos” (168).

⁸⁹ O comportamento de Jo será analisado em momento posterior neste trabalho.

(41)	delicado. (54)	delicado. (37)	ternura. (29)		delicado. (32)
(...) replied Jo, looking like a windmill, as she folded skirts with her <u>long arms</u> . (124)	(...) comentou Zé, que parecia mesmo um moinho de vento a dobrar os vestidos da irmã, com os seus <u>braços muito compridos</u> . (166)	(...) comentou Zé, que parecia mesmo um moinho de vento a dobrar os vestidos da irmã, com os seus <u>braços muito compridos</u> . (107)	(...) replicou Jo, que parecia um moinho de vento ao dobrar as saias com os <u>longos braços</u> . (90)	(...) replicou Maria João, dobrando e guardando as saias. (114)	(...) comentou Zé, que parecia mesmo um moinho de vento a dobrar os vestidos da irmã, com os seus <u>braços muito compridos</u> . (107)
Her once active limbs were so stiff and feeble that Jo took her a daily airing about the house, in her <u>strong arms</u> . (316)	As suas pernas, outrora tão desenvoltas, estavam agora de tal forma enfraquecidas e incapazes de qualquer movimento que Zé a passeava todos os dias pela casa, para tomar ar, nos seus <u>braços robustos</u> . (2.º Vol. 192)	As suas pernas, outrora tão desenvoltas, estavam agora de tal forma enfraquecidas e incapazes de qualquer movimento que Zé a passeava todos os dias pela casa, para tomar ar, nos seus <u>braços robustos</u> . (244)	As suas pernas, outrora tão activas, estavam magras e fracas; Jo levava-a todos os dias nos braços a dar uma volta pelo jardim (...) (221-222)	Omissão	As suas pernas, outrora tão desenvoltas, estavam agora de tal forma enfraquecidas e incapazes de qualquer movimento que Zé a passeava todos os dias pela casa, para tomar ar, nos seus <u>braços robustos</u> . (253)

No primeiro exemplo apontado, a tradução de Maria Paula de Azevedo exagera a imagem transmitida ao/à leitor/a no texto americano, ao substituir o comparativo de superioridade do adjetivo “big”/grande pelo adjetivo “enorme” que vinca a desproporcionalidade entre as mãos de Jo e da irmã Meg, ela sim, o protótipo da beleza feminina, com as suas mãos delicadas e bem arranjadas⁹⁰.

Relativamente aos outros dois excertos apresentados, constata-se que as referências ao comprimento dos braços e à sua força foram omitidas em *Quatro Raparigas* (embora também a edição da Livraria Civilização opte por não traduzir a expressão “strong arms”), evitando acentuar traços menos femininos da personagem.

Também a descrição do cabelo de Jo é representativa do seu inconformismo. Recusa-se a usar o cabelo apanhado, como uma senhora, uma vez que esse é um penteado que simboliza a passagem do estado da infância – período em que meninas e meninos ainda se assemelham fisicamente – para o de adulta, como se de um ritual se tratasse. Assim, a personagem propõe-se usar o cabelo em tranças, símbolo da infância, como forma de recusar a entrada no mundo adulto. Ao longo do romance, os

⁹⁰ Para Fritz Kahn, já aqui citado, mesmo uma mulher “feia” pode ter atributos graciosos, como sejam “as mãos bonitas” (168) e, neste caso, deverá usar “mangas com punhos ou uma pulseira” (169) para as realçar.

adjetivos e as formas verbais com valor adjetival utilizados para descrever a cabeleira de Jo vincam o seu aspeto rebelde e indisciplinado: “tumbled head” (24); “rumpling up her head” (52); “blowzy head” (118); “Jo's dishevelled hair” (119); “flying hair” (224); “dishevelled sister” (224). A 4.ª reimpressão da Portugália Editora e o texto do Círculo de Leitores, que recuperam parte da tradução inicial de Maria da Graça Moura Brás, são as traduções portuguesas que, a propósito desse tema, mais alterações apresentam relativamente ao texto americano. Se bem que comecem por fazer referência à “cabeça desgrenhada” de Jo (páginas 23 e 19 respetivamente) acabam por omitir duas das referências anteriores: “rumpling up her head” e “Jo's dishevelled hair”. Por sua vez, Maria Paula de Azevedo apenas apresenta uma omissão – “blowzy head” – embora subsistam modificações ao texto de Louisa May Alcott: o adjetivo “tumbled” não é traduzido, existindo apenas uma referência à “cabeça” de Jo (25), enquanto “rumpling up her head” é vertido por um mais inócuo “desmanchando o penteado” (51). Já a alusão à “dishevelled sister” surge como “cabelo esguedelhado da irmã” (184), ou seja o adjetivo que em *Little Women* qualifica Jo, nesta tradução portuguesa surge a caracterizar o cabelo. Também a tradução da Livraria Civilização desloca a posição do adjetivo, que qualifica o cabelo de Jo e não a personagem: “cabeleira revolta da irmã” (160).

Num gesto altruísta, Jo corta o cabelo, que vende para conseguir dinheiro para ajudar o pai doente em Washington (capítulo XV). Nenhuma das traduções omite esta cena, visto ser essencial na narrativa, contudo, na 4.ª reimpressão da Portugália Editora, no texto do Círculo de Leitores e no de Maria Paula de Azevedo a cena da revelação é abreviada, não sendo transcrito o desabafo de Jo, que procura mostrar-se pouco afetada com a sua decisão, como se pode verificar na tabela que se apresenta de seguida:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
As every one exclaimed, and Beth hugged the cropped head tenderly, Jo assumed an	Enquanto cada uma proferia estas exclamações e Bel lhe acariciava com	Omissão	Enquanto soavam aquelas exclamações e Beth abraçava ternamente a pobre cabeça	Bel beijava a cabeça tosquiada e Maria João tentava tomar um ar indiferente, mas	Omissão

<p>indifferent air, which did not deceive any one a particle, and said, <u>rumpling up the brown bush</u>, and trying to look as if she liked it, “It doesn't affect the fate of the nation, so don't wail, Beth. It will be good for my vanity; I was getting too proud of my wig. It will do my brains good to have that mop taken off; my head feels deliciously light and cool, and the barber said I could soon have a curly crop, which will be boyish, becoming, and easy to keep in order. I'm satisfied; so please take the money, and let's have supper.” (237)</p>	<p>ternura a cabeça tosquiada, Zé mostrava uma atitude indiferente que não iludia ninguém e acabou por dizer, <u>acamando para cima com a mão os restos de cabelo castanho</u> e tentando mostrar que gostava deles assim: - Isto não prejudica a nação nos seus destinos, não é preciso chorar, Bel! Há-de beneficiar o meu cérebro ter mandado tirar aquê esfregão. Sinto agora a cabeça muito leve e fresca e o cabeleireiro disse que eu podia fazer <u>caracóis, o que me dará um aspecto de rapaz, me há-de ficar muito bem e é fácil manter bem penteado. Estou muito contente; portanto peço o favor de tomar o dinheiro e vamos à ceia.</u> (2.ª Vol., 89-90)</p>		<p>tosquiada, Jo assumiu um ar de indiferença que não convencia ninguém e disse <u>sacudindo os cabelos</u> e procurando mostrar que gostava muito mais de si assim: - Não afecta os destinos da nação, pois não? Então não me lamentos, Beth; é um bom golpe na minha vaidade; estava a ficar muito orgulhosa da minha cabeleira. Os miolos arejarão, o que lhes será de grande utilidade; sinto a cabeça leve e fresca e o barbeiro disse que ficarei com os cabelos encaracolados como um garoto; <u>pentear-me-ei com mais facilidade. Estou contente; por isso, mãe, pegue no dinheiro e vamos jantar.</u> (168)</p>	<p>não iludia ninguém. (192)</p>	
---	--	--	---	----------------------------------	--

No romance americano, Jo esforça-se por enumerar algumas mais-valias do corte de cabelo: para além de lhe ter permitido obter o tão necessário dinheiro, impede a vaidade, permite “arejar” as ideias, traz leveza e frescura e confere-lhe um ar mais masculino. Esta enumeração de “vantagens” encontra-se omissa nas traduções portuguesas acima identificadas. O facto de no texto de partida se fazer referência à vaidade, reprovada pela sociedade estado-novista, e de se enaltecerem os cabelos curtos, que conferiam à mulher um aspeto mais masculinizado, poderá ter contribuído

para a decisão de eliminar este passo do romance. Os cabelos compridos eram considerados o símbolo da feminilidade e, por conseguinte, o cabelo curto – em Portugal consagrado nos anos vinte pela mulher com “cabelos à Joãozinho” – equiparava a mulher ao sexo oposto. De acordo com Irene Vaquinhas, que estuda a evolução histórica dos cânones estéticos da beleza feminina em Portugal no artigo “Quando a gordura começou a deixar de ser formosura... (Finais do século XIX - inícios do século XX)”, os cabelos curtos e arrapazados conferiram nos anos 20 às mulheres uma imagem de modernidade que se caracterizava por “um novo tipo físico (delgado e ágil), de aparência rebelde e de certa forma masculinizado” (103). Segundo a mesma autora, o cabelo cortado, designado “nuca rapada” por quem se opunha a esta evolução da mulher em sociedade, “afigurava-se, por isso, subversivo e potencialmente perigoso. Confundindo as identidades sexuais, este era associado a atitudes contestatárias que poderiam pôr em causa o tradicional papel das mulheres na sociedade, sobretudo como mães de família” (103).

Veja-se, a este propósito, a forma como Maria Paula de Azevedo traduz “shorn head” (254): “cabeça rapada” (202). As outras traduções optam por “cabeça tosquiada” (Livraria Civilização 180) ou por uma modificação do original nos textos baseados na tradução de Maria da Graça Moura Brás, acrescentando o elemento simbólico das tranças e caracterizando o seu corte como privação: “cabeça, privada das suas tranças” (página 112 do 2.º volume da 1.ª edição da Portugália Editora, 204 da 4.ª reimpressão e 212 da reedição do Círculo de Leitores). Lembre-se que Maria Paula de Azevedo publica pela primeira vez a sua tradução em 1916, pelo que o termo “nuca rapada” estaria, provavelmente, já em circulação, com a carga negativa que o setor mais moralista e conservador da sociedade lhe conferia. As edições derivadas do texto de Maria da Graça Moura Brás não deixam, no entanto, de criticar a aparência de Jo, ao insinuar que esta foi impedida de usar tranças, ou seja, que lhe foi retirado algo que era seu de pleno direito e que constituía sinal da sua feminilidade, e diferença em relação ao masculino.

Não deixa de ser significativo o desabafo de Jo quando viu o seu “dear old hair” (239) cortado:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
(...) I will confess, though, I felt queer when I saw the dear old hair laid out on the table, and felt only the <u>short, rough ends on my head. It almost seemed as if I'd an arm or a leg off.</u> The woman saw me look at it, and picked out a long lock for me to keep. I'll give it to you, Marmee, just to remember past glories by; for <u>a crop is so comfortable I don't think I shall ever have a mane again.</u> (239)	(...) mas, no entanto, confesso que senti uma impressão esquisita quando vi o meu querido cabelo em cima da mesa do cabeleireiro e senti na minha cabeça apenas umas <u>pontas ásperas e curtas. Era como se me tivessem amputado um braço ou uma perna.</u> A mulher viu-me olhar para o meu cabelo e separou uma grande madeixa para me dar. Dou-lha, mãezinha, apenas para não nos esquecermos das passadas vaidades. Afinal, <u>o cabelo cortado é tão confortável que me parece nunca mais usarei uma juba.</u> (93)	(...) mas, no entanto, confesso que senti uma impressão esquisita quando vi o meu querido cabelo em cima da mesa do cabeleireiro e senti na minha cabeça apenas umas <u>pontas ásperas e curtas.</u> A mulher viu-me olhar para o meu cabelo e separou uma grande madeixa para me dar. Dou-lha, mãezinha, apenas para não nos esquecermos das passadas vaidades. Afinal, <u>o cabelo cortado é tão confortável que me parece nunca mais usarei uma juba.</u> (192)	(...) mas, confesso, fiquei comovida quando os vi em cima da mesa e senti a <u>cabeça leve e áspera. Era como se tivesse cortado uma perna ou um braço.</u> A mulher reparou no meu olhar e deu-me uma madeixa para eu guardar. Será para si, mãezinha, uma recordação de esplendores passados. Como <u>os cabelos curtos são tão cómodos desconfo que nunca mais deixarei crescer os meus.</u> (170)	Confesso; à medida que o meu pobre cabelo ia caindo eu tinha um certo desgosto! E no fim <u>era como se tivesse cortado ou (sic) braço ou uma perna!</u> Mas a mulher viu-me olhar com saudade para minha <u>juba</u> e cortou um grande caracol, que eu trouxe, mãe, para lembrar glórias passadas! (193)	(...) mas, no entanto, confesso que senti uma impressão esquisita quando vi o meu querido cabelo em cima da mesa do cabeleireiro e senti na cabeça apenas umas <u>pontas ásperas e curtas.</u> A mulher viu-me olhar para o meu cabelo e separou uma grande madeixa para me dar. Dou-lha, mãezinha, apenas para não nos esquecermos das passadas vaidades. Afinal, <u>o cabelo cortado é tão confortável que me parece nunca mais usarei uma juba.</u> (198)

Jo compara o corte de cabelo à amputação de um braço ou de uma perna, mostrando o quanto valorizava aquela parte do seu corpo. Surpreendentemente, a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e o texto do Círculo de Leitores eliminam esta frase, numa tentativa, porventura, de enfraquecer o tom dramático das palavras de Zé/Jo. Por sua vez, quer o/a tradutor da Livraria Civilização, quer Maria Paula de Azevedo acabam por maximizar os efeitos do discurso desta personagem ao colocarem em Jo a responsabilidade do ato: de “as if I'd an arm or a leg off” passa-se a “Era como se

tivesse cortado uma perna ou um braço” ou “era como se tivesse cortado ou (sic) braço ou uma perna”.

Também nesta última tradução, ao omitir as palavras de aparente agrado de Maria João/Jo pelos seus novos e confortáveis cabelos curtos, Maria Paula de Azevedo amplia a sensação de culpa pela perda. Enquanto no texto de Louisa May Alcott, Jo procura mostrar que aceita sem grandes dificuldades a sua nova aparência, em *Quatro Raparigas* Jo fica saudosa a pensar nas “glórias passadas”, já que durante a noite chora a perda da sua “one beauty” (241). Se somarmos esta referência à comparação da perda do cabelo à perda de um membro torna-se patente a forte ambivalência de Jo quanto a esta questão. É esta ambivalência que torna significativo o ato de generosidade de Jo, o qual se perde inexplicavelmente na tradução de “afflicted heroine” por “a irmã”: “It did not sound at all comical to Meg, who kissed and caressed the afflicted heroine in the tenderest manner” (240) é traduzido por “Não pareceu isto nada cómico a Guida, a qual beijou e consolou a irmã o mais ternamente possível” (194) (sublinhados meus).

Após a partida da mãe para Washington, Meg confirma que o corte de cabelo deu a Jo uma aparência mais masculina. Na sua tradução, Maria Paula de Azevedo omite essa referência, como se pode verificar pela análise da tabela seguinte:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Your hair <i>is</i> becoming, and it looks very boyish and nice (246)	O teu cabelo fica-te assim muito bem. <u>Dá-te um ar arrapazado e fica-te a matar</u> (2.ª Vol., 102)	O teu cabelo fica-te assim muito bem. <u>Dá-te um ar arrapazado e fica-te a matar</u> (198)	O cabelo fica-te bem assim e <u>dá-te um ar arrapazado</u> (175)	(...) o teu cabelo fica-te bem assim, <u>podes crer!</u> (199)	O teu cabelo fica-te assim muito bem. <u>Dá-te um ar arrapazado e fica-te a matar</u> (206)

Em *Little Women* surge primeiro a referência ao aspeto arrapazado que o cabelo curto de Jo lhe confere, e o aspeto agradável, “nice”, decorre daquele. Estes dois aspetos e a sua interligação mantêm-se nas traduções, porém na edição da Livraria Civilização a sequência é invertida, enquanto na de Maria Paula de Azevedo se verifica uma completa eliminação ao aspeto arrapazado, fixando-se apenas o aspeto agradável da “cabeça encaracolada” da irmã.

Também o discurso de Mr. March, referindo-se ao “son Jo”, sofre alterações na 4.^a reimpressão da Portugália Editora, no texto do Círculo de Leitores e na tradução de Maria Paula de Azevedo. A tabela *infra* apresenta as omissões, que excluem o discurso do pai e a referência ao “filho” Zé/Maria João e ao cabelo curto de Jo:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1. ^a ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4. ^a ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
In spite of the curly crop, I don't see the 'son Jo' whom I left a year ago," said Mr. March (323)	Não obstante o <u>cabelo cortado</u> e os <u>caracóis</u> , não vejo «o meu <u>filho Zé</u> », de quem me separei há um ano, - disse o senhor March. (2. ^o Vol. 201)	Omissão	- Apesar dos <u>cabelos curtos</u> , já não vejo o <u>meu «rapaz» Jo</u> que deixei aqui, há um ano - disse. (226)	Omissão	Omissão

No final da primeira parte de *Little Women*, Mr. March comenta a alteração de Jo: se até ao momento esta apresentava comportamentos atípicos para uma rapariga, adotando modos tradicionalmente atribuídos aos rapazes, no final do romance Jo assemelha-se fisicamente a um rapaz, devido aos seus cabelos curtos e encaracolados, mas os seus modos aproximam-se mais dos esperados numa mulher.

Considerada até então uma “black sheep” (323), o pai elogia-lhe agora a docilidade e a sensibilidade, ou seja, a feminilidade na aceção de “imitação e conformidade com os padrões sociais e sexuais tradicionalmente identificados como pertencendo à mulher” (*Dicionário de Crítica Feminista* 68). Jo, tal como Laurie (vejam-se as considerações tecidas no capítulo “Intertextualidade e Intratextualidade em *Little Women*”), é um ser andrógino: para ser plenamente aceite na família March, Laurie tem de revelar os seus traços mais femininos, assim como Jo precisa de revelar traços mais masculinos para vencer no “mundo dos homens”. Louisa May Alcott parece querer demonstrar, numa obra classificada de “children’s literature” e numa altura em que a divisão de papéis estava bem enraizada na sociedade, que homens e mulheres tinham mais em comum do que lhes era permitido supor. Jo conseguiu um aspeto mais “masculino”, mas agora também apresenta um temperamento mais dócil,

tradicionalmente mais feminino, ou seja, juntou características de ambos os sexos para desta forma poder ser aceite pelo pai, símbolo do sistema patriarcal.

A tabela seguinte apresenta o cotejo relativo ao discurso de Mr. March:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
I don't know whether the shearing our sobered <u>black sheep</u> , but I do know that in all Washington I couldn't find anything beautiful enough to be bought with the five-and-twenty dollars which my good girl sent me." (323)	Não sei se foi a tosquia que amansou a nossa <u>ovelhinha brava</u> , mas o que é certo é que em tôda a cidade de Washington não consegui qualquer coisa suficientemente linda para comprar com os vinte e cinco dólares que a minha boa filha me mandou. (2.º Vol. 202)	Omissão	Ignoro se a tosquia amansou o nosso <u>cabrito</u> , mas sei que em toda Washington não consegui encontrar nada verdadeiramente digno dos vinte e cinco dólares que a minha filha me mandou. (226)	Omissão	Omissão

As omissões verificam-se nas mesmas traduções já anteriormente identificadas (4.ª reimpressão da Portugália Editora, reedição do Círculo de Leitores e tradução de Maria Paula de Azevedo), o que demonstra alguma coerência. Por sua vez, Maria da Graça Moura Brás, na 1.ª edição de *Mulherzinhas*, opta por um eufemismo através do uso do diminutivo “ovelhinha”, recurso que introduz afetividade, afastando, por conseguinte, qualquer conotação negativa, de fuga aos padrões tradicionais, que a expressão “ovelha negra” pudesse conter, ou mesmo retirando o significado de alguma rebeldia que a palavra “brava”, usada em substituição de “black”, lhe poderia transmitir. Na tabela que se segue apresenta-se o elogio que Mr. March faz à “nova” Jo:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I see a young lady who pins	Vejo uma menina que traz	Omissão	– Vejo uma jovem que traz a	Vejo uma menina, cuidada	Omissão

<p>her collar straight, laces her boots neatly, and neither whistles, talks slang, nor lies on the rug, as she used to do. Her face is rather thin and pale, just now, with watching and anxiety; but I like to look at it, for it has grown gentler, and her voice is lower; she doesn't bounce, but moves quietly, and takes care of a certain little person in a motherly way, which delights me. I rather miss my wild girl; but if I get a strong, helpful, tender-hearted woman in her place, I shall feel quite satisfied. (323)</p>	<p>a gola do seu vestido muito bem posta e as fitas das botas com lenços (sic) bem feitos, que não assobia nem fala em calção nem se estende ao comprido em cima do tapête, como era seu hábito fazer. O seu rosto está um pouco emagrecido e sem côr, agora, em consequência das vigílias e das horas de ansiedade, mas gosto de o contemplar, porque se tornou mais tranqüilo. Fala em voz mais calma, já não anda aos saltos, mas, pelo contrário, os seus movimentos são serenos e toma conta de uma certa pessoa pequenina, com cuidados de mãe, e isso causa-me infinito prazer. Faz-me uma certa falta a minha filha irrequieta, mas vim encontrar em seu lugar uma mulher forte, boa e meiga, e por isso estou completamente satisfeito. (2.º Vol. 201-202)</p>		<p>gola direita, aperta as botinas como deve ser e não assobia, não usa calção nem se deita no tapete como era seu hábito. O rosto está magro e pálido por causa das longas vigílias e grandes aflições; mas gosto de o ver assim porque a torna mais bonita; a sua voz é menos áspera; não anda aos saltos; pelo contrário, pisa o solo com elegância e cuida de uma pessoa que eu conheço com carinho verdadeiramente maternal. Sinto a falta do meu diabrete mas, se ele se tornar numa mulher forte, prestável e boa, dar-me-ei por muito satisfeito. (226)</p>	<p>na sua maneira de vestir, a qual não assobia, não fala calção, não corre pelos quartos e é uma mãezinha para com uma certa pessoa muito minha conhecida. (234)</p>	
---	---	--	---	---	--

Mr. March elogia os modos mais femininos de Jo, a forma de vestir mais cuidada e o seu comportamento em geral, mais adequado à sua condição de rapariga: não

assobia, não usa calção, não se deita no tapete, tem a face mais suave e gentil, o tom de voz mais baixo, move-se de forma mais graciosa e revela instintos maternos. A 4.^a reimpressão da Portugália Editora e o texto do Círculo de Leitores omitem este passo, bem como todo o discurso de Mr. March relativamente à evolução sentida em cada uma das filhas. O texto de Maria Paula de Azevedo, por sua vez, apresenta-se muito simplificado e resumido. Na tradução da Livraria Civilização altera-se o texto americano, já que o rosto mais suave que Mr. March elogia em Jo surge como bonito. Ou seja, a rapariga/mulher torna-se tanto mais bonita aos olhos do pai/homem quanto mais dura e esforçada for a sua vida. Como refere Emília de Sousa Costa,

A alegria do trabalho não encontra equivalente em nenhum divertimento mundano, se o trabalhador tiver sido salutarmente educado. (...) Portanto, à mãe incumbe o não deixar os filhos na inacção e juntar, ao ensino da doutrina cristã, o da religião do trabalho. (98-99)

Mas o lado mais “marginal” de Jo, de “ovelha negra”, não se resume ao aspeto do cabelo, cuja cor nem era “the fashionable color” (238). Ao comparar Jo ao avô, que havia conhecido, Mr. Laurence afirma no capítulo V: “You've got your grandfather's spirit, if you haven't his face. He *was* a fine man, my dear (...)” (81). Vejam-se as opções das traduções portuguesas na tabela que se segue:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1. ^a ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4. ^a ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“You've got your grandfather's spirit, if you haven't his face. He was a <u>fine man</u> , my dear; (...)” (81)	A menina herdou a alma do seu avô, se bem que o rosto não seja o mesmo. Era um <u>bom homem</u> , creia (...) (109)	«A menina herdou a alma de seu avô, se bem que o rosto não seja o mesmo. Era um <u>bom homem</u> , creia (...) (71)	- A menina herdou a alma do seu avô, mas não os seus traços. Ele era um <u>homem bonito</u> (...) (59)	- Embora a menina não tenha a cara do seu avô, vejo que tem o seu espírito. Era um <u>lindo homem</u> , minha filha, (...) (77)	- A menina herdou a alma de seu avô, se bem que o rosto não seja o mesmo. Era um <u>bom homem</u> , creia (...) (67)

As traduções da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo alteram o texto de Louisa May Alcott ao traduzirem “fine man” por “homem bonito” e “lindo homem”, colocando, desta forma, a ênfase na sua beleza, o que acaba por vincar o contraste

com a sua ausência em Jo, já que esta, de acordo com o avô de Laurie, não terá “his face”.

Jo é, por conseguinte, uma jovem que não se conforma com o facto de ter de crescer e de se moldar às regras que a sociedade patriarcal impõe às raparigas e, por esse motivo, procura adiar o momento em que se tornará “Miss March” (10). A incapacidade de adaptação e a resistência às normas estende-se a todo o seu corpo, que parece assim recusar-se a seguir os padrões de feminilidade.

Também a forma como Jo se veste revela a mesma despreocupação que a personagem tem relativamente à sua aparência física. A voz narrativa começa por se lhe referir como “fly-away look to her clothes” (12), expressão que é traduzida por “uma maneira despreocupada de se vestir” (1.ª edição da Portugália Editora), “maneira despreocupada com que se vestia” (Livraria Civilização) e “o fato parecia estar sempre a fugir-lhe do corpo” (*Quatro Raparigas*). Maria Paula de Azevedo transforma a expressão americana numa crítica ao “desmazelo” de Jo, enquanto a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores omitem este passo do romance, não fazendo, assim, qualquer menção à falta de feminilidade no vestir desta personagem. De facto, Jo não parece importar-se com a sua aparência, o que a leva a ter pouco cuidado com o próprio vestuário. Ao contrário de Meg, que aprecia um bom guarda-roupa, Jo revela total desinteresse por roupas finas ou na moda, já que, de acordo com a instância narrativa, “[she] never troubled herself much about dress.” (40), aspeto que é corroborado noutro passo na narrativa: “Jo, who loved to give and lend, but whose possessions were usually too dilapidated to be of much use” (125). O próprio facto de colocar a hipótese de ir à festa de Mrs. Gardiner sem luvas, o que não seria correto, segundo Meg, revela o seu alheamento face a esta questão: “Gloves are more important than anything else; you can't dance without them, and if you don't I should be so mortified” (40).

Atente-se na tabela seguinte, que ilustra a diferença de comportamento de Meg e Jo e a crítica velada de Louisa May Alcott ao vestuário feminino:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
-------------------------------	---	---	--	--	--

<p>After various lesser mishaps, Meg was finished at last, and by the united exertions of the family Jo's hair was got up, and her dress on. They looked very well in their simple suits, Meg in silvery drab with a blue velvet snood, lace frills, and the pearl pin; Jo in maroon, with a <u>stiff, gentlemanly linen collar</u>, and a white chrysanthemum or two for her only ornament. Each put on one nice light glove, and carried one soiled one, and all pronounced the effect "quite easy and nice (<u>fine</u>)." Meg's high-heeled slippers were dreadfully (<u>very</u>) tight, and hurt her, though she would not own it, and Jo's nineteen hair-pins all seemed stuck straight into her head, which was not exactly comfortable; but, dear me, let us be elegant or die. (42-43)</p>	<p>Depois de vários contratempos de menor importância, a <u>toilette</u> de Gui ficou pronta finalmente e, em consequência dos esforços conjugados de toda a família, o cabelo de Zé foi penteado ao alto e conseguiu-se que ela envergasse o vestido de noite. As duas irmãs estavam muito bonitas nos seus vestidos simples: o da Gui, prateado, de um tom entre cinzento e castanho, com uma faixa de veludo azul, gola de renda e o brochezinho de pérolas; o da Zé, de cor castanha, com <u>uma aplicação de linho que fazia lembrar um colarinho gomado de homem</u> e um par de crisântemos como único enfeite. Cada uma calçou uma bonita luva de cor clara, levando dobrada na mão a outra que tinha nódoas. Todas foram de opinião que o efeito produzido era natural e muito <u>fino</u>. Os sapatos de salto azul (sic) da Gui estavam-lhe horrivelmente apertados e magoavam-lhe</p>	<p>Depois de vários contratempos de menor importância, a <u>toilette</u> de Gui ficou pronta finalmente. As duas irmãs estavam muito bonitas nos seus vestidos simples: o da Gui, prateado, de um tom entre cinzento e castanho, com uma faixa de veludo azul, gola de renda e o brochezinho de pérolas; o da Zé, de cor castanha, com <u>uma aplicação de linho que fazia lembrar um colarinho gomado de homem</u> e um par de crisântemos como único enfeite. Cada uma calçou uma linda luva de cor clara, levando dobrada na mão a outra que tinha nódoas. Todas foram de opinião que o efeito produzido era natural e muito <u>fino</u>. Os sapatos de salto azul (sic) da Gui estavam-lhe horrivelmente apertados e magoavam-lhe os pés, se bem que ela não fosse capaz de o confessar, e os dezanove ganchos de cabelo da Zé parecia estarem-lhe pregados na cabeça, mas – valha-nos Deus! – é preciso ser</p>	<p>Depois de outros contratempos de menor importância, Meg ficou, finalmente, pronta e, graças aos esforços de toda a família, conseguiu-se que Jo se vestisse e penteasse o cabelo para cima. As duas irmãs estavam muito simples e bonitas: Meg, no seu vestido cinzento prateado com uma faixa de veludo azul, gola de rendas e o alfinete de pérolas; Jo, de castanho, com <u>uma gola que parecia um colarinho engomado de homem</u> e levando como único enfeite dois crisântemos brancos. Cada uma calçou uma linda luva de cor clara e levava na mão a outra estragada e as irmãs foram de opinião que estavam muito distintas. Os sapatos de tacões altos de Meg eram <u>muito</u> apertados e magoavam-na horrivelmente, embora ela não o quisesse confessar, e os dezanove ganchos de cabelo da Jo parecia quererem entrar-lhe pela cabeça dentro,</p>	<p>Depois de vários desastres, terminou enfim a toilette de Guida; e após os esforços da família inteira, Maria João apareceu, finalmente, penteada e vestida. Estavam ambas muito bonitas, com os seus vestidos simples: Guida de cinzento, com o laço de veludo azul claro no cabelo e o broche de pérola; Maria João de castanho, com um <u>cabeção branco</u> e dois crisântemos brancos como único ornamento. Cada uma delas calçou uma luva limpa, e levava uma das outras na mão; não se percebiam assim os estragos da limonada. Os sapatinhos de Guida, com altíssimos saltos, faziam-lhe dores horríveis, embora ela o não confessasse; Maria João sentia os seus dezanove ganchos entrar-lhe pela cabeça dentro e não se pode dizer que isso fosse agradável. Mas o quê?! É preciso sofrer para ser formosa ... (41-42)</p>	<p>Depois de vários contratempos de menor importância, a <u>toilette</u> de Gui ficou pronta finalmente. As duas irmãs estavam muito bonitas nos seus vestidos simples: o da Gui, prateado, de um tom entre cinzento e castanho, com uma faixa de veludo azul, gola de renda e o alfinete de pérolas; o da Zé, de cor castanha, com <u>uma aplicação de linho que fazia lembrar um colarinho gomado de homem</u> e um par de crisântemos como único enfeite. Cada uma calçou uma linda luva de cor clara, levando dobrada na mão a outra que tinha nódoas. Todas foram de opinião que o efeito produzido era natural e muito <u>fino</u>. Os sapatos de salto azul (sic) da Gui estavam-lhe horrivelmente apertados e magoavam-lhe os pés, se bem que ela não fosse capaz de o confessar, e os dezanove ganchos de cabelo da Zé parecia estarem-lhe pregados na cabeça, mas – valha-nos Deus! – é preciso ser</p>
--	---	--	---	--	---

	os pés, se bem que ela não fôsse capaz de o confessar, e os dezanove ganchos de cabelo da Zé parecia estarem-lhe pregados na cabeça, o que não era precisamente confortável, mas – valha-nos Deus! – é preciso ser elegante ou morrer. (57-58)	elegante ou morrer. (39)	o que não era nada agradável; mas, meu Deus, é preciso sofrer para se ser bela! (30-31)		elegante ou morrer. (34)
--	--	--------------------------	---	--	--------------------------

Louisa May Alcott acentua o esforço necessário para pentear e vestir Jo de forma apropriada para a ocasião de festa, no entanto, revela uma crítica mordaz aos atavios supérfluos, ao descrever o colarinho de Jo como “a stiff, gentlemanly linen collar”. Ambas as descrições são alteradas nas traduções portuguesas. Na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores não é feita qualquer referência à dificuldade em preparar Jo para a festa, e Maria Paula de Azevedo substitui o colarinho de homem por um “cabeção branco”, que designa uma peça de vestuário feminina⁹¹.

Também a crítica que Louisa May Alcott faz ao vestuário feminino, que obriga as mulheres a padecer para seguir os ditames da moda, perde o impacto em algumas traduções portuguesas, como se pode verificar pela análise da tabela seguinte:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I don't believe fine young ladies enjoy themselves a bit more than we do, in spite of our burnt hair, old gowns, one glove apiece, and tight	- Não creio que as meninas da sociedade se divirtam um bocadinho mais que seja do que nós, apesar dos caracóis chamuscados, dos vestidos	«Não creio que as meninas da sociedade se divirtam um bocadinho mais que seja do que nós, apesar dos caracóis chamuscados, dos vestidos	- Não acredito que as meninas da alta sociedade se divirtam mais do que nós, apesar dos caracóis queimados, dos vestidos velhos, das luvas	- Sabes tu, não me parece que as raparigas ricas se divirtam mais do que nós; apesar dos cabelos queimados, dos vestidos velhos, numa luva por cabeça e de	«Não creio que as meninas da sociedade se divirtam um bocadinho mais que seja do que nós, apesar dos caracóis chamuscados, dos vestidos

⁹¹ De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, de 1965, um cabeção era um “colarinho largo e pendente usado como adorno pelas senhoras.”

slippers, <u>that sprain our ankles when we are silly enough to wear them.</u> And I think Jo was quite right. (53)	usados, do par de luvas para duas e dos sapatos apertados causadores de entorses, <u>desde que sejamos suficientemente atrevidas para os vestirmos e calçarmos.</u> Eu, por mim, creio que a Zé tinha toda a razão. (72)	usados, do par de luvas para duas e dos sapatos apertados causadores de entorses, <u>desde que sejamos suficientemente atrevidas para os vestirmos e calçarmos.</u> Eu, por mim, creio que a Zé tinha toda a razão. (48)	desemparelhadas e dos sapatos apertados que nos fazem deslocar os tornozelos, <u>uma vez que somos suficientemente tolas para os calçar.</u> E eu penso que Jo tinha razão. (38)	sapatos apertados, que nos torcem o artelho, <u>quando caímos na tolice de os calçar!</u> E parece-me que Maria João tinha razão. (52)	usados, do par de luvas e dos sapatos apertados causadores de entorses, <u>desde que sejamos suficientemente atrevidas para os vestirmos e calçarmos.</u> Eu, por mim, creio que a Zé tinha toda a razão.» (44)
---	--	--	--	--	---

As traduções baseadas no texto de Maria da Graça Moura Brás acabam por, de certa forma, justificar o lema “é preciso sofrer para se ser bela” ao verter “when we are silly enough to wear them” por “desde que sejamos suficientemente atrevidas para os vestirmos e calçarmos”, isto é, usar sapatos apertados é visto quase como um ato de coragem necessário para se ser aceite na sociedade. Esta estratégia é mantida no capítulo IX, quando Meg se encontra na sua “Feira das Vaidades”/“Vanity Fair”. Instada a vestir-se de acordo com as regras da moda, Meg vê-se a usar um vestido apertado, com o qual se sente totalmente desconfortável: “They laced her into a sky-blue dress, which was so tight she could hardly breathe, and so low in the neck that modest Meg blushed at herself in the mirror” (135). Já no baile, este incómodo faz-se notar, mas nem todas as traduções portuguesas estabelecem esta ligação entre o vestuário inadequado e o desconforto e problemas de saúde causados, como se pode verificar através da tabela que se segue:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Feeling very much ruffled, she went and stood at a quiet window, to cool her cheeks, for the tight dress gave her an uncomfortably brilliant color. (138)	Muito perturbada, refugiou-se no vão duma janela tranqüila para refrescar o rosto, porque o vestido apertado dava-lhe um colorido e um brilho pouco	Muito perturbada, refugiou-se no vão duma janela. (120)	Afastou-se muito irritada, indo esconder-se no vão duma janela para refrescar as faces, pois o vestido demasiado justo fizera-lhe subir a cor ao rosto. (100)	Sentindo-se aborrecida e incomodada, Guida foi sentar-se perto duma janela para refrescar a cara um pouco, pois o vestido apertado tornava-a muito afogueada. (126)	Muito perturbada, refugiou-se no vão duma janela. (117)

	confortáveis. (185)				
(...) said Meg, as he stood fanning her, when her breath gave out, which it did, very soon, though she would not own why. (140)	(...) disse Gui, quando êle se pôs a abaná-la com o leque, ao notar que lhe ia faltando a respiração, o que não tardou a acontecer, se bem que não confessasse a razão. (187)	(...) disse Gui, quando ele se pôs a abaná-la com o leque, ao notar que lhe ia faltando a respiração, o que não tardou a acontecer, se bem que não confessasse a razão. (120)	Omissão	(...) disse Guida abanando-se. (127)	(...) disse Gui, quando ele se pôs a abaná-la com o leque, ao notar que lhe ia faltando a respiração, o que não tardou a acontecer, se bem que não confessasse a razão. (118)

No primeiro excerto, a 4.^a reimpressão da Portugália Editora e a reedição pelo Círculo de Leitores omitem o afogamento sentido por Meg, em consequência do vestido apertado, não permitindo a sua ligação também com o segundo passo transcrito, em que é notória a razão da dificuldade que Meg sente em respirar, embora esta não a confesse a Laurie, com quem havia estado a dançar. Embora na tradução da Livraria Civilização e no texto de Maria Paula de Azevedo o primeiro excerto não seja omitido, não se traduz a palavra “uncomfortably”, o que acaba por enfraquecer a crítica claramente presente no romance de Louisa May Alcott. Já no segundo caso apresentado, a opção por omitir a falta de ar de Meg que se verifica nas edições da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo concorre, igualmente, para uma perda de impacto da crítica explícita em *Little Women*. Tendo conhecimento do envolvimento da autora nestas questões, penso que se perde nas traduções portuguesas um pouco da história da luta das mulheres pelos seus direitos, nomeadamente no que diz respeito à forma de vestir, e à oposição ao uso de corpetes e outros atavios restritivos, que limitam a sua mobilidade e autonomia e são comprovadamente causadores de desfalecimentos e de variadas doenças.

Uma outra característica de Jo, também ela alvo de críticas por parte de Meg e Amy, e já aqui referida, é a linguagem que usa, mais propriamente o recurso ao calão. Meg apelida as suas expressões de “dreadful expressions” (57). Porém, Jo quer-se afirmar também pelo uso da palavra e afirma gostar de palavras fortes, que tenham significado - “I like good, strong words, that mean something,” (57), o que, na minha opinião, poderá ter duas leituras. Por um lado, e tendo em conta o contexto em que surge esta frase – Jo acabara de se descrever a si própria e a Meg como “ungrateful

minxes”⁹² (57) –, poderá entender-se como remetendo para o universo masculino, em que o uso de calão seria certamente aceitável, facto que levará Jo a adotá-lo como forma de se sentir parte desse mundo. Por outro lado, Jo quer-se afirmar através do uso da palavra, algo que não era comum ou aceitável numa mulher. Fazer uso da palavra em público ou mesmo através da escrita era algo que não trazia prestígio a uma mulher e até lhe estava vedado, em muitos casos.

A tabela que apresento em seguida reúne alguns dos exemplos do “linguajar” de Jo e que lhe valem, não raras vezes, a crítica dos/as que a rodeiam:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
(...) Jo pronounced her “a <u>trump</u> ,” (...) (26)	(...) a Zé a declarou <u>um «ás»</u> (...) (35)	(...) a Zé a declarou <u>um «ás»</u> (...) (26)	(...) Jo proclamou-a <u>um «ás»</u> (...) (19)	(... Maria João declarou que ela era <u>uma jóia</u> (...) (27)	(...) a Zé a declarou <u>um «ás»</u> (...) (26)
He's a <u>capital fellow</u> (...) (37)	É um <u>esplêndido moço</u> (...) (50)	É um <u>esplêndido moço</u> (...) (34)	É <u>uma jóia</u> (...) (26)	É um <u>rapaz divertidíssimo</u> (...) (36)	É um <u>esplêndido moço</u> (...) (29)
I had a <u>capital time</u> (...) (52)	- Passei um <u>tempo esplêndido</u> (...) (70)	- Passei um <u>tempo esplêndido</u> (...) (47)	- Passei <u>umas horas esplêndidas!</u> (...) (38)	- Eu <u>diverti-me imenso</u> (...) (51)	- Passei um <u>tempo esplêndido</u> (...) (43)
Don't <u>croak</u> any more, but come home <u>jolly</u> , there's a <u>dear</u> .” (57)	(...) não <u>rabuge</u> mais <u>como um corvo</u> , volte a casa <u>bem disposta</u> , vamos, <u>seja bonita!</u> (78)	(...) não <u>rabuge</u> mais <u>como um corvo</u> , volte a casa <u>bem disposta</u> , vamos, <u>seja bonita!</u> (52)	Deixa de te <u>lamentares</u> e volta para casa <u>bem disposta</u> , <u>para seres bonita</u> . (41)	Não <u>resmungues</u> mais, deixa-te de <u>choramingar</u> e vê se voltas <u>de bom humor</u> , <u>Guidazinha</u> . (56)	(...) não <u>rabuge</u> mais <u>como um corvo</u> , volte a casa <u>bem disposta</u> , vamos, <u>seja bonita!</u> (48)
He needs a <u>lot (party)</u> of <u>jolly boys</u> to play with (...) (72)	O que <u>êle</u> precisa é de uma <u>porção</u> de <u>rapazes folgazões</u> (...) (98)	O que <u>ele</u> precisa é de uma <u>porção</u> de <u>rapazes folgazões</u> (...) (63)	Precisa da <u>companhia</u> de <u>rapazes simpáticos</u> (...) (52)	Ele devia ter sempre um <u>rancho</u> de <u>companheiros alegres</u> (...) (69)	O que <u>ele</u> precisa é de uma <u>porção</u> de <u>rapazes folgazões</u> (...) (59)
- “Here I am, <u>bag</u> and <u>baggage</u> ,” (...) (74)	- Aqui estou, com <u>armas e bagagens</u> (...) (101)	Aqui estou (...) (65)	- Aqui estou eu, com <u>armas e bagagens</u> (...) (54)	- Cá estou eu, com <u>toda a bagagem</u> (...) (71)	- Aqui estou (...) (62)
(...) and we'd have <u>jolly times</u> . (77)	(...) verá que <u>nos</u> <u>havemos</u> de <u>divertir</u> . (104)	(...) verá que <u>nos</u> <u>havemos</u> de <u>divertir</u> . (68)	(...) vai ver como <u>nos</u> <u>havemos</u> de <u>divertir</u> . (56)	(...) <u>divertimo-nos</u> <u>todos</u> <u>imenso!</u> (73)	(...) verá que <u>nos</u> <u>havemos</u> de <u>divertir</u> . (64)
We <u>ain't (are not)</u> strangers (...) (77)	- Nós não somos <u>peçoas estranhas</u> (...) (104)	Omissão	Mas nós <u>não</u> <u>somos</u> <u>estranhos</u> (...) (56)	- Nós <u>não</u> <u>somos</u> <u>peçoas estranhas</u> (...) (74)	Omissão
“That's bad; you ought to <u>make a dive</u> (<u>an effort</u>),	- Isso não é bom. Deve <u>dar</u> <u>um mergulho</u> e	- Isso não é bom. Deve <u>dar</u> <u>um mergulho</u> e	- Isso é mau. Você deve fazer <u>um esforço</u> e	- Isso não pode ser! Devia ir sempre onde o	- Isso não é bom. Deve <u>dar</u> <u>um mergulho</u> e

⁹² Na versão de 1880 a palavra “minxes” foi substituída por uma considerada mais “conveniente”, “wretches”.

and go visiting everywhere you are asked; then you'll have lots (<u>plenty</u>) of friends (...) (78)	ir visitar tôda a gente que o convidar, e, então, terá uma infinidade de pessoas amigas (...) (105)	ir visitar toda a gente que o convidar, e, então, terá uma infinidade de pessoas amigas (...) (68)	aceder aos convites que lhe fizerem; assim arranjará amigos (...) (56)	convidassem; assim tinha inúmeros amigos (...) (74)	ir visitar toda a gente que o convidar, e, então, terá uma infinidade de pessoas amigas (...) (64)
"Fiddlesticks!" returned Jo, slamming the door. (110)	- <u>Que tal está a da rebeca!</u> – retrucou Zé batendo com a porta. (148)	- <u>Que tal está a da rabeca!</u> – retrucou Zé batendo com a porta. (96)	- «Batatinhas!» – retorquiu Jo, batendo com a porta. (80)	- <u>Cebolório!</u> – replicou Maria João, atirando com a porta. (103)	- <u>Que tal está a da rabeca!</u> – retrucou Zé batendo com a porta. (93)
He is always kind and jolly, and will put me to rights, I know. (115)	Êle está sempre em disposição amável e <u>feliz, e por isso há-de dispor-me bem,</u> tenho disso a certeza (...) (154)	Ele está sempre em disposição amável e <u>feliz, e, por isso, há-de dispor-me bem,</u> tenho disso a certeza, (...) (100)	Esse, ao menos, é sempre amável e <u>há-de pôr-me bem disposta</u> (...) (83)	Ele, ao menos, está sempre alegre e <u>bem disposto, e com ele é que eu me entendo</u> (...) (107)	Ele está sempre em disposição amável e <u>feliz, e, por isso, há-de dispor-me bem,</u> tenho disso a certeza (...) (98)
"Christopher Columbus! what's the matter?" (...) (257)	- <u>Cristóvão Colombo me valha!</u> O que tens? (2.ª Vol. 115)	- <u>Cristóvão Colombo me valha!</u> O que tens? (206)	- <u>Cristóvão Colombo!</u> Que aconteceu? (182)	Omissão	- <u>Cristóvão Colombo me valha!</u> Que tens? (214)

De um modo geral, o coloquialismo e calão de Jo encontram-se esbatidos nas traduções portuguesas, o que não só desvirtua o texto americano, como enfraquece uma característica muito particular do discurso de Jo: o recurso a uma linguagem tradicionalmente mais usada pelos indivíduos do sexo masculino. Veja-se, a título de exemplo, a expressão "Fiddlesticks", que designa impaciência ou irritação, e que surge traduzida como "Que tal está a da rebeca!"⁹³, "Batatinhas" ou "Cebolório"⁹⁴, todas elas com um significado mais brando relativamente ao original e pertencentes a um universo semântico "feminino". A interjeição "Christopher Columbus", que Meg dá a entender ser usual em Jo⁹⁵, perde o impacto nas traduções portuguesas, já que não faz sentido no nosso contexto cultural – não é entendida pelos/as leitores/as portugueses/as como calão ou vocabulário considerado inadequado para uma rapariga – e é, inclusivamente, omitida no texto de Maria Paula de Azevedo⁹⁶. No contexto de chegada destas traduções, o uso do calão pelas jovens era censurado, como refere

⁹³ Grafia posteriormente alterada para rabeca.

⁹⁴ Interjeição popular que "serve para designar despeito ou descontentamento" (5.ª edição do Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, 1965).

⁹⁵ Na realidade, a única vez em que Jo a profere ao longo da obra é a que consta na tabela em análise.

⁹⁶ A expressão "make a dive" é, aliás, mal interpretada nas versões com base no texto de Maria da Graça Moura Brás, já que a tradutora não entende o seu significado idiomático, "fazer um esforço", e atribui-lhe um significado literal, "dar um mergulho".

Marta Isabel Fidalgo na sua tese de mestrado sobre a publicação *Menina e Moça*: “insiste-se para que as raparigas não adoptem um nível de língua demasiado familiar, não se deixem seduzir pelo calão, nem pelos modismos linguísticos” (93-94).

Os modos de Jo são, também eles, exemplificativos do seu desejo de imitar os rapazes: Jo “marcha”, saltita, corre, tropeça, esbarra em pessoas e objetos, é desmazelada, debruça-se nas cadeiras, não tem bons modos à mesa, pois come com a boca cheia, boceja, assobia, é destemida, enérgica, bate com as portas, é impaciente e tem um temperamento explosivo. Meg e Amy são as suas piores críticas e, antes mesmo de se dirigirem à festa de Mrs. Gardiner, Meg faz-lhe algumas advertências, que revelam comportamentos habituais em Jo mas que não seriam aceitáveis em sociedade:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“No, winking isn't lady-like; I'll lift my eyebrows if anything is wrong, and nod if you are all right. Now hold your shoulders straight, and take short steps, and don't shake hands if you are introduced to any one, it isn't the thing.” (44)	- Não! Piscar o olho não é próprio duma senhora. Se qualquer coisa não estiver bem, levanto os meus sobrolhos; se te portares convenientemente, digo que sim com a cabeça. Agora, endireita os ombros e anda com passo miúdinho. Não estendas a mão quando fores apresentada a alguém, porque isso não é próprio. (59)	- Não! Piscar o olho não é próprio de uma senhora. Se qualquer coisa não estiver bem, levanto os meus sobrolhos; se te portares convenientemente, digo que sim com a cabeça. Agora, endireita os ombros e anda com passo miúdinho. Não estendas a mão quando fores apresentada a alguém, porque isso não é próprio. (40)	- Não! Não fica bem a uma senhora piscar o olho. Se estiveres a fazer alguma tolice, levanto as sobranças, se te portares bem faço um ligeiro aceno com a cabeça. Agora endireita os ombros, anda com passinhos miúdos e não sacudas demasiado a mão quando te apresentarem a alguém, porque isso não é próprio. (31)	- Que ideia! Acenar com a mão é esquisitíssimo, João; se fizeres tolices, eu levanto as sobranças e, se achar bem, abaixo um pouco a cabeça. Bem, agora endireita-te, dá passos pequenos e não fales com as pessoas que te não sejam apresentadas, ouviste? (43)	- Não! Piscar o olho não é próprio de uma senhora. Se qualquer coisa não estiver bem, levanto os meus sobrolhos; se te portares convenientemente, digo que sim com a cabeça. Agora, endireita os ombros e anda com passo miúdinho. Não estendas a mão quando fores apresentada a alguém, porque isso não é próprio. (35)

Repare-se como Maria Paula de Azevedo altera algumas das observações de Meg, de forma a suavizar o comportamento de Jo. Embora dando exemplos dos seus modos

pouco próprios, esta tradução não vai tão longe como o texto americano, substituindo “winking” por “acenar com a mão” e “don’t shake hands” por “não fales com as pessoas que te não sejam apresentadas”. Há alguma contenção na tradução daquilo que o original parece revelar sobre a conduta de Jo.

A forma enérgica e pouco feminina como Jo se movimenta vale-lhe várias críticas de Meg que apelida os seus modos de “romping ways”:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“You have been running, Jo; how could you? When will you stop such romping ways?” said Meg, reprovingly, (...) (224)	- Andaste a correr, Zé; como é possível fazeres uma coisa dessas? Quando é que hás-de acabar com essas tuas brincadeiras de rapaz? – disse Gui em ar de censura (...) (2.ª Vol. 73)	- Andaste a correr, Zé; como é possível fazeres uma coisa dessas? Quando é que hás-de acabar com essas tuas brincadeiras de rapaz? – disse Gui com ar de censura (...) (183)	- Andaste a correr, Jo? Parece impossível! Quando perderás tu esses modos? – censurou Meg (...) (160)	- Estiveste a correr outra vez, João! Quando deixarás esses modos de rapaz? – disse Guida em tom de censura (...) (184)	- Andaste a correr, Zé; como é possível fazeres uma coisa dessas? Quando é que hás-de acabar com essas tuas brincadeiras de rapaz? – disse Gui com ar de censura (...) (188)

Todas as traduções portuguesas mantêm a censura do texto americano, contudo, para vincar o comportamento impróprio de Jo, todas as edições à exceção da da Livraria Civilização classificam-no como “brincadeiras de rapaz” ou “modos de rapaz”. Este acréscimo nos textos portugueses constitui uma forte reprovação às atitudes de Jo e uma forma de avisar as leitoras que tais comportamentos não são admissíveis. Os/as tradutores/as relembram os papéis reservados a rapazes e raparigas: cada um deve ter as suas brincadeiras próprias e não deverá existir perturbações da ordem socialmente instituída para cada sexo.

Meg reforça a sua crítica e sente-se mesmo “scandalized” (226) quando observa Jo e Laurie a correr no jardim:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“What shall we do with that	- Não sei o que havemos de	- Não sei o que havemos de	- Que havemos de fazer desta	- Oh, meu Deus, que rapariga	- Não sei o que havemos de

girl? She never will behave like a young lady," sighed Meg, as she watched the race with a disapproving face. (226)	fazer com aquela rapariga. Nunca se há-de vir a comportar como uma senhora, – disse Gui suspirando, ao observar, muito contrariada, aquelas correrias. (2.º Vol. 75)	fazer com aquela rapariga. Nunca se há-de vir a comportar como uma senhora, – disse Gui suspirando, ao observar, muito contrariada, aquelas correrias. (184)	rapariga? Nunca se portará como uma senhora – suspirou, observando a corrida com ar de censura. (161)	aquela – suspirou Guida com desgosto –; quando mudará ela um pouco? (186)	fazer com aquela rapariga. Nunca se há-de vir a comportar como uma senhora – disse Gui ao observar, muito contrariada, aquelas correrias. (191)
---	--	--	---	---	---

Maria Paula de Azevedo não deixa de traduzir este passo, no entanto, acaba por enfraquecer a crítica mais acesa do texto americano, já que omite a referência mais direta à ausência de um comportamento senhoril por parte de Jo. Esta opção não se compreende, já que no excerto transcrito na tabela anterior Maria Paula de Azevedo havia tecido juízos de valor relativamente ao comportamento de Jo, classificando-o como próprio de um rapaz.

A forma como Jo se movimenta é logo no início do romance alvo de alterações nas traduções portuguesas: assim quando Jo surge “marching up and down” (14), este movimento é vertido como “passeando” nas edições baseadas na tradução de Maria da Graça Moura Brás e “caminhando” na edição da Livraria Civilização. Curiosamente, Maria Paula de Azevedo mantém o verbo “marchar”. A mesma opção, intensificada ainda por um adjetivo com função adverbial de modo, é tomada numa cena posterior, em que “marched home” (59) é traduzido por “marchou furiosa para casa”, enquanto as edições com o texto de Maria da Graça Moura Brás usam um mais inócuo “pôs-se imediatamente a caminho de casa” e a Livraria Civilização apresenta “fugiu para casa”. Quando Jo conhece Mr. Laurence e este a acompanha até à sala para tomarem o chá, a cena é descrita como “she was marched away” (82). A única tradução portuguesa que não omite este passo é a Livraria Civilização, que, no entanto, traduz a expressão por “enquanto caminhava”, o que não só retira o impacto do vocábulo “marchar” como constitui um erro de perspetiva, já que o avô de Laurie oferece o braço a Jo e a guia até à sala onde o chá será servido. Curiosamente, na cena anterior, em que Jo aborda Laurie na janela e combina um encontro, regressando a casa de pé da neve na mão – “[Jo] marched into the house” (74) – apenas a Livraria Civilização opta pela

substituição do verbo por “dirigiu-se”, já que as restantes traduções utilizam “marchou”.

Também os seus movimentos mais bruscos recebem tratamento diferente nos vários textos portugueses, como se pode verificar através de alguns exemplos transcritos na tabela seguinte:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro</i> <i>Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
(...) replied Jo, dancing about the room (...) (25)	(...) respondeu Zé, enquanto andava de um lado para o outro(...) (34)	(...) – respondeu Zé. (25)	(...) respondeu Jo, dançando à volta do quarto (...) (18)	(...) replicou Maria João, dançando pelo quarto (...) (26)	(...) – respondeu a Zé. (21)
(...) cried Jo, prancing about (...) (29)	(...) gritou Zé, aos saltos (...) (39)	(...) gritou Zé aos saltos (...) (28)	(...) exclamou Jo aos saltos, (...) (21)	(...) gritou Maria João (...) (29)	(...) gritou Zé aos saltos (...) (28)
(...) Jo went blundering away to the dining-room (...) Making a dive (<u>dart</u>) at the table (...) (50-51)	(...) Zé avançou estouvadamente para a sala de jantar (...) Com um autêntico mergulho em direcção à mesa (...) (68)	(...) Zé avançou estouvadamente para a sala de jantar (...) Com um autêntico mergulho em direcção à mesa (...) (46)	(...) Jo saiu a correr (...) <u>precipitou-se</u> para a mesa (...) (36)	(...) Maria João foi a correr para a casa de jantar (...) (49)	(...) Zé avançou estouvadamente para a sala de jantar (...) Com um autêntico mergulho em direcção à mesa (...) (42)
(...) Jo tramped away (...) (56)	(...) Zé pôs-se a caminho (...) (76)	(...) Zé pôs-se a caminho (...) (51)	(...) Jo saiu (...) (40)	Omissão	(...) Zé pôs-se a caminho (...) (46-47)
(...) as her sister came clumping (<u>tramping</u>) through the hall (...) (71)	(...) quando a irmã passava pelo <i>hall</i> tãda desajeitada (...) (96)	(...) quando a irmã passava pelo <i>hall</i> (...) (62)	(...) vendo a irmã atravessar o vestíbulo desajeitadamente (...) (51)	(...) ao ver a irmã passar pelo corredor (...) (68)	(...) quando a irmã passava pelo <i>hall</i> (...) (58)
(...) Jo began to dance a jig, by way of expressing her satisfaction (...) (97)	(...) Zé pôs-se a dançar e a pular, como era a sua maneira de se mostrar muito satisfeita (...) (130)	(...) Zé pôs-se a dançar e a pular, como era a sua maneira de se mostrar muito satisfeita (...) (85)	(...) Jo manifestou o seu contentamento, dando cabriolas (...) (71)	(...) Maria João dançou para mostrar o seu entusiasmo (...) (91)	(...) Zé pôs-se a dançar e a pular, como era a sua maneira de se mostrar muito satisfeita (...) (81)
(...) Jo burst into the room (...) (111)	(...) Zé entrou como um furacão na sala (...) (149-150)	(...) Zé entrou como um furacão na sala (...) (97)	(...) Jo irrompeu pela sala dentro (...) (81)	(...) Maria João rompeu pela casa dentro (...) (104)	(...) Zé entrou como um furacão na sala (...) (93)
(...) I basely turned and fled; I did actually run, and whisked round the corner (...) (158)	(...) voltei as costas e fugi indecentemente. Deitei mesmo a correr e dobrei rapidamente a esquina (...) (211)	Omissão	(...) dei uma volta e desatei a correr. Só quando cheguei à esquina e a contornei (...) (115)	(...) tratei de me safar a toda a pressa (...) voltei a esquina quase a correr (...) (138)	Omissão

Embora não existam grandes omissões – contamos apenas com três casos na 4.^a reimpressão da Portugália Editora, na reedição pelo Círculo de Leitores e no texto de Maria Paula de Azevedo –, as que se encontram são significativas, porquanto eliminam as referências a movimentos provavelmente considerados menos elegantes, portanto, menos femininos, como sejam “prancing about”, “Making a dive at the table” e “tramped away” em *Quatro Raparigas* e “turned and fled” e “run, and whisked round the corner” nas outras duas traduções assinaladas. O comportamento menos “próprio” de Jo surge, assim, menos explícito, o que confirma a tendência que, em geral, esta análise tem permitido verificar.

Encontram-se ainda outras alterações, que apesar de subtis, modificam o texto da autora americana. No primeiro excerto, por exemplo, a dança de Jo, cuja intenção era tornar mais macios os chinelos novos da mãe, é transformada num movimento mais calmo – andar. O verbo “blundering away” é vertido simplesmente como “correr” nos textos da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo, perdendo-se a referência ao aspeto trapalhão e desajeitado de Jo. Por sua vez, “tramped away”, movimento que implica barulho, perde o impacto em todas as traduções portuguesas, já que surge vertido por expressões mais neutras: “pôs-se a caminho” e “saiu”. Também o significado de “clumping”, semelhante ao do verbo anterior, é esbatido nas traduções em análise – “passava” e “passar” –, sendo apenas sugerida adverbialmente no texto da Livraria Civilização uma forma desajeitada de andar: “atravessar desajeitadamente”. Jo surge, assim, mais comedida nestes textos. Por sua vez, “dance a fig”, que refere uma dança irlandesa, é vertido por “dando cabriolas”, o que pode sugerir uma apreciação negativa do comportamento de Jo. A intromissão da tradutora é mais notória no último excerto, em que “[I] turned and fled” é traduzido por “voltei as costas e fugi indecentemente” na 1.^a edição da Portugália Editora. O advérbio de modo acrescentado ao texto português parece sugerir, por um lado, uma condenação do ato de Jo, que havia virado costas à tia para não ter de ir de férias com ela. Por outro, tem também o efeito de a dotar de espírito auto-crítico e de capacidade de discernimento moral. Nos restantes textos em que o verbo “fled” é traduzido, este é substituído por: “desatei a correr” e “tratar de me safar a toda a pressa”. Já no texto de Maria Paula de Azevedo, a expressão “run and whisked round the corner” é enfraquecida, uma vez que Jo surge “quase a correr” (sublinhado meu).

Além dos movimentos desajustados, também os gestos e atitudes de Jo revelam, muitas vezes, comportamentos que poderão ser considerados menos corretos para uma rapariga, como sejam a sua posição e atitude à mesa ou nas cadeiras e sofás, ou mesmo o facto de se pendurar nas árvores, por exemplo, considerado tipicamente masculino. A tabela que se segue apresenta alguns excertos ilustrativos da sua conduta:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
They all drew to the fire, mother in the big chair with Beth at her feet, Meg and Amy perched on either arm of the chair, and Jo leaning on the back, where no one would see any sign of emotion if the letter should happen to be touching. (18)	Juntaram-se todas ao pé da lareira, a mãe na sua grande cadeira de repouso, com Bel sentada aos pés, Gui e Melita empoleiradas cada uma em seu braço da cadeira e a Zé, por detrás, apoiada no encosto, em lugar onde ninguém pudesse ver nela qualquer vestígio de emoção, no caso de a carta ser comovente. (24)	Juntaram-se todas ao pé da lareira, a mãe na sua grande cadeira de repouso, com Bel sentada aos pés, Gui e Melita empoleiradas cada uma em seu braço da cadeira e a Zé, por detrás, apoiada no encosto, em lugar onde ninguém pudesse ver nela qualquer vestígio de emoção, no caso de a carta ser comovente. (19)	Juntaram-se todas ao pé da lareira, ficando a mãe com Beth aos pés, Meg e Anny (sic) empoleiradas nos braços da cadeira e Jo reclinada sobre o espaldar de forma a que ninguém pudesse ver no seu rosto sinais da emoção que porventura aí aparecessem, caso a carta fosse comovente (...) (13)	Todas se chegaram para o lume; a mãe na poltrona, Bel sentada a seus pés, Guida e Amélia encarrapitadas cada uma num braço da cadeira e Maria João apoiada nas costas, onde ninguém pudesse ver a sua comoção quando a carta a fizesse chorar. (20)	Juntaram-se todas ao pé da lareira, a mãe na sua grande cadeira de repouso, com Bel sentada aos pés, Gui e Melita empoleiradas cada uma em seu braço da cadeira e a Zé, por detrás, apoiada no encosto, em lugar onde ninguém pudesse ver nela qualquer vestígio de emoção, no caso de a carta ser comovente. (14)
(...) cried Jo, choking in her tea, and dropping her bread, butter side down, on the carpet, in her haste to get at the treat. (17)	(...) exclamou de repente a Zé, a quem o chá fôra para o goto, ao mesmo tempo que deixava cair sobre o tapête, com o lado da manteiga para baixo, a sua fatia de pão, na pressa de ir receber o presente. (23)	Omissão	(...) exclamou Jo, tomando o chá dum sorvo, e, na ânsia de mais depressa gozar o prazer que a esperava, deixou cair ao chão a torrada com a parte barrada com manteiga virada para baixo. (13)	(...) gritou Maria João, engasgada com o seu chá, e deixando cair o pão no tapete, com a pressa de começar a leitura. (19)	Omissão
(...) answered Jo, with her mouth full. (40)	(...) respondeu Zé, com a bôca cheia. (53)	(...) respondeu Zé, com a boca cheia. (36)	(...) respondeu Jo, com a boca atafalhada de maçã. (28)	(...) respondeu Maria João com a boca cheia. (38)	(...) respondeu Zé, com a boca cheia. (31)

(...) answered Jo, yawning dismally. (54)	(...) respondeu Zé, num bocejo repassado de grande melancolia. (73)	(...) respondeu Zé, num bocejo repassado de grande melancolia. (49)	(...) exclamou Jo, bocejando desconsoladamente. (39)	(...) respondeu Maria João bocejando, aborrecida. (53)	(...) respondeu Zé, num bocejo repassado de grande melancolia. (45)
(...) Jo <i>would</i> whistle, and make a great racket getting ready (...) (55)	(...) Zé não podia deixar de assobiar e de fazer grande barulho enquanto se aprontava para sair (...) (75)	(...) Zé não podia deixar de assobiar e de fazer grande barulho enquanto se aprontava para sair (...) (50)	Jo não podia deixar de assobiar e fazer grande barulheira enquanto se preparava para sair. (40)	(...) Maria João teimava em assobiar, enquanto consertava uma raqueta (...) (54)	(...) Zé não podia deixar de assobiar e de fazer grande barulho enquanto se aprontava para sair (...) (46)
Jo gave her sister an encouraging pat on the shoulder (...) (57)	Zé deu à irmã uma palmada animadora nas costas (...) (78)	Zé deu à irmã uma palmada animadora nas costas (...) (52)	Jo deu à irmã uma sapatada de encorajamento nas costas da irmã (...) (41)	Maria João deu-lhe uma pancadinha afectuosa no ombro (...) (56)	Zé deu à irmã uma palmada animadora nas costas (...) (48)
(...) curling herself up in the big chair (<u>easy-chair</u>) (...) (60)	(...) enroscava-se na cadeira mais ampla (...) (81)	(...) enroscava-se na cadeira mais ampla (...) (53)	(...) enroscando-se numa <u>poltrona</u> (...) (43)	(...) enroscada numa das enormes cadeiras (...) (58)	(...) enroscava-se na cadeira mais ampla (...) (50)
(...) Jo quenched her by slamming down the window. (94)	(...) a fizeram recolher, baixando bruscamente a vidraça de correr da janela. (126)	(...) a fizeram recolher, baixando bruscamente a vidraça de correr da janela. (82)	(...) Jo interrompeu-a fechando a janela com força. (68)	(...) Maria João fechou depressa a janela. (88)	a fizeram recolher, baixando bruscamente a vidraça de correr da janela. (78)
(...) Jo laid upon the sofa in an unusual state of exhaustion (...) (158)	(...) foi encontrar Zé estendida sobre o sofá, num estado de fadiga pouco vulgar nela (...) (210)	(...) foi encontrar Zé estendida sobre o sofá, num estado de fadiga pouco vulgar nela. (137)	(...) Jo estirara-se no sofá num estado de prostração nada natural (...) (114)	(...) encontrando Maria João estendida no sofá (...) (138)	(...) foi encontrar Zé estendida sobre o sofá, num estado de fadiga pouco vulgar nela. (140)
(...) I'm going to improve my shining hours reading on my perch in the old apple-tree (...) (159)	(...) vou aplicar todo o tempo em que haja sol a ler, no meu poleiro da velha macieira, (...) (211-212)	vou aplicar todo o tempo em que haja sol a ler, no meu poleiro da velha macieira. (137)	vou aproveitar as minhas horas de lazer, empoleirada na macieira (...) (115)	(...) encarrapitada no alto da macieira do jardim. (139)	vou aplicar todo o tempo em que haja sol a ler no meu poleiro da velha macieira. (141)
(...) Jo groaned, and leaned both elbows on the table in a despondent attitude, (...) (231)	(...) Zé gemeu e pousou os dois cotovelos sobre a mesa numa atitude de profundo desânimo (...) (2.º Vol. 81-82)	(...) Zé gemeu e pousou os dois cotovelos sobre a mesa numa atitude de profundo desânimo (...) (187)	(...) Jo resmungava, com os cotovelos fincados na mesa, numa atitude de desânimo (...) (164)	Maria João suspirou (...) (189)	(...) Zé gemeu e pousou os dois cotovelos sobre a mesa numa atitude de profundo desânimo (...) (193)
(...) said Jo, unfolding herself, like an animated puzzle. (298)	(...) disse Zé, desdobrando-se como se fôsse um <i>puzzle</i> animado. (2.º Vol. 169)	(...) disse Zé. (230)	(...) respondeu Jo, endireitando-se, como um boneco de mola. (209)	(...) disse Maria João, levantando-se e abraçando a irmã. (224)	(...) disse Zé. (239)
(...) she slammed the	(...) batia com a porta (...) (2.º	Omissão	(...) bater a porta (224)	(...) fechar a porta da sala (...)	Omissão

Nenhuma tradução evita as características consideradas menos femininas de Jo, pelo que podemos encontrar referências ao bocejo, à boca cheia enquanto fala, à posição deitada no sofá ou no cadeirão, à subida às árvores, aos modos desagradáveis e mesmo ao assobiar. Sendo estas atitudes o que a distingue das irmãs não é, pois, de estranhar que não tenham sido eliminadas nos textos portugueses. Porém, casos há em que se verifica uma neutralização dos aspetos salientados no texto de Louisa May Alcott: a 4.^a reimpressão da Portugália Editora e a reedição pelo Círculo de Leitores omitem a atrapalhão de Jo, que se engasga e deixa cair a torrada ao chão na sua ânsia de ouvir a carta do pai, bem como a referência à sua posição pouco ortodoxa no sofá – “animated puzzle”. Já no texto de Maria Paula de Azevedo o gesto brusco de fechar a janela, “slamming down the window”, perde o impacto que tem no texto americano, pois a tradução omite o modo ríspido como Jo o faz, esbatendo-se também, no último exemplo transcrito, a violência com que fecha a porta. Tão pouco é traduzido o comportamento à mesa, contrário a qualquer regra de bons modos.

Nos exemplos transcritos na tabela acima apresentada é possível encontrar dois erros de tradução, que se deverão a desatenções ou a desconhecimento linguístico por parte dos/as respetivos/as tradutores/as. Assim, encontramos “make a great racket getting ready” traduzido por “enquanto consertava uma raqueta” em *Quatro Raparigas*, quando a frase significa “fazer muito barulho enquanto se arranjava”. Na tradução da Livraria Civilização, por sua vez, a “palmada”/”pat” que Jo dá à irmã passa incompreensivelmente a “sapatada”. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (1965), uma sapatada significava “pancada com o sapato; bofetada”. Por este motivo, o vocábulo está errado, pois nada tem a ver com o sentido claramente produzido pelo sintagma “encouraging pat”. É de realçar também o facto de só Maria Paula de Azevedo traduzir “shoulder” por “ombro”, já que nas restantes traduções os/as tradutores/as optam por “costas”, escolha aquela que, a meu ver, se revela mais feliz, pois vai ao encontro da expressão idiomática, muitas vezes mesmo literal, normalmente utilizada em português: “dar uma palmadinha nas costas”.

O temperamento irascível e impetuoso de Jo e a sua “língua afiada”, que não poupa ninguém, também contribuem para que não seja vista como um modelo de

feminilidade. Jo explode facilmente e não se consegue conter, pelo que, por vezes, este seu feitio lhe traz alguns dissabores: “A quick temper, sharp tongue, and restless spirit were always getting her into scrapes, and her life was a series of ups and downs, which were both comic and pathetic” (60).

Na tabela seguinte apresentam-se alguns excertos que ilustram o caráter impulsivo da personagem:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Circ. Leit. (1971)
(...) said Jo, thinking that keeping her temper at home was a much harder task than facing a rebel or two down South. (19)	(...) disse a Zé, pensando, lá de si para consigo, que dominar o mau génio em casa representa uma tarefa bem mais penosa do que defrontar um ou dois adversários perigosos. (26)	(...) disse a Zé. (20)	(...) disse Jo, pensando com os seus botões que dominar o génio em casa era tarefa bem mais difícil do que enfrentar um ou dois rebeldes lá no sul, no campo de batalha. (14)	(...) disse Maria João, pensando que seria muito mais difícil para ela dominar em casa o seu génio, do que ir para a guerra combater. (21)	(...) prometeu a Zé. (16)
(...) Jo exclaimed impetuously (... (27)	(...) Zé exclamou impetuosamente (... (36)	(...) exclamou Zé. (26)	(...) Jo exclamou logo (... (20)	(...) Maria João logo exclamou impetuosamente (... (27)	(...) exclamou Zé. (22)
(...) Jo wrathfully proposed that Mr. Davis be arrested without delay (... (105)	(...) Zé propôs, inflamada pela ira, que se mandasse prender o senhor Davis, sem a mínima demora (... (140)	(...) Zé propôs, inflamada pela ira, que se mandasse prender o senhor Davis, sem a mínima demora (... (91)	(...) Jo, enfurecida, propôs que se mandasse prender imediatamente o Sr. Davis (... (76)	(...) Maria João propunha indignada que se mandasse prender o sr. Miranda (... (98)	(...) Zé propôs, inflamada pela ira, que se mandasse prender o senhor Davis, sem a mínima demora (... (88)
(...) Jo appeared, wearing a grim expression (... (105)	(...) Zé entrou, com expressão feroz estampada no rosto (... (141)	(...) Zé entrou, com expressão feroz estampada no rosto (... (91)	(...) apareceu Jo, com uma expressão feroz (... (76)	(...) apareceu Maria João (... (98)	(...) Zé entrou, com expressão feroz estampada no rosto (... (88)
(...) cried Jo, burning to execute immediate justice. (302)	(...) exclamou Zé, a arder por fazer justiça imediata. (2.ª Vol. 174)	(...) exclamou Zé. (233)	(...) exclamou Jo, ardendo por liquidar logo o assunto. (212)	(...) gritou Maria João, fora de si. (227)	(...) exclamou Zé. (242)

Pela análise do cotejo se pode verificar que é na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores que se encontra o maior número de omissões, fruto dos cortes efetuados nessas traduções ao texto original de Maria da

Graça Moura Brás. Esses cortes acabam por neutralizar o caráter arrebatado e precipitado de Jo, contribuindo para uma nova imagem, um pouco mais agradável, da rapariga.

O capítulo em que é mais notório o temperamento impaciente e irritável de Jo é o oitavo, em que Amy queima o livro que a irmã havia escrito e Jo se vingava não lhe prestando atenção, o que quase causa a morte da mais nova das irmãs.

Atente-se no cotejo realizado relativamente a alguns dos excertos mais importantes deste capítulo:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
(...) returned Jo, sharply. (108)	(...) retrucou Zé com secura. (145)	(...) retrucou Zé com secura. (94)	(...) retorquiu Jo, com voz cortante. (78)	(...) respondeu Maria João, secamente. (101)	(...) retorquiu Zé com secura. (91)
(...) but Jo broke in impatiently (...) (108-109)	(...) Mas Zé interrompeu-a, com impaciência (...) (146)	(...) Mas Zé interrompeu-a, com impaciência (...) (94)	(...) Jo interrompeu-a, impaciente (...) (79)	(...) mas Maria João interrompeu-a com impaciência. (...) (101)	(...) Mas Zé interrompeu-a, com impaciência (...) (91)
(...) said Jo, crossly (...) (109)	(...) disse Zé, mal humorada (...) (147)	(...) disse Zé, mal humorada. (95)	(...) disse Jo, muito zangada (...) (80)	(...) respondeu Maria João, muito zangada (...) (102)	(...) disse Zé, mal humorada. (92)
(...) scolded Jo, crosser than ever (...) (109-110)	(...) disse Zé em tom de ralho e cada vez mais mal disposta(...) (147)	(...) disse Zé em tom de ralho e cada vez mais mal disposta (...) (95)	(...) censurou Jo, cada vez mais furiosa (...) (80)	(...) ralhou Maria João (...) (103)	(...) disse Zé em tom de ralho e cada vez mais mal disposta (...) (92)
(...) said Jo, turning very pale, while her eyes kindled and her hands clutched Amy nervously. (112)	(...) disse Zé, empalidecendo, com os olhos em brasa e as mãos nervosamente contraídas. (150)	(...) disse Zé, empalidecendo, com os olhos em brasa e as mãos nervosamente contraídas. (97)	(...) exclamou Jo, muito pálida, com os olhos chispando e as mãos crispadas nervosamente sobre Amy. (81)	(...) disse Maria João, empalidecendo, com os olhos chamejantes, e apertando Amélia nervosamente. (105)	(...) disse Zé, empalidecendo, com os olhos em brasa e as mãos nervosamente contraídas. (94)
(...) Jo's hot temper mastered her, and she shook Amy till her teeth chattered in her head; crying, in a passion of grief and	(...) Zé, dominada pela cólera, a sacudiu violentamente e gritou, num arrebatamento de dor e de ira (...) (151)	(...) Zé, dominada pela cólera, a sacudiu violentamente e gritou, num arrebatamento de dor e de ira (...) (98)	(...) Jo, completamente dominada pela fúria, sacudiu-a com violência, rangendo os dentes e gritando de dor e zanga (...) (81)	(...) Maria João já não tinha mão em si; sacudia-a com fúria, e num grito de desgosto e de raiva (...) (105)	(...) Zé, dominada pela cólera, a sacudiu violentamente e gritou, num arrebatamento de dor e de ira (...) (94)

anger (...) (112)					
(...) Jo was quite beside herself; and, with a parting box on her sister's ear, she rushed out of the room up to the old sofa in the garret, and finished her fight alone. (113)	(...) esta estava completamente fora de si. Com uma bofetada de despedida, saiu da sala, precipitadamente, e subiu para o sótão, onde acabou de expandir a sua ira sozinho, sobre o velho sofá. (151)	(...) esta estava completamente fora de si. Com uma bofetada de despedida, saiu da sala, precipitadamente, e subiu para o sótão, onde acabou de expandir a sua ira sozinho, sobre o velho sofá. (98)	Esta, completamente fora de si, esbofeteou a irmã e correu a refugiar-se no sótão onde deu largas à sua ira, deitada sobre o sofá. (82)	(...) Maria João, completamente fora de si. E depois dum forte puxão de orelhas a Amélia, saiu do quarto e foi a chorar refugiar-se no sótão. (105)	(...) esta estava completamente fora de si. Com uma bofetada de despedida, saiu da sala, precipitadamente, e subiu para o sótão, onde acabou de expandir a sua ira sozinho, sobre o velho sofá. (94)
(...) Jo appeared, looking so grim and unapproachable (...). (113)	(...) Zé entrou com um aspecto de tal forma zangado e inabordável (...). (152)	(...) Zé entrou com um aspecto de tal forma zangado e inabordável (...). (98)	(...) Jo apareceu, o seu rosto mostrava-se tão zangado e inacessível (...). (82)	(...) Maria João apareceu com um ar tão zangado e terrível (...). (106)	(...) Zé entrou com um aspecto de tal forma zangado e inabordável (...). (95)

A análise efetuada revela que não existem alterações significativas nas várias traduções portuguesas. De uma maneira geral, e pese embora a utilização de alguns vocábulos que esbatem o caráter mais agressivo patente no texto americano – é o caso do uso de “com secura” ou “secamente” para traduzir “sharply” ou “mal humorada” para “crossly”, por exemplo –, mantêm-se as referências à personalidade temperamental de Jo. Talvez porque haja uma lição a retirar, já que é este seu caráter impulsivo e precipitado que a levará a menosprezar Amy, a tal ponto que a faz cair no gelo e quase morrer afogada.

Contudo, existe um acréscimo no texto de Maria Paula de Azevedo, que introduz uma alteração significativa da imagem que o/a leitor/a fará da personagem: nesta tradução é referido que, após a troca amarga de palavras com a irmã, Jo se refugia no sótão para chorar, o que embora podendo demonstrar uma estrutura afetiva e moral mais complexa pode sugerir um caráter mais sentimental. Em *Little Women* é deixado em aberto o que Jo faz no sótão, permitindo-se, inclusive, uma leitura diferente, já que fica implícita a possibilidade de Jo ter um comportamento mais agressivo sozinho no sótão: “finished her fight alone”.

A partir do momento do acidente de Amy, Jo arrepende-se do seu ato (o que de certa forma poderá justificar a opção anterior de Maria Paula de Azevedo) e procura uma forma de modificar o seu temperamento. Para isso fala com a mãe, que lhe

confidencia, para sua surpresa, sofrer do mesmo mal. As duas acabam por conversar e Marmee revela-lhe a forma como conseguiu superar este seu “defeito”: com a ajuda do marido.

Durante a conversa, cujo cotejo se encontra na tabela em anexo (ver anexo 2) dada a sua grande extensão, verifica-se que a tradução de Maria Paula de Azevedo é a que apresenta mais cortes, seguida da 4.^a reimpressão da Portugália Editora e da reedição pelo Círculo de Leitores. Por este motivo, em *Quatro Raparigas* desaparece, por exemplo, a referência ao caráter orgulhoso da mãe que a levava a não confessar as suas fraquezas a mais ninguém a não ser à sua própria mãe. Enquanto em *Little Women* Marmee refere que foi o pai que a ajudou a controlar o temperamento quando a mãe faleceu, mas não se refere o exato momento em que isso aconteceu – “Then your father came” –, Maria Paula de Azevedo explicita o momento: “Depois casei”. Esta alteração é muito expressiva, pois corrobora a importância dada ao casamento, a que já aludi anteriormente. O objetivo último da mulher seria o casamento e através dele viria o acomodamento à vida familiar⁹⁷, dominada pelo marido. Como refere Pierre Dufoyer em *A Intimidade Conjugal*,

(...) no lar, como em toda a sociedade, tem de haver uma autoridade. O temperamento psicológico masculino é habitualmente mais apto e mais inclinado a exercer essa autoridade, o temperamento feminino mais espontaneamente disposto a aceitá-la. É esta a razão porque esta autoridade, indispensável no lar, pertence, por sua natureza, ao marido. (31-32)

É precisamente esta a visão de Marmee quando fala com Meg e Jo sobre o casamento. Na tabela em anexo (ver anexo 3) pode ver-se o cotejo deste momento da narrativa. Marmee dá voz a algumas das expectativas tradicionais da sociedade em relação às mulheres, embora introduza um elemento potencialmente subversivo: a mulher deveria casar e dedicar-se aos trabalhos do lar, mas, segundo Mrs. March,

⁹⁷ Na obra *Livros Proibidos no Estado Novo*, pode ler-se a intervenção do deputado Santos Carreto, na Assembleia Nacional, na sessão de 20 de Março de 1952, a propósito da admissão de mulheres nos serviços de aeronáutica militar, na qual afirma o seguinte: “Ela [a mulher] é toda coração, e o coração foi feito para amar, para dedicar-se, para imolar-se. Por isso é que o lar doméstico tem de ser o especial campo de acção da mulher. É ali que a sua actividade tem de desenvolver-se em toda a sua eficiência redentora” (182).

sentir-se também realizada (“accomplished”). Todas as traduções portuguesas substituem este vocábulo: as edições baseadas no texto de Maria da Graça Moura Brás optam por “prendadas”, o que altera profundamente a imagem da mulher transmitida por Mrs. March. A “mulher prendada” é, normalmente, aquela que revela boas aptidões domésticas, que é uma boa dona de casa e uma boa mãe. Embora Marmee mencione a importância das tarefas domésticas em alguns momentos da narrativa, neste passo em particular dá mais relevância à realização pessoal das filhas/mulheres. O/a tradutor/a da Livraria Civilização, por sua vez, opta por “bem educadas”, o que novamente inflete o sentido do texto americano: neste caso a ênfase é colocada no caráter dócil e educado (de boas maneiras) da mulher. Já Maria Paula de Azevedo coloca a tónica na instrução das mulheres, o que vem ao encontro das características que uma mulher deveria possuir – ser instruída – mas, também neste caso, com o intuito de agradar ao homem/marido e de o ajudar. A rapariga deveria ter uma boa cultura e não deveria descurar a sua formação intelectual porque

(...) os maridos apreciam uma mulher boa dona de casa, mas isso não lhes basta. Para uma contribuição mais eficaz no desenvolvimento de seu marido, ela deve possuir alguns conhecimentos que vão além daqueles em que, a maior parte das vezes, a cultura masculina é deficiente. (Dufoyer, *O Livro da Rapariga: O Casamento* 68) (sublinhado meu)

Ou seja, o objetivo da instrução é ajudar o marido e não cultivar-se pelo prazer da realização pessoal.

Regressando à análise do discurso de Marmee, verifica-se que a tónica é colocada no facto de a mulher não ter capacidade de decisão na escolha do marido, pelo contrário, ela é por aquele escolhida: “To be loved and chosen by a good man is the best and sweetest thing which can happen to a woman” (sublinhado meu). Todas as traduções analisadas seguem de perto o texto americano quanto ao papel da mulher, no entanto o texto de Maria da Graça Moura Brás (em todas as suas edições) substituiu “good man” por “homem perfeito”, o que permite duas leituras: se por um lado pode indicar uma valorização do homem, que mais do que bom, é perfeito, por outro lado, poderá sugerir que apenas alguns, os considerados “perfeitos”, serão os ideais

parceiros da mulher. Independentemente da leitura, esta frase de Mrs. March marca o lugar subalterno e passivo da mulher nesta sociedade. Talvez por isso, e para mostrar o seu descontentamento em relação a esta falta de liberdade, Jo revela à mãe ter planos para casar Meg com Laurie, quando Marmee, no capítulo XX, lhe revela o interesse de Brooke por Meg. Mas, a melhor solução seria mesmo ela própria se poder casar com Meg, impedindo-a, assim, de deixar a família: “I just wish I could marry Meg myself, and keep her safe in the family” (295). Jo é uma rapariga que se pode considerar contestatária e que procura lutar contra os valores da sociedade patriarcal em que vive. Mrs. March, pelo contrário, revela-se uma mulher mais tradicional e conservadora, pelo que incita as filhas a prepararem-se convenientemente para o casamento: “It is natural to think of it, Meg; right to hope and wait for it, and wise to prepare for it; so that, when the happy time comes, you may feel ready for the duties, and worthy of the joy”. Como refere Emília de Sousa Costa,

O aprendizado de dona de casa, tem de principiar mal as meninas demonstrem uso de razão. É preciso convencê-las de que o ser dona de casa, como é encargo inerente ao sexo, tem de aceitar-se e cumprir-se de boa sombra e com a maior competência. Porque, o ser dona de casa não é, como a muita gente romântica se afigura, lançar algemas à alma, escravizar o espírito a materialidades grosseiras; desfalcar a mulher nos seus encantos, aferrolhá-la em tolos prejuízos. (85)

Também Mr. March valoriza o trabalho doméstico desempenhado pela mulher, quando elogia Meg por vencer a vaidade e se dedicar às tarefas da casa: “I value the womanly skill which keeps home happy, more than white hands or fashionable accomplishments (...)” (322). Fritz Kahn afirma: “Para o casamento, conta sobretudo a felicidade doméstica e esta não pode alcançar-se sem que a mulher saiba cozinhar bem (...)” (158).

Jo, no entanto, apresenta-se como o oposto deste ideal de dona de casa e de mulher “prendada”: não gosta da lida da casa, não sabe cozinhar ou costurar e é desmazelada. No capítulo XI temos a descrição do seu desastre na cozinha, já que a mãe decide deixar as filhas entregues à sua sorte, como forma de lhes mostrar que

uma vida de lazer é prejudicial. Jo resolve dedicar-se à cozinha, mas infelizmente a sua falta de habilidade torna-se notória:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Fearing to ask any more advice, she did her best alone, and discovered that something more than energy and good-will is necessary <u>to make a cook.</u> (168)	Com receio de pedir mais conselhos, resolveu empregar os seus melhores esforços sòzinha, mas descobriu que é necessário mais alguma coisa do que energia e boa vontade <u>para se ser cozinheira.</u> (223)	Com receio de pedir mais conselhos, resolveu empregar os seus melhores esforços sòzinha, mas descobriu que é necessário mais alguma coisa do que energia e boa vontade <u>para se ser cozinheira.</u> (145)	Receando fazer mais perguntas, arranjava-se sòzinha o melhor que pudera e descobrira que <u>para bem cozinhar</u> não bastam energia e boa vontade. (121)	Receando pedir mais conselhos a Guida, arranjou tudo sòzinha; descobriu então que, <u>para ser boa cozinheira,</u> não basta ter energia e boa vontade. (146)	Com receio de pedir mais conselhos, resolveu empregar os seus melhores esforços sòzinha, mas descobriu que é necessário mais alguma coisa do que energia e boa vontade <u>para se ser cozinheira.</u> (148)

Repare-se na introdução do advérbio de intensidade “bem” na tradução da Livraria Civilização e no adjetivo “boa” no texto de Maria Paula de Azevedo para demonstrar a importância de que se reveste a prática culinária. Jo, que era uma apaixonada pelos livros e pela escrita, descurava o essencial numa mulher: os dotes culinários. E não se lhe pede apenas que saiba cozinhar, como se sugere no texto americano, mas, nestas traduções portuguesas, é preciso dominar bem a técnica para se ser boa cozinheira.

Como refere Fritz Kahn, na preparação para o casamento, o mais importante não é o intelecto, mas sim saber cuidar da casa e cozinhar: “O noivo não tardará a compreender que é muito agradável passear no campo com uma Dr.ª em Biológicas mas que é bem aborrecido ter depois que comer em casa as batatas encruadas que negligentemente ela põe na mesa” (158). Na obra *Arte Culinária* de Blandimar, cuja 3.ª edição foi publicada em 1957, pode verifica-se a apologia da importância da arte de bem cozinhar através de frases como “Não vos envergonheis de passar mais tempo na cozinha do que nas casas de chá ou das vossas amigas” (8) ou “Esforçai-vos por tornar carinhoso e acolhedor o ambiente das vossas refeições e a felicidade na harmonia da família será a inestimável paga das vossas fadigas e dos vossos cuidados” (9).

No mesmo dia em que Marmee decide dar uma lição às filhas, estas assumem o papel de donas de casa; contudo a tarefa não é bem desempenhada por nenhuma delas. Talvez esse facto permita entender a opção do/a tradutor/a da Livraria Civilização quando decide traduzir “Before the housewives could rest (...)” (171) por “Sem dar tempo a que as improvisadas donas de casa pudessem descansar (...)” (123). O acréscimo do adjetivo qualificativo demonstra um juízo de valor negativo relativamente à prestação das irmãs, já que não sendo verdadeiras donas de casa, dado que essas seriam certamente prendadas, elas só poderiam ser “improvisadas”, isto é, feitas à pressa e sem grande qualidade. Chamar-lhes donas de casa *tout court* poderia, talvez, ser considerado ofensivo.

Ainda neste capítulo, e antes mesmo de a mãe regressar a casa, Meg desabafa sobre a experiência do dia: “It has seemed shorter than usual, but so uncomfortable” (171). O dia havia sido extenuante e caótico, pelo que apesar de se sentirem ativas, Meg queixa-se da desorganização e do trabalho esgotante. Maria da Graça Moura Brás comete um erro na tradução desta fala, que é mantido na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores: “Pareceu mais pequeno do que o costume, mas foi tão agradável” (227 – 1.ª edição –, 148 – 4.ª reimpressão –, e 151 – Círculo de Leitores). A leitura que provoca é a oposta da do texto americano: o dia de trabalho dedicado à lida da casa foi “agradável”, ainda que tenha sido esgotante. A mensagem que passa para os/as leitores/as é que valeu a pena o dia por ter sido dedicado à lida da casa, pese embora os dissabores que possa ter trazido.

Dado o homem ser considerado a autoridade mesmo dentro do lar, não será difícil perceber a opção do/a tradutor/a da Livraria Civilização quando altera o texto americano, dando a entender que a tarefa de dirigir o lar e educar as filhas sozinha é responsabilidade assustadora para Marmee, uma mulher que se encontra sozinha, visto o marido estar ausente na guerra:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“No, dear; but speaking of father reminded me how much I	Não, queridinha, mas quando falaste do pai lembraste-me quanta falta êle	- Não, queridinha, mas quando falaste do teu pai lembraste-me	- Não, querida; mas o facto de falar no teu pai reanimou-me a saudade que sinto por ele e fez-	Omissão	- Não, queridinha, mas quando falaste do teu pai lembraste-me

miss him, how much I owe him, and <u>how faithfully</u> I should watch and work to keep his little daughters safe and good for him.” (121)	me faz, quanto eu lhe devo, <u>com que fidelidade</u> eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas. (163)	quanta falta ele me faz, quanto eu lhe devo, <u>com que fidelidade</u> eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas. (105)	me lembrar quanto lhe devo. <u>Assustam-me a minha responsabilidade</u> e a vigilância que tenho de exercer sobre vocês para preservar para ele dos perigos e maldades deste mundo <u>as</u> quatro filhas que me deixou. (88)	quanta falta ele me faz, quanto eu lhe devo, <u>com que fidelidade</u> eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas. (103)
--	--	---	--	---

Veja-se como os acréscimos nesta tradução ampliam a dimensão do perigo que ronda as raparigas – “perigos e maldades deste mundo” – e funcionam como um aviso para as leitoras do romance, que assim deverão precaver-se dos riscos que a vida sem uma figura masculina lhes poderá trazer. A este propósito, no livro *Relações entre Rapazes e Raparigas*, do Cónego Jean Viollet, traduzido pelo Dr. Centeno Fragoso em 1948, são tecidas algumas considerações relativamente à importância do contacto entre rapazes e raparigas desde tenra idade, logo no seio da família entre irmãos e irmãs. São inúmeras as referências às “tentações” que as raparigas encontram na “vida real”, e os perigos que poderão daí advir caso não estejam preparadas para as evitar. Por conseguinte, a presença masculina na vida de uma rapariga é considerada essencial para a salvaguardar dos perigos que a rodeiam, assim como a presença feminina permitirá a um rapaz receber “a feliz influência feminina naquilo que tem de mais puro e delicado” (17).

Segundo vários autores e autoras com obras a circular durante o período do Estado Novo, rapazes e raparigas, homens e mulheres têm formas de agir e pensar diferentes e, se já aqui foquei alguns dos aspetos ligados à educação das meninas/raparigas é interessante também verificar o que nos diz Emília de Sousa Costa relativamente aos meninos/rapazes:

Os rapazes têm de aprender a respeitar, nas meninas, o sexo das suas mães, desde que principiam a falar e a compreender; a usar de delicadeza no seu trato, sem efeminar-se, sem perderem o sentido da sua varonilidade, que é nobreza, inteligência, força de ânimo e *não animalidade*. (43-44)

Ou seja, apesar do dever de respeito mútuo, não se deveria confundir a “natureza” de cada sexo: a feminilidade seria apanágio das meninas/raparigas/mulheres e a masculinidade/varonilidade dos meninos/rapazes/homens. Assim, segundo Dufoyer, no homem sentir-se-ia o “predomínio das faculdades de acção (razão e vontade)” e um “menor desenvolvimento das faculdades de recepção, especialmente a sensibilidade” (*A Intimidade Conjugal* 48), características próprias da mulher. Por conseguinte, as brincadeiras dos rapazes seriam diferentes das que as raparigas escolheriam:

Desde a idade juvenil que se manifesta a propensão masculina para a acção e muitas vezes para a acção violenta: os garotos pavoneiam-se todos satisfeitos, armados de quégis e sabres de madeira; brincam aos soldados e aos cow-boys; murros, pontapés, disputas, lutas, socos, são para eles o pão quotidiano.

O adolescente do tipo vulgar é louco pelos desportos, pelos jogos violentos, até mesmo pelas competições; na escolha das leituras as suas preferências, de ordinário, encaminham-se para as aventuras, para as grandes explorações, e pouco interesse sente pelos livros sentimentais ou psicológicos. (49)

Esta descrição encaixa na perfeição em Jo, que desde o início se revela uma rapariga enérgica e com uma “propensão masculina para a acção”. Como afirma a dado momento: “Never take advice; can't keep still all day, and not being a pussy-cat, I don't like to doze by the fire. I like adventures, and I'm going to find some” (71).

Esta cena é analisada na tabela que se segue:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Going out for exercise,” answered Jo, with a mischievous twinkle in her eyes. “I should think two long walks, this morning, would have	- Fazer exercício ao ar livre, – respondeu Zé piscando os olhos, com malícia. - Parecia-me que os dois longos passeios desta manhã teriam sido suficientes. Fora de casa	- Fazer exercício ao ar livre, – respondeu Zé piscando os olhos, com malícia. - Parecia-me que os dois longos passeios desta manhã teriam sido suficientes.	- Vou fazer exercício ao ar livre – respondeu Jo com um malicioso piscar de olhos. - Julguei que as duas caminhadas que deste de manhã eram suficientes. Está frio e escuro lá fora; aconselho-te a	- Vou fazer exercício – respondeu Maria João com ar malicioso. - Para isso parece-me terem bastado os dois passeios que deste de manhã. O tempo está tão triste e	- Fazer exercício ao ar livre, – respondeu Zé piscando os olhos com malícia. - Parecia-me que os dois longos passeios desta manhã teriam sido suficientes. Fora

<p>been enough. It's cold and dull out, and I advise you to stay, warm and dry, by the fire, as I do," said Meg, with a shiver. "Never take advice; can't keep still all day, and not being a pussycat, I don't like to doze by the fire. I like adventures, and I'm going to find some." (71)</p>	<p>está frio e triste; aconselho-te a deixares-te estar cá dentro bem quente e enxuta, ao pé do lume, como eu, – disse Gui com um arrepio. - Não aceito conselhos. Não posso estar parada todo o santo dia e, como não sou um gatinho, não gosto de dormir ao canto da lareira. Adoro as aventuras e vou ver se me defronto com alguma. (96)</p>	<p>Fora de casa está frio e triste; aconselho-te a deixares-te estar cá, ao pé do lume, como eu, – disse Gui com um arrepio. - Não aceito conselhos. Adoro as aventuras e vou ver se me defronto com alguma. (62)</p>	<p>instalares-te junto do fogão como eu – disse Meg com um arrepio. - Dispensar conselhos. Não posso passar o dia inteiro parada e não sou nenhum gato para estar sempre a dormir ao pé da lareira. Gosto de aventuras e vou ao encontro delas. (51)</p>	<p>tão feio, que te aconselho antes que fiques aqui ao pé do lume como eu – disse Guida com um arrepio. - Nunca sigo conselhos; não estou para ficar quieta todo o dia, e não sou nenhum gato, para estar a aquecer ao pé do lume! Gosto de aventuras e vou procurá-las! – acrescentou ela a rir. (68)</p>	<p>de casa está frio e triste; aconselho-te a deixares-te estar cá, ao pé do lume, como eu, – disse Gui com um arrepio. - Não aceito conselhos. Adoro as aventuras e vou ver se me defronto com alguma. (58)</p>
--	--	---	--	--	--

Embora o essencial da ação seja traduzido em todas as edições portuguesas, existem pequenas modificações, que proporcionam leituras diferentes do texto e, consequentemente, do caráter de Jo. Apesar de não existirem dúvidas de que nesta cena Maria João/Jo se dirigia para o exterior, o facto de em *Quatro Raparigas* se eliminar que iria fazer exercício “ao ar livre” pode sugerir algum tipo de reprovação às atividades no exterior dirigidas às raparigas, que deveriam antes permanecer resguardadas dos olhares alheios. Também nesta tradução e na da Livraria Civilização se omite o adjetivo “long” que caracteriza as caminhadas já dadas, dando-se um ar mais comedido, e mais “apropriado”, ao exercício, que aliás é transformado em mero “passeio” em todas as traduções à exceção da da Livraria Civilização. Este facto acaba por desvalorizar a atividade de Jo, já que um passeio introduz uma ideia de lazer e de divertimento, que não se encontra em “walk”/caminhada, vocábulo mais associado à ideia da prática de exercício físico.

Também a expressão “Never take advice” perde o impacto na maioria das traduções portuguesas em análise. Nas três edições com o texto de Maria da Graça Moura Brás surge “Não aceito conselhos”, que não tem a força da expressão no original, já que a alteração do advérbio de negação atenua a força do discurso de Jo em *Little Women*. Por sua vez, no texto da Livraria Civilização a tradução por “Dispensar conselhos” dá a entender que Jo prescinde dos conselhos, mas que os receberá.

A 4.^a reimpressão da Portugália e a reedição pelo Círculo de Leitores eliminam parte do discurso final de Jo, perdendo-se a ideia de que Jo não gosta de estar inativa e de passar o dia a dormir em frente à lareira, símbolo este do lar e da casa, o que acaba por contrariar o desejo, já aqui mencionado, de prescindir das suas “long gowns”, ou seja, da sua feminilidade, da vida doméstica e passiva, em troca de uma vida ativa, no exterior.

Mas a alteração mais significativa no excerto acima transcrito provém da tradução de Maria Paula de Azevedo que introduz texto relativamente ao original, descrevendo o modo como Maria João/Jo enuncia o seu discurso: “a rir”. Para além de enfraquecer o tom algo brusco, porque frontal, com que Jo pronuncia aquelas palavras, este acréscimo retira seriedade às suas afirmações. O/a leitor/a tende a desvalorizar o discurso de Maria João/Jo, entendendo-o como uma mera brincadeira da sua parte, já que as raparigas deveriam ser iniciadas nas lides caseiras e aprender de pequeninas a tratar da casa e não ter desejos de aventuras, que Dufoyer, como vimos, atribui aos rapazes.

Mas Jo, como já vimos, não se insere neste ideal de mulher e a sua ambição é mesmo “[to] do something very splendid”, embora “what it was she had no idea”. Enquanto jovem adolescente o seu grande desgosto é mesmo “the fact that she couldn't read, run, and ride as much as she liked” (60), atividades que, de acordo com o texto de Dufoyer acima citado, seriam masculinas e não femininas. Como estas são características recorrentes em *Little Women*, nenhuma das traduções portuguesas as eliminam.

Os gostos literários desta personagem são bastante ecléticos e Jo lê um pouco de tudo, embora a sua leitura favorita sejam romances de viagens e aventuras. Quando em casa da tia March, a instância narrativa dá conta das suas leituras às escondidas, enquanto a velha senhora faz a sua sesta: “(...) as sure as she had just reached the heart of the story, the sweetest verse of the song, or the most perilous adventure of her traveller, a shrill voice called (...)” (60). Maria Paula de Azevedo, que na frase anterior havia traduzido “travels”, referindo-se aos géneros literários favoritos de Jo, por “descrições de viagens” (58), opta agora por “situação mais impressionante da viagem” para traduzir “the most perilous adventure of her traveller”, evitando a

referência aos perigos das viagens, certamente considerado pouco apropriado para leituras de uma rapariga.

Também Beth mostra ler os livros de Jo, o que se revela muito útil para comunicar com Frank, um dos amigos ingleses de Laurie:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Circ. Leit. (1971)
“Your deer are much prettier than our ugly buffaloes,” she said, turning to the prairies for help, and feeling glad that she had read one of the <u>boys' books</u> in which Jo delighted. (199)	- Os vossos veados são muito mais bonitos do que os nossos horrendos búfalos, – disse, recorrendo ao auxílio das planícies americanas, muito contente por ter lido um dos <u>livros de cow boys</u> que eram a delícia de Zé. (2.ª Vol. 41)	Omissão	- Os veados de Inglaterra são muito mais bonitos do que os nossos horríveis búfalos – disse então, pedindo socorro aos prados e sentindo-se contente por ter lido <u>um dos livros favoritos</u> de Jo. (143)	Omissão	Omissão

Repare-se como esta fala é eliminada em três das traduções em análise e no texto da Livraria Civilização é omitida a referência ao gosto de Jo por “boys’ books”.

Emília de Sousa Costa afirma: “Com os adolescentes, idêntica vigilância da educadora se impõe, com o fim de evitar que as leituras os desviem do caminho da honra, do dever, da vida séria e os enfrasquem em aventuras perigosas” (126). Mas esta autora vai mais longe e dá conselhos relativamente às leituras mais adequadas e aos géneros e temáticas a evitar:

A leitura para adolescentes, desde que possua beleza estética e beleza moral e social e seja verosímil, embora produzida somente pela imaginação, é sempre apreciável e recomendável.

As novelas policiais precisam de ser muito selecionadas e mesmo assim não convêm a todos os espíritos.

Os contos, as novelas, os romances de amor, só prejudicam os adolescentes, se eivados de sensualismo, de critérios imorais, de doutrinas depravadas, ou ofensivas das leis basilares duma educação perfeita.

Às crianças, aos adolescentes e por vezes até aos moços e adultos, apetece identificarem-se com os heróis dos contos, novelas e romances, se eles possuem vida própria e não deixam transparecer a ficção. Daí a obrigação, para quem escreve, de procurar que a acção seja conduzida de maneira a jamais prejudicar a sanidade moral do leitor. (126-127)

Face ao exposto, o que dizer da história criada por Jo, aquando do jogo de *rigmarole* que tem lugar durante o acampamento que Laurie oferece aos seus convidados e convidadas ingleses e para o qual convida as quatro irmãs? Sendo um jogo em que a história é criada pelos/as vários/as intervenientes e em que cada um/a tem de continuar a história anterior, é notória a diferença entre as partes criadas por rapazes e raparigas, com estas a falar de princesas, sereias e fábulas, enquanto eles contam histórias de piratas, aventuras e perigos. As únicas exceções são Mr. Brooke, que começa por contar uma história de cavaleiros à procura de fortuna, mas que rapidamente a transforma numa história de amor, em que o cavaleiro vai tentar salvar a amada; Meg, que fala sobre sombras, véus e figuras algo fantasmagóricas, embora mencione a música suave que se ouve ao fundo numa sala fechada por cortinas, e Jo que descreve a cena macabra de cavaleiros sem cabeças. As únicas traduções portuguesas que mantêm a cena do jogo de *rigmarole* são a 1.^a edição da Portugália Editora e a Livraria Civilização, pelo que nas outras traduções se perde uma parte importante da narrativa, que servia para ilustrar a diferença entre as histórias criadas por rapazes e raparigas, bem como o gosto pelo gótico literário. Poderá, talvez, encontrar-se parte do motivo para esta decisão no facto de em 1950 serem publicadas as *Instruções sobre Literatura Infantil* da Direcção dos Serviços de Censura, que no prólogo alertam para os perigos das publicações destinadas a “leitores jovens”, pois que “enfermam de vícios que as tornam inadequadas à missão que se propõem desempenhar” (3). Entre os exemplos apontados constam as publicações que “usam e abusam de histórias de terror, violência e sadismo, fomentando pessimismo acerca da condição humana” (3). O passo “the evil spirit picked up her victim and put him in a large tin box, where there were eleven other knights packed together without their heads” (188) certamente seria alvo de censura.

Jo assume desde cedo o seu desejo de independência e, perante Laurie, assume-se como “business man”, quando este lhe pergunta se anda na escola:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Don't go to school; I'm a business man - girl, I mean. (78)	- Não vou ao colégio; sou um homem, quero dizer, uma rapariga de negócios. (105)	- Não vou ao colégio; sou um homem, quero dizer, uma rapariga de negócios. (68)	- Não ando no colégio. Sou um homem de negócios... rapariga, quero dizer. (56)	- Não vou ao colégio! Sou <i>homem</i> de trabalho! - declarou Maria João a rir. (74)	- Não vou ao colégio; sou um homem, quero dizer, uma rapariga de negócios. (64)

Apesar de nenhuma edição portuguesa se escusar à tradução desta fala, Maria Paula de Azevedo encontra uma forma de neutralizar radicalmente o seu impacto nas mentes dos/as leitores/as. O potencial subversivo desta afirmação de Jo, que incita as raparigas a trabalhar e a ocupar um lugar no mundo dos negócios – repare-se que Jo não se refere apenas ao mundo do trabalho, mas sim ao mundo mais específico dos negócios, gerido e controlado pelos homens – é atenuado de várias formas nesta tradução portuguesa. Por um lado, a utilização do itálico em “homem” desvaloriza a palavra, dando ideia de que Maria João/Jo estaria a brincar, o que é corroborado pelo acréscimo de “a rir”. Ou seja, a fala de Maria João/Jo não é levada a sério, e a leitura que passa para o público português é a de que se trata de uma brincadeira desta personagem. Além disto, a substituição de “business” por “trabalho”, vem ao encontro do que acima referi, pelo que não tem a mesma força das palavras de Jo no texto americano. Fritz Kahn critica o emprego feminino, que retiraria tempo à rapariga para se preparar convenientemente para o que de mais importante teria na sua vida: o casamento. Segundo este autor,

“As meninas recebem na escola a mesma instrução dos rapazes; prepara-se, como se fosse um homem, para uma profissão, os seus melhores anos passam-se no emprego. As experiências pré-matrimoniais estragam, mais do que preparam, para o casamento (...)” (158).

Jo quer vencer pela força do trabalho - “I think I shall write books, and get rich and famous; that would suit me, so that is *my* favorite dream” (209) – e quando recebe o

seu primeiro dinheiro, fruto da história que conseguiu vender para um jornal, exprime o desejo de ser independente e ao mesmo tempo ser útil à família e ajudar as irmãs.

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
(...) for to be independent, and earn the praise of those she loved, were the dearest wishes of her heart, and this seemed to be the first step toward that happy end. (229)	É que ser independente e merecer o louvor das pessoas que ela amava satisfazia os mais caros desejos do seu coração e parecia-lhe o primeiro passo para aquele «desfecho feliz». (2.ª Vol. 79)	Omissão	(...) porque tornar-se independente e merecer os louvores dos seus satisfazia os anelos do seu coração e parecia-lhe o primeiro passo para um desenlace feliz. (163)	(...) emoção de poder vir a realizar os seus dois maiores sonhos: a independência própria e a utilidade para os seus. (187)	Omissão

Embora a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores façam referência, no passo anterior a este, ao facto de Zé/Jo estar feliz por poder “ganhar a [sua] vida”, a omissão do excerto contido na tabela acima é significativa, porquanto se perde a ideia de que as raparigas também podem desejar a independência e não ver no casamento uma solução para os problemas de dinheiro. Meg, no entanto, tem uma filosofia de vida diferente de Jo, como se constata num momento posterior da narrativa, mas também este discurso é omitido nestas duas edições.

Ao longo do romance, são várias as referências à importância do trabalho e às suas virtudes, que surgem pela voz de várias das personagens. Marmee, por exemplo, concebe o trabalho como uma “blessed solace” (243), assim como também Hannah, a empregada da casa, o considera “the panacea for most afflictions” (233). Esta afirmação de Hannah apenas é mantida na tradução da Livraria Civilização.

No capítulo XI, Mrs. March faz ver às filhas que o ócio não traz benefícios e que trabalhar tem as suas compensações. Veja-se, na tabela seguinte, as vantagens do trabalho salientadas por Marmee:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Work is wholesome, and there is plenty for every one; it keeps us from <i>ennui</i> and mischief; is good for health and spirits, and gives us a sense of power and independence better than money or fashion. (172)	O trabalho é salutar, e há muito que fazer para tôdas, preserva-nos do <i>ennui</i> e da maldade, é bom para a saúde do corpo e do espírito e dá-nos uma sensação de força e de independência que vale mais do que o dinheiro ou a boa sociedade. (229)	Omissão	O trabalho é saudável e chega bem para todos; preserva-nos do <i>ennui</i> e do mal; é bom para o corpo e para a alma e dá-nos uma sensação de força e independência, mais valiosas que o dinheiro ou a vida de sociedade. (124-125)	O trabalho livra-nos do aborrecimento, torna-nos melhores, e dá-nos a sensação da força e da independência, e isso é melhor ainda do que a riqueza. (150)	Omissão

Dado que Mrs. March se refere particularmente às tarefas domésticas, as omissões verificadas na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores são de estranhar. Em *A Mulher Educadora*, Emília de Sousa Costa apresenta argumentos que servem de justificação a esta conceção tradicionalista do trabalho: “«*O trabalho não é castigo – é dever*» – ensina o provérbio. O preguiçoso, o inútil, o ocioso, são escravos abjectos, submetidos às tentações ilícitas e destrutivas, aos impulsos baixos do crime” (99).

Porém, mesmo no discurso conservador de Mrs. March existe um pequeno elemento de subversão que nenhuma das restantes traduções portuguesas traduz: “power”. Para Marmee, mesmo o trabalho doméstico serve para empoderar as mulheres, o que não é vertido para português, já que o termo é substituído por “força”, que não possui o mesmo significado.

Na conversa que Mr. Brooke, Kate e Meg mantêm durante o acampamento de Laurie, a rapariga inglesa mostra-se incomodada pelo facto de Meg não frequentar uma escola – um colégio privado – como pensava, mas trabalhar como “governess” (194), que é traduzido por “preceptora” em todas as traduções à exceção da de Maria Paula de Azevedo, em que surge através de perífrase: “eu própria dou lições” (164).

Mr. Brooke surge em defesa de Meg e afirma que as jovens americanas gostam da sua independência: “Young ladies in America love independence as much as their

ancestors did, and are admired and respected for supporting themselves" (194). Em *Quatro Raparigas*, a fala de Mr. Brooke é modificada: "As meninas hoje em dia gostam de ter alguma independência e são respeitadas e admiradas quando se sustentam do seu trabalho" (164). A introdução do quantificador indefinido "algum" restringe o valor e amplitude do nome "independência", o que permitiria tornar a mensagem mais aceitável para o público português da época. Kate comenta que as jovens inglesas também trabalham, mas como se pode ver na tabela seguinte, o tipo de trabalho a que se refere é substancialmente diferente do desempenhado por Meg:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"Oh, yes; of course! it's very nice and proper in them to do so. We have many most respectable and worthy young women, who do the same; and are employed by the nobility, because, being the daughters of gentlemen, they are both well-bred and accomplished, you know," said Miss Kate, in a patronizing tone, that hurt Meg's pride, and made her work seem not only more distasteful, but degrading. (194)	- Ah, sim, certamente! Fica-lhes muito bem e é muito conveniente procederem assim. Nós temos uma grande quantidade de senhoras novas muito dignas e respeitáveis que fazem o mesmo e que são empregadas pela nobreza, porque, sendo filhas de <i>gentleman</i> , são bem educadas e instruídas, sabe, - disse Kate em tom protetor, que feriu o orgulho de Gui e lhe fez considerar o seu trabalho não só desagradável, mas também humilhante. (234-235)	- Ah, sim, certamente! Fica-lhes muito bem e é muito conveniente procederem assim, - disse Kate em tom protetor. (160)	- Oh! Sim? Claro que isso só as honra. Nós temos mulheres respeitáveis e muito dignas que fazem o mesmo e são empregadas pela nobreza porque, sendo filhas de boas famílias, têm educação e maneiras elegantes - disse <i>miss</i> Kate com ar condescendente, o que feriu o orgulho de Meg e lhe fez parecer o trabalho não só odioso como degradante. (140)	- Ah sim, já se vê, e fazem muito bem. Nós também temos muitas raparigas, respeitáveis e inteligentes, que assim fazem. E quando são filhas de boa gente, as famílias fidalgas empregam-nas e levam-nas para casa - disse Kaethe num tom protetor, ferindo dolorosamente o orgulho de Guida. (164)	- Ah, sim, certamente! Fica-lhes muito bem e é muito conveniente procederem assim - disse Kate em tom protetor. (164)

Note-se que grande parte do discurso de Kate é eliminado na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição pelo Círculo de Leitores e igualmente alterado na

tradução de Maria Paula de Azevedo, fruto da estratégia de domesticação adotada por esta tradutora. Também nesta tradução se omite a imagem que Kate terá do trabalho de Meg: “distasteful” e “degrading”. A sós com Meg, Mr. Brooke afirma: “There's no place like America for us workers, Miss Margaret” (196). A utilização do pronome pessoal “us” é muito importante, uma vez que abrange homens e mulheres. Nesta frase, Brooke coloca homens e mulheres ao mesmo nível⁹⁸, mas nos textos da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo esta ideia é deturpada – “Não há como a América para os que trabalham, menina Margarida” (141) e “não há como trabalhar para ser feliz” (166), respetivamente.

Meg responde a Brooke, mostrando-se feliz por viver na América e por apesar de não gostar do seu trabalho dele retirar alguma satisfação:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I’m glad I live in it, then. I don’t like my work, but I get a good deal of satisfaction out of it, after all, so I won’t complain (...)” (196)	- Então sou muito feliz por viver na América. Eu não gosto do meu trabalho, mas, no fim de contas, sempre me dá algum contentamento, e, por isso, não tenho razão de queixa. (2.ª Vol. 37)	- Então sou muito feliz por viver na América. Eu não gosto do meu trabalho, mas, no fim de contas, sempre me dá algum contentamento, e, por isso, não tenho razão de queixa. (162)	- Então estou contente por viver aqui. Não gosto do meu trabalho mas tenho muitas consolações fora dele; por isso não devo lamentar-me. (141)	- Ainda bem que se sente feliz, sr. Bastos.	- Então sou muito feliz por viver na América. Eu não gosto do meu trabalho, mas, no fim de contas, sempre me dá algum contentamento, e, por isso, não tenho razão de queixa. (165)

No texto da Livraria Civilização a mensagem de Meg é deturpada devido a um erro de tradução: o/a tradutor/a entende a expressão “get satisfaction out of” como “ter satisfação fora de algo”, daí traduzi-la por “tenho muitas consolações fora dele”. A ideia que esta tradução transmite é a oposta da do texto americano: neste texto português Meg apenas aprecia o que tem fora do contexto do trabalho, porque não gosta do que faz. A omissão em *Quatro Raparigas* também é significativa já que Maria Paula de Azevedo altera inclusivamente a frase inicial de Meg, o que traz novas implicações

⁹⁸ No ultimo capítulo, já noivo de Meg, Brooke afirma “You have only to wait. I am to do the work” (339), o que demonstra que o lugar da mulher noiva e casada era a casa, o governo do lar e o apoio ao marido.

para o texto: Meg não mostra entusiasmo por viver num país em que o trabalho é valorizado e mostra inclusive algum distanciamento em relação a este mundo.

Quando Laurie, no capítulo XIII, confia às irmãs o seu desgosto por ter de seguir as pisadas do avô no mundo dos negócios das sedas e das importações e a sua aversão ao mundo dos negócios (em completa oposição a Jo), Jo é a primeira a incentivá-lo a dar largas aos seus sonhos e procurar o seu caminho por si próprio, como aliás ela própria gostaria de fazer. No entanto, também este passo é omitido na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores, como se pode verificar na tabela que a seguir se apresenta:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I advise you to sail away in one of your ships, and never come home again till you have tried your own way," said Jo, whose imagination was fired by the thought of such a daring exploit, and whose sympathy was excited by what she called "Teddy's wrongs. (211)	- Eu aconselho-o a que embarque num dos seus navios e a não voltar mais a casa enquanto não tiver iniciado a sua carreira, – disse Zé, cuja imaginação ardia já com o pensamento de um acto ousado como êste e cuja simpatia era exaltada por aquilo que ela chamava a «injustiça contra o Teodoro». (2.ª Vol. 57)	Omissão	- Aconselho-o a embarcar num dos seus barcos e regressar ao lar só depois de ter vivido a sua vida – disse Jo, cuja imaginação se esquentava à ideia de tal aventura e cuja simpatia fora estimulada pelo que ela chamava «as desventuras de Teddy». (152)	- Eu aconselho-te que te metas num desses navios e só voltas para casa quando tiveres feito quanto te apetecer – disse Maria João com a imaginação excitada pelo pensamento duma aventura tão audaciosa, e sempre cheia de simpatia pelas maldades do Vasco. (176)	Omissão

No capítulo XXI, Laurie, zangado com o avô, anseia fugir para Washington e convida Jo a acompanhá-lo. Esta fica pensativa e por momentos também tentada, como se pode verificar na tabela em anexo (ver tabela 4). Maria Paula de Azevedo elimina toda esta cena, assim como grande parte deste capítulo, o que não permite ao/à leitor/a acesso à “tentação” de liberdade e fuga aos deveres domésticos que Jo experiencia. Jo sente-se uma “miserable girl” e, por conseguinte, não pode fugir, mas tem de ficar em casa: “I must be proper, and stop at home”. Tais desejos e críticas não

constituíam, certamente, um bom exemplo para as jovens leitoras. Por sua vez, o/a tradutor/a da Livraria Civilização comete um erro que altera a imagem de Jo e provoca uma leitura diferente do texto. Após os tempos difíceis do internamento do pai num hospital em Washington e da doença de Beth, que a obrigou a longas e cansativas vigílias para cuidar da irmã, Jo deseja poder descansar um pouco. A voz narrativa afirma: “She was tired of care and confinement and longed for change”, o que é vertido por “Vivia cumulada de mimos e restrições; ansiava por uma mudança”. Na tradução portuguesa Jo é vista como uma rapariga mimada que se quer ver livre de um mundo que não lhe dá a liberdade que deseja, mas apenas por capricho e não por convicção.

6.4. Considerações finais

A análise dos aspetos enunciados neste capítulo permite constatar que as várias traduções portuguesas manipulam o texto de Louisa May Alcott, quer através de omissões de discursos relevantes, de substituição de determinados passos, ou ainda de erros de tradução, o que proporciona leituras diferentes das que são produzidas pelo texto americano.

Comecei por analisar a questão do nome próprio e ficou evidente a falta de coerência e inconsistências em todas as traduções portuguesas, à exceção de *Quatro Raparigas*, já que nelas coexistem diminutivos ingleses com nomes portugueses, ou diminutivos portugueses que não derivam dos nomes, também eles portugueses, utilizados. Quanto ao texto de Maria Paula de Azevedo, a estratégia de domesticação obrigou à substituição ou alteração de todos os nomes próprios do texto americano, pelo que, embora ancorando a narrativa num outro espaço – Portugal –, existe coerência nos diminutivos e nomes próprios utilizados. No que se refere à imagem que se tem da família, o apelido escolhido – Mendonça – eleva o seu estatuto social comparativamente ao do original. Tal é corroborado através da tradução de “school” por “colégio”, por exemplo, ou da referência ao facto de Beth não desempenhar as tarefas domésticas sozinha, mas apenas ajudar, já que existiriam criadas para esse serviço. Encontram-se ainda outros elementos que comprovam esta elevação do estatuto familiar e, conseqüentemente, tentativa de anulação da pobreza, mas que

não foram alvo de análise neste trabalho, visto não constituírem fatores centrais para a análise da personagem Jo, cerne deste estudo.

No que se refere à caracterização das quatro irmãs, todas as traduções apresentam alterações relativamente ao original, encontrando-se na 4.^a reimpressão da Portugália Editora, na reedição do Círculo de Leitores e no texto de Maria Paula de Azevedo o maior número de omissões. Estas modificações contribuem para a neutralização de algumas das características potencialmente menos bem aceites pela sociedade estado-novista, como sejam a inveja que Amy sente pela riqueza das colegas de escola, a dificuldade de Meg em abdicar dos presentes de Natal ou o discurso de Beth que, de todas as irmãs, é a única que aceita e até defende o caráter mais “masculino” de Jo. Numa altura em que se pedia à mulher “a dedicação, a generosidade, a delicadeza, a confiança, a firmeza, a abnegação até ao heroísmo que salva” (*Livros Proibidos no Estado Novo* 182), aquelas atitudes das irmãs estariam longe de ser consideradas modelares.

Quanto a Jo, ainda que se mantenham em todas as traduções as suas características muito próprias de “maria-rapaz” e que constituem, no fundo, um dos elementos fulcrais da narrativa, verifica-se uma distorção de muitos dos seus traços mais irreverentes e anticonformistas, em todos os textos portugueses, mas particularmente evidentes na 4.^a reimpressão da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores, fruto dos cortes efetuados relativamente ao texto inicial escrito por Maria da Graça Moura Brás. Constatámos como a descrição física de Jo, a sua linguagem, comportamento, reações e atitudes são sistematicamente atenuados nas várias traduções, embora por vezes os/as tradutores/as o façam de forma tão subtil que apenas uma análise ao nível microtextual permite detetar. Os seus traços físicos mais “masculinos” – alta, magra, membros grandes e compridos, cabelo farto e rebelde ou curto e mais arrapazado, após o corte – são esbatidos nos textos portugueses. Também o seu vestuário, a forma descuidada como se veste e o desinteresse em geral por modas perdem o impacto nas traduções analisadas. Tendo em conta que a mulher se deveria apresentar sempre bonita e arranjada e possuir dotes de boa dona de casa, Jo seria certamente uma má influência para as jovens leitoras de *Mulherzinhas*, pelo que os/as tradutores/as, de forma consciente ou não, suavizaram algumas das suas características potencialmente mais rebeldes. É o caso,

também, do seu temperamento mais agressivo para com a tia March, ou do modo ríspido como fala com algumas das restantes personagens, por exemplo, e que são alvo de alterações, que neutralizam este seu carácter impetuoso e irascível. O recurso ao calão, outra das características de Jo, é também atenuado, contribuindo para uma imagem mais feminina. As expressões mais coloquiais ou menos “próprias” são substituídas por outras consideradas menos “chocantes”.

O carácter empreendedor e enérgico desta personagem sofre, igualmente, transformações, já que na sociedade estado-novista a mulher não deveria ter uma participação ativa no espaço público da sociedade. Muito pelo contrário, o seu lugar seria dentro de casa, na esfera privada da família. Como referia Santos Carreto na sua intervenção na Assembleia Nacional, “(...) a masculinização da mulher e a sua consequente perversão são o primeiro e maior cuidado dos inimigos da ordem cristã” e, por conseguinte, “A masculinização da mulher é semente ruim que não pode nem deve germinar na boa terra portuguesa...” (183).

No entanto, Jo não possui os dotes necessários para ser uma boa dona de casa, já que não sabe cozinhar, é descuidada com os seus haveres, não revela apetência para a costura e os seus modos algo “grosseiros” afastam-na da imagem da mulher “ideal”. Em todas as traduções portuguesas se procura combater um pouco este seu aspeto mais radical, dando lugar a uma conformidade com as regras sociais relativas à mulher. O seu desejo de independência e de autoafirmação é enfraquecido em todas as edições portuguesas analisadas, embora com mais incidência na 4.^a reimpressão da Portugália Editora, na reedição do Círculo de Leitores e no texto de Maria Paula de Azevedo, fruto das omissões de grande parte do texto de Louisa May Alcott, por um lado, e de acréscimos em *Quatro Raparigas*, que retiram a seriedade com que Jo pronuncia certas afirmações. A referência ao tom de brincadeira utilizado em alguns dos seus discursos, o qual não está presente no original americano, desvaloriza as suas afirmações, como é o caso de “Never take advice (...) I like adventures, and I'm going to find some” ou “I'm a business man”. Também as edições da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores fazem uso desta estratégia de introdução de acréscimos ao texto, nomeadamente quando classificam como “brincadeiras de rapaz” alguns comportamentos considerados mais apropriados aos indivíduos do sexo masculino, como sejam, por exemplo, correr.

As várias traduções serviram, pois, de ponte para transmitir os princípios ideológicos do Estado Novo no que se refere às políticas relativas à mulher nas suas vertentes de mãe, esposa e dona de casa, e à necessidade de uma figura masculina de referência que as guiasse e não deixasse desviar do caminho “correto”. Jo perde parte da sua irreverência nas traduções analisadas e algumas das mensagens de cariz feminista que Louisa May Alcott foi introduzindo no romance, de forma quase impercetível, foram, muito conspicuamente e com notável coerência, suprimidas.

7. Intertextualidade e intratextualidade em *Little Women*

7.1. Intertextualidade

Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext.

Graham Allen, *Intertextuality*

É comum entender-se o trabalho de Saussure como uma das origens das teorias da intertextualidade⁹⁹. De acordo com este linguista, os signos são arbitrários, isto é, não há uma relação natural e imediata entre um signo e um “referente”, e adquirem significado no interior do sistema linguístico, ou seja, o sentido provém da sua posição na rede de relações paradigmáticas e sintagmáticas, e não devido a qualquer relação necessária entre os signos e o mundo real. Nesta medida, o seu valor linguístico é oposicional e diferencial, já que valem apenas pela oposição relativamente a outros signos, em presença ou em ausência.

A um outro nível, esta proposta teórica de Saussure implica, por extensão, que os textos estão, de alguma forma, interrelacionados. Como refere Graham Allen, que se tem debruçado sobre a temática da intertextualidade, os textos literários deixaram de ser vistos como meros recetáculos de significado, mas possibilitam um vasto número de sentidos, tantos quantas as relações que permitem estabelecer:

No longer the product of an author’s original thoughts, and no longer perceived as referential in function, the literary work is viewed not as the container of meaning but as a space in which a potentially vast number of relations coalesce. A site of words and sentences shadowed by multiple potentialities of meaning, the literary work can now only be understood in a comparative way, the reader moving outwards from the work’s apparent structure into the relations it possesses with other works and other linguistic structures. (12)

⁹⁹ Vejam-se a este propósito os comentários tecidos por Graham Allen na obra *Intertextuality*, ou por Daniel Chandler em *Semiotics for Beginners*, que se encontra disponível *on-line*.

Segundo Graham Allen, que apresenta a história deste conceito em *Intertextuality*, um dos grandes impulsos para a criação da noção de intertextualidade veio de Bakhtin, com as suas teorias dialógicas da linguagem e da literatura. Este teórico baseia-se no trabalho apresentado por Saussure, mas estabelece uma ligação com as situações sociais em que a língua existe, já que a língua é utilizada por pessoas em contextos sociais (históricos e ideológicos) específicos. Desta forma, todos os enunciados são, por natureza, dialógicos, ou seja, todo o discurso existe em relação a um outro ou outros discursos, constituindo-se toda uma rede de sentidos entre enunciados. Este dialogismo é o princípio constitutivo dos enunciados, que existem como resposta a outros enunciados, mesmo que pareçam não lhes fazer referência. Bakhtin coloca a ênfase na teia de relações que se estabelece entre enunciados, reconhecendo que estes nunca são verdadeiramente do/a falante, uma vez que nele se podem encontrar marcas dos enunciados de outrem. Por esse motivo, a língua é vista como um instrumento social, que se baseia na interação e na prática sociais (cf. 14-30).

É esta visão da língua que Julia Kristeva, nos anos 60 do século passado, acaba por transportar para o texto, criando a noção de intertextualidade, que define como uma mistura de “textual signs, citations, and echoes” (66). O novo termo indica a presença de um ou mais textos ou de uma ou mais vozes noutra texto; ou seja, para Kristeva nenhum texto se fecha em si mesmo, nele se cruzam outros textos, pelo que um texto é, no fundo, uma confluência de vários outros. A mesma autora inscreve o texto numa rede intertextual ao entendê-lo como um mosaico de citações, constituído por uma dinâmica de absorção e transformação: “Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (*apud* Allen 39). Este texto, ou intertexto, insere-se, por sua vez, no sistema cultural, reproduzindo-o. Como afirma Graham Allen, “the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality” (36). Neste sentido, os textos não apresentam significados únicos, pelo contrário, “they embody society’s dialogic conflict over the meaning of words” (Allen 36).

Kristeva marca a mudança de paradigma, do estruturalismo – mais objetivo, rigoroso e racionalista – para o pós-estruturalismo, com a sua ênfase na subjetividade, no pluralismo e na indeterminação. O estruturalismo procurava encontrar as leis gerais

das estruturas, isto é o seu sistema único de significação, a fim de revelar as suas leis internas. Ou seja, o significado do texto literário estaria dentro dessa estrutura, no interior da própria obra literária, não se encontrando no âmbito extratextual. Por sua vez, o pós-estruturalismo procura o diálogo entre as diferentes obras literárias, afastando-se da concepção de texto literário como original ou autêntico. Todos os textos literários pertenceriam a uma teia de relações, no sentido em que uns deixariam a sua marca e influência nos outros. De acordo com esta perspetiva, todos os textos seriam intertextuais. Mais importante ainda, essa intertextualidade seria, a um nível, estabelecida pelo/a leitor/a, já que é este/a que concretiza a polissemia do texto e que estabelece, consciente ou inconscientemente, as relações com leituras e textos prévios: “Intertextual reading encourages us to resist a passive reading of texts from cover to cover. There is never a single or correct way to read a text, since every reader brings with him or her different expectations, interests, viewpoints and prior reading experiences” (Allen 7).

Neste sentido, não será possível atribuir um significado único e fechado ao texto, como mostra Roland Barthes quando anuncia a “morte do autor” – “L’Auteur une fois éloigné, la prétention de «déchiffrer» un texte devient tout à fait inutile” (Barthes 65) –, já que aquele é constituído por escritos vários, e diferentes leitores/as poderão ativar significados diversos. O/a autor/a deixa de ser entendido/a como o/a responsável pela significação do texto, o que, segundo Barthes, liberta o/a leitor/a da autoridade e poder da figura tradicional daquele/a:

(...) un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n’est pas l’auteur, comme on l’a dit jusqu’à présent, c’est le lecteur (...). (Barthes 66)

Este “nascimento” do/a leitor/a, segundo Barthes, paga-se com a morte do/a Autor/a: “(...) la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (Barthes 67).

Qualquer texto contém, assim, inúmeras referências a outros textos prévios, ou pré-textos, que se atualizam no ato da leitura, podendo revelar diferenças de leitor/a para leitor/a. Na obra *Palimpsestes*, Genette designa esta sobreposição textual como

palimpsesto, na medida em que os pré-textos não são apagados, continuando visíveis sob os outros: “cette duplicité d’objet, dans l’ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se surposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence” (451). O texto surge como provisório e a imagem do palimpsesto, dos textos que falam através de outros textos, subverte a noção de autor/a como criador/a absoluto/a da obra. Neste sentido, e como refere Barthes, “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine” e, como tal, o/a escritor/a apenas pode imitar gestos/palavras anteriores e nunca originais: “(...) l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l’une d’elles (...)” (61). Como tal, não existe a originalidade textual, já que cada texto é uma confluência de outros textos.

Enquanto leitor/a, o/a tradutor/a insere-se neste processo, porquanto também a sua leitura atribuirá significados ao texto, que poderão ser diferentes dos de outro/a leitor/a. A tarefa tradutiva revela-se tanto mais complexa quanto maior a diferença entre os universos culturais do/a autor/a e do/a tradutor/a. Entendendo o intertexto como elemento integrador de saberes literários, linguísticos e culturais que cumpre respeitar, a bagagem cultural do/a tradutor/a – o seu próprio histórico literário, o conhecimento que tem dos sistemas de partida – revela-se essencial para a identificação das marcas intertextuais¹⁰⁰, pois apenas através do reconhecimento, sempre parcial e incompleto, da rede intertextual na obra é que o/a tradutor/a pode ajustar a sua estratégia de mediação entre o texto e o/a leitor/a. Se, em alguns casos, é mais fácil detetar a presença do intertexto, em ocorrências específicas, noutras este poderá passar completamente despercebido. No entanto, mesmo quando detetado o intertexto, a tarefa da sua tradução nem sempre é fácil, ou sequer possível, visto que as marcas intertextuais que funcionam dentro de uma cultura podem ser total ou parcialmente desconhecidas, não existentes ou não funcionais noutra cultura, ou, ainda, adquirir uma nova significação, diferente da que possuíam na cultura de partida,

¹⁰⁰ Como refere Umberto Eco, “uma tradução não depende só do contexto linguístico, mas também de algo que está fora do texto, e a que iremos chamar informação acerca do mundo, ou informação enciclopédica” (2005, 32).

o que implica uma interpretação diferente daquela que é possibilitada pelo texto de partida.

Face a uma ocorrência intertextual que pode revestir variadas formas, entre as quais se podem incluir as epígrafes, alusões, citações, paráfrases, paródias ou *pastiches*¹⁰¹, o/a tradutor/a terá de optar pela solução de tradução que considere mais adequada à tarefa tradutiva e que assegure a funcionalidade intertextual. A classificação das formas que a intertextualidade pode assumir, nomeadamente enquanto problema de tradução, não encontra consenso entre os/as teorizadores.

Yves Gambier, no seu artigo “Traduire l’autre. Une Sub-Version” (2008), apresenta algumas estratégias para a tradução de referências intertextuais, como sejam alusões, itens culturais ou estereótipos: omissão deliberada – não é necessariamente uma perda, caso a referência em causa não cumpra uma função específica, se disser respeito a algo considerado secundário, surgir mais à frente no texto, ou for substituída por um nome que traduz a ideia da referência. Segundo este autor, esta estratégia pode constituir uma forma de censura no caso de referências demasiado usadas ou exóticas. Uma outra estratégia enunciada pelo mesmo estudioso é a tradução dita literal ou à letra, como por exemplo “White House” traduzido por “Maison Blanche”. O/a tradutor poderá ainda optar por acrescentar ao vocábulo original uma definição, explicação, paráfrase ou nota de rodapé – “Runeberg, poète national” – ou fazer uma substituição, que tanto pode ser cultural – por exemplo a tradução de “April showers” por “giboulées de mars” – ou cognitiva – substituir “une bouteille de Black and White” por “une bouteille de whisky”. Existem, ainda, duas outras estratégias, segundo este autor: a compensação ou conversão, ou seja preserva-se o elemento funcional da expressão do texto de partida – “The Labour Party” é traduzido por “Les Socialistes britanniques”, por exemplo – e o empréstimo direto ou transplantação cultural, no caso de referências estrangeiras que se mantêm no texto de chegada, como é o caso de “10 Downing Street”, “Vodka” ou “Wall Street”.

¹⁰¹ Não existe um consenso em relação a esta matéria, pelo que optei por uma referência generalizada às formas propostas pelos/as vários/as autores/as. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (2002, 5-6) existem quatro formas de intertextualidade, a saber, a paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação; segundo Fiorin (2003, 30), a intertextualidade acontece através da citação, alusão e estilização.

Por sua vez, Lourdes Lorenzo (2008, 142) apresenta as seguintes estratégias: manutenção da referência do texto original (nos casos em que se pressupõe o seu conhecimento pelo/a recetor/a), substituição do referente por outro conhecido na língua de chegada (quando se considera que a manutenção do intertexto existente no texto de partida pode causar problemas de compreensão) e neutralização (quando a utilização de um referente intertextual pode comprometer a compreensão ou provocar problemas de coerência quando o contexto em que é utilizado na língua de chegada não é o mesmo do da língua de partida).

De entre as modalidades que a intertextualidade pode assumir encontra-se a intratextualidade, que Vitor Aguiar e Silva designa como “intertextualidade *homo-autoral*”, referindo-se aos casos em que “textos de um autor podem manter relações intertextuais – e relações privilegiadas – com outros textos do mesmo autor, numa espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro)” (630-631). Às relações intratextuais que se criam Affonso Romano Sant’Anna chama intratextualidade, situação em que “o escritor retoma sua obra e a reescreve” (13).

Em *Little Women* encontramos uma profusa teia de relações inter e intratextuais, que convocam para a obra todo um histórico literário de leituras e referências. A obra de Louisa May Alcott oferece, assim, uma multiplicidade de relações, e significações, constituindo-se como espaço de interseção de textos anteriores. A inserção destas vozes e as relações textuais propostas pelo texto operam como marcas, nem sempre explícitas, que poderão (ou não) ser desvendadas pelo/a leitor/a. O processo de leitura e interpretação do romance implica, por conseguinte, “a process of moving between texts (...) moving out from the independent text into a network of textual relations” (Allen 1). Nesta perspetiva, *Little Women* apresenta um potencial de significações – afastando-se, assim, a ideia de texto como simples “container of meaning” –, que serão atualizadas e concretizadas pelo/a leitor/a, o/a qual participa no jogo

intertextual tanto quanto a autora¹⁰² e que poderão, ou não, ser veiculadas nas versões traduzidas da obra. Na análise a que irei proceder neste capítulo explorarei esta questão.

Na obra *Declarations of Independence: Women and Political Power in Nineteenth-Century American Fiction*, Barbara Bardes e Suzanne Gossett (1990) referem que os romances do século XIX funcionavam, por via de regra, como “agents of cultural transmission”. Muitos replicavam os modelos de feminilidade conservadores, assentes na subordinação da mulher ao poder masculino, quer na família quer na sociedade, enquanto outros operavam como “participants in cultural conflict”, sendo considerados “subversivos” ou “radicais” no âmbito da literatura americana tradicional (4). Confirmando a importância de que os romances se revestiam, a sua leitura comparece como um hábito frequente das personagens ao longo de *Little Women*. Autores/as e/ou obras, clássicos/as ou contemporâneos/as, são citados/as em vários momentos da narrativa. É o caso de Shakespeare e dos seus dramas *Macbeth* e *Hamlet*, Sir Walter Scott e *Ivanhoe*, John Bunyan e *Pilgrim’s Progress*, Charlotte Mary Yonge e *The Heir of Redclyffe*, Harriet Beecher Stowe e *Uncle Tom’s Cabin*, ou a autora Fredrika Bremer, entre outros/as.

As referências a autores/as e/ou obras podem manifestar-se sob a forma de recurso a **a)** citação, como, por exemplo, no caso da reprodução de um passo da obra *Little Dorrit*, de Charles Dickens; **b)** alusão – referência direta a nomes de autores/as, como Maria Edgeworth ou Susan Warner; títulos de obras, como *Evelina* e *The Wide, Wide World*, por exemplo; personagens, no caso de Sancho (referindo-se a Sancho Pança) e Mentor, preceptor de Telémaco; ou referência a um momento da diegese, como se verifica no caso da obra *The Vicar of Wakefield* – e **c)** paródia¹⁰³, como acontece no capítulo X, em que as irmãs March revisitam a obra *Pickwick Papers*, de Charles Dickens, numa perspetiva feminista.

Neste trabalho, embora se entenda intertextualidade no seu sentido lato, ou seja, qualquer relação mantida entre um texto posterior e um texto precedente,

¹⁰² A capacidade de identificação das ocorrências intertextuais é diferente de leitor/a para leitor/a ou até no/a mesmo/a leitor/a em ocasiões diferentes; inclusivamente um/a leitor/a pode identificar um intertexto/pré-texto que o/a autor/a não pensou em ativar.

¹⁰³ Segundo Paulino, Walty e Cury (1997) paródia é “uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (36).

independentemente da natureza quer do texto ou da relação mantida quer da linguagem, apenas serão alvo de análise no presente capítulo os casos de intertexto literário explícito¹⁰⁴, ou seja, relativos a autores/as e obras da tradição literária presentes na obra *Little Women* que, de alguma forma, incidam sobre a personagem Jo, objeto de estudo neste trabalho.

Para além do seu manifesto valor documental, na medida em que constituem documentos de receção de clássicos e obras recentes em circulação na época, os exemplos de intertexto identificados e analisados enunciados neste trabalho têm um papel relevante na caracterização de Jo. Partindo do princípio de que as opções tomadas pelos/as diferentes tradutores/as no tratamento destas referências intertextuais influenciam directamente a caracterização da personagem tal como é recebida no contexto ou pelos/as leitores/as de chegada, importa empreender um estudo dessas opções nas traduções portuguesas seleccionadas neste trabalho: 1ª e 4ª edições da Portugália Editora (1943 e s.d.); reedição da obra de Maria Paula de Azevedo, *Quatro Raparigas*, pela mesma editora (2.ª edição de 1958); edição da Livraria Civilização (1957) e edição do Círculo de Leitores (1971). Neste processo não serão descuradas outras linhas de análise que se revelem pertinentes, como é o caso da questão da problemática da posição da mulher na sociedade e da luta pelos seus direitos, e que resultem em alterações do sentido e/ou da função do texto americano.

Os exemplos foram registados em tabelas, que se incluem no corpo do texto, a fim de permitir uma melhor leitura dos resultados encontrados. Para tal, recorreu-se às edições de *Little Women* já atrás identificadas, a bibliografia crítica e, inevitavelmente, ao meu próprio conhecimento enquanto leitora. Uma vez que em alguns casos as ocorrências assumem simultaneamente várias formas (como é, por exemplo, o caso de *Uncle Tom's Cabin*, obra da qual Louisa May Alcott refere o título, o nome de uma personagem e ainda cita um pequeno excerto), por questões de operacionalização optei pela apresentação dos intertextos com base em critérios temáticos.

¹⁰⁴ Vítor Aguiar e Silva atribui-lhe a designação de “intertextualidade endoliterária” (630).

7.2. Intertextualidade

Considerada um clássico da literatura juvenil e de leitura recomendada em várias listas ao longo dos anos¹⁰⁵, a obra *Little Women* ganhou um novo interesse após a descoberta, nos anos 40 do século XX, dos contos sensacionalistas que Louisa May Alcott publicou recorrendo ao uso de pseudónimos. Como já anteriormente referi, a partir dos anos 70, principalmente, Louisa May Alcott e a sua obra passaram a ser objeto de análise no âmbito dos estudos feministas, reavivando-se o interesse pela leitura dos trabalhos desta autora. Nesta década, assistiu-se a uma maior atividade da crítica feminista e a uma revisão do cânone literário (essencialmente masculino), com o questionamento dos critérios que norteavam a inclusão e/ou exclusão de autores/as e obras e a consequente recuperação de textos escritos por mulheres. É nesta perspetiva que, no contexto da caracterização da personagem Jo March, como já enunciei, pretendo expor e analisar os vários exemplos de intertexto selecionados.

Como tem sido repetidamente referido pela crítica, a estrutura de *Little Women* assenta na alegoria protestante *Pilgrims' Progress*, obra que ocupa um lugar central no romance, pelo que darei início à análise das referências intertextuais com algumas considerações muito gerais sobre a importância desta obra em *Little Women*, a que se seguirá uma breve referência às diferentes leituras críticas, apresentando, por fim, o cotejo do texto americano e das traduções portuguesas em análise neste trabalho.

O romance de Louisa May Alcott assenta na metáfora da peregrinação, na aceção que John Bunyan (1628-1688) lhe dá em *Pilgrim's Progress* – a procura da expiação dos pecados e consequente redenção. Na primeira parte desta obra, publicada em 1678, apresenta-se a história de Christian e a sua viagem espiritual em busca da salvação, desde a “City of Destruction” (o mundo em que vive) até à “Celestial City” (o reino dos céus). Na segunda parte, dada à estampa em 1684, John Bunyan dá conta da viagem encetada por Christiana, mulher de Christian, que segue os mesmos passos do marido.

¹⁰⁵ Veja-se, a este propósito, a introdução de Janice Alberghene e Beverly Clark à obra *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*, com exemplos que vão de 1875 a 1990 (xx). No dia 23 de março de 2011, o jornal *The Independent* publicou o artigo “The 50 books every child should read”, tendo solicitado a três autores conceituados de LIJ e a dois peritos nesta temática que apresentassem os 10 livros que consideravam essenciais. John Walsh, escritor e colunista do jornal, incluiu *Little Women* na sua lista, afirmando: “Inexplicably evergreen, trend and taste-defying 1868 classic”.

A epígrafe incluída em *Little Women*¹⁰⁶ constitui uma reformulação, devidamente sinalizada por Louisa May Alcott, de um excerto da apologia de Bunyan presente na segunda parte de *Pilgrim's Progress* e introduz o tema da obra: a mãe que guia e inspira as filhas na sua viagem pela vida. Numa carta dirigida ao editor, Thomas Niles, em 1868, em que lhe envia também os últimos dez capítulos de *Little Women*, Louisa Alcott revela o objetivo desta epígrafe: "I don't care for a Preface, but on one of the first pages, as a sort of motto, we fancy having the lines I send, as they give clue to the plan of the story" (Myerson e Shealy, *Letters* 117). É significativo o facto de a autora escolher a segunda parte de *Pilgrim's Progress*, centrada numa mulher, para início da sua obra. Na epígrafe, Louisa Alcott apresenta uma mulher peregrina que pretende ensinar "young damsels" e "little tripping maids" a encontrar o seu caminho. Funciona, de acordo com a própria autora, como pista de leitura de *Little Women*, cuja narrativa se centra na vida das mulheres da família March.

A primeira informação a registar é a de que nenhuma das traduções portuguesas analisadas inclui esta epígrafe, perdendo-se a pista de leitura nela contida¹⁰⁷. Trata-se de uma omissão particularmente gravosa, já que logo de início se perde este sinal orientador da leitura. Como consequência, o público português fica privado da síntese explicativa que Louisa Alcott faculta aos seus leitores e leitoras. Deste modo, os/as leitores/as das traduções portuguesas só vêm a entender o significado do título do primeiro capítulo, "Playing Pilgrims", quando Mrs. March refere diretamente a obra de John Bunyan no final do capítulo. Ausente das traduções portuguesas está, assim, a isotopia que, no original, é gerada pelos vocábulos "Pilgrims", no título do capítulo, e "Pilgrims" e "pilgrimage", no epílogo.

Para além da epígrafe, também os títulos dos capítulos detêm uma função essencialmente estruturante na narrativa. No decorrer de *Little Women* são várias as alusões a momentos da narrativa de *Pilgrim's Progress*, quer através dos títulos de

¹⁰⁶ Louisa May Alcott recria desta forma o texto de Bunyan: "Go then, my little Book, and show to all/That entertain, and bid thee welcome shall,/What thou dost keep close shut up in thy breast;/And wish what thou dost show them may be blest/To them for good, may make them choose to be/Pilgrims better, by far, than thee or me./Tell them of Mercy; she is one/Who early hath her pilgrimage begun./Yea, let young damsels learn of her to prize/The world which is to come, and so be wise;/For little tripping maids may follow God/Along the ways which saintly feet have trod." (5)

¹⁰⁷ Curiosamente, algumas das últimas traduções publicadas a que se teve acesso mantêm esta opção: junho 2008, pela QUIDNOVI, novembro de 2010, pela Edi9, maio de 2011, pelo Grupo Cofina Media, e novembro de 2011, pela Oficina do Livro.

alguns capítulos¹⁰⁸ – “Beth finds the Palace Beautiful” (Cap. VI, p. 88), “Amy’s Valley of Humiliation” (Cap. VII, p. 98), “Jo meets Apollyon” (Cap. VII, p. 108) ou “Meg goes to Vanity Fair” (Cap. IX, p. 124) (sublinhados meus) – quer através da identificação das irmãs com peregrinas (“pilgrims”) que carregam os seus fardos (“burdens”). Repare-se como cada um destes títulos se refere a uma das irmãs, permitindo ao/à leitor/a a identificação dos seus “pecados”: Beth encontra o seu lugar de repouso, onde se depara com Discrissão, Piedade, Caridade e Prudência, as quatro filhas do proprietário do palácio, e acaba por vencer o seu “defeito”, a timidez; Amy sofre uma humilhação na escola, em resultado do seu egocentrismo; Jo sofre dissabores provocados pelo seu difícil temperamento e Meg terá de passar pela sua “Feira das Vaidades” para se curar do seu “mal”, a vaidade. Logo no final do capítulo I, Mrs. March propõe às filhas que brinquem aos peregrinos, retomando uma atividade a que se dedicavam na infância, e as reminiscências das raparigas ajudam diretamente à sua caracterização como personagens bem diferenciadas. Jo gosta da aventura: “going by the lions, fighting Apollyon, and passing through the Valley where the hobgoblins were”; Meg aprecia o conforto: “I liked the place where the bundles fell off and tumbled down stairs”; Beth recorda a paz e a união familiar: “My favorite part was when we came out on the flat roof where our flowers and arbors, and pretty things were, and all stood and sung for joy up there in the sunshine” e Amy prefere as recompensas materiais: “I don't remember much about it, except that I was afraid of the cellar and the dark entry, and always liked the cake and milk we had up at the top” (19-20).

A opinião da crítica quanto ao significado do uso da metáfora da peregrinação em *Little Women* diverge consideravelmente, o que indicia a complexidade desta questão. Por um lado, há autores/as que consideram que esta reescrita de *Pilgrim's Progress*, alargada à segunda parte de *Little Women* (que não é objeto desta tese), apresenta uma visão da mulher que se submete ao poder patriarcal. É o caso de Beverly Lyon Clark, que vê nesta ligação uma mensagem de submissão:

Though Alcott gives some play to subversive ideas of self-expression, her overt message is that girls should subordinate themselves and their language to others.

A little woman should channel her creativity into shaping the domestic space or

¹⁰⁸ Para a análise destas ocorrências nas traduções portuguesas veja-se o anexo 5.

shaping her soul. She can enact *Pilgrim's Progress* and learn to live as a Christian—to live by God's Word, or by John Bunyan's word, not by her own.

Por sua vez, Anne Philips, no artigo “The prophets and the martyrs: Pilgrims and Missionaries in *Little Women* and *Jack and Jill*”, incluído na obra *Little Women and the Feminist Imagination* vê nesta intertextualidade um sinónimo de libertação das constrações sociais do século XIX que regiam homens e mulheres, crianças e adultos: “it becomes clear that a Bunyanesque vision of the world is the model in *Little Women* not merely for children but for adults as well, for men as well as for women, and that it actually offers the pilgrims freedom from the limitations of nineteenth-century social mores” (214). Deste modo, ainda segundo a autora, a peregrinação encetada pelas raparigas é sinónimo de capacitação: “(...) a sure sign that a pilgrimage leads to empowerment is the March sisters’ eventual ability to stand on their own: to succor and console others in need, including their own parents” (232). Também Martha Saxton segue esta linha de pensamento, ao considerar a peregrinação de Christiana como modelo para a viagem interior encetada por Jo: “Jo’s growth is lengthy and uncertain. Like Christiana in *The Pilgrim’s Progress*, on whose passage Louisa modelled Jo’s journey, she seems to take as many steps backward as forward” (5).

Tendo em conta o universo de significado possibilitado pela inclusão deste intertexto, vejam-se as soluções encontradas pelos/as tradutores/as das várias edições portuguesas para o título da obra de John Bunyan:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Mrs. March broke the silence that followed Jo's words, by saying in her cheery voice, “Do you remember how you used to play <u>Pilgrim’s Progress</u> when you were little things? Nothing delighted you more than to	A senhora March quebrou o silêncio que se seguiu às palavras proferidas pela Zé para dizer com a sua voz jovial: - Lembram-se de em pequeninas brincarem ao <u>Caminho do Peregrino</u> ¹ ? Não havia nada que	A senhora March quebrou o silêncio que se seguiu às palavras proferidas pela Zé para dizer com a sua voz jovial: «Lembram-se de em pequeninas brincarem ao <u>Caminho do Peregrino</u> ¹ ? Não	A senhora March quebrou o silêncio que se seguiu às palavras de Jo, perguntando com voz jovial: - Lembram-se de, em pequeninas, representarem o « <u>Caminho do Peregrino</u> »? Não havia nada que mais vos	D. Maria Luísa quebrou o silêncio que se seguiu às palavras de Maria João, dizendo alegremente: - Vocês lembram-se de brincar aos <u>peregrinos</u> , quando eram pequeninas? Não havia nada que as divertisse mais do que eu atar-lhes	A senhora March quebrou o silêncio que se seguiu às palavras proferidas pela Zé para dizer com a sua voz jovial: - Lembram-se de em pequeninas brincarem ao <u>Caminho Peregrino</u> ¹ ? Não havia nada que

<p>have me tie my piece-bags on your backs for burdens, give you hats and sticks, and rolls of paper, and let you travel through the house from the cellar, which was the City of Destruction, up, up, to the house-top, where you had all the lovely things you could collect to make a Celestial City” (19)</p>	<p>as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fôsem trouxas, dar-lhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «Cidade das Ruínas», subindo sempre, sempre até ao topo, onde estavam tôdas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «Cidade do Céu». (26-27)</p> <p>¹ Obra de Bunyan, que em inglês tem o título de <i>Pilgrim's Progress</i>. (N.T.)</p>	<p>havia nada que as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fossem trouxas, dar-lhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «Cidade das Ruínas», subindo sempre, sempre até ao topo, onde estavam todas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «Cidade do Céu». (20-21)</p> <p>¹ Obra de Bunyan, que em inglês tem o título de <i>Pilgrim's Progress</i>. (N.T.)</p>	<p>agradasse do que porem chapéus velhos, colocarem os sacos de farrapos às costas, como se fossem trouxas, armarem-se de paus e rolos de papel e passarem pela casa desde a cave, que era a “Cidade das Ruínas”, até ao sótão, onde vocês haviam posto tudo quanto tinham podido encontrar e fosse capaz de o transformar na “Cidade Celestial”. (14-15)</p>	<p>sacos e trouxas às costas, cajados e chapéus e deixá-las andar pela casa toda, desde o subterrâneo que era o inferno, até lá acima ao telhado, onde juntavam todas as suas coisas boas e representavam o céu! Lembram-se? (21)</p>	<p>as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fossem trouxas, dar-lhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «Cidade das Ruínas», subindo, subindo sempre, até ao topo, onde estavam todas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «Cidade do Céu». (16)</p> <p>¹ Obra de Bunyan, que em inglês tem o título de <i>Pilgrim's Progress</i>. (N.T.)</p>
<p>“The idea of being afraid of you! Well, you see we used to play ‘<i>Pilgrim's Progress</i>’ and we have been going on with it in earnest, all winter and summer.” (205)</p>	<p>- Olha que idéia, ter medo de si! Ora muito bem, não sei se sabe que nós costumamos brincar ao <i>Pilgrim's Progress</i>, e temo-lo feito muito a sério durante todo o inverno e verão. (2.º Vol. 49)</p>	<p>- Olha que ideia, ter medo de si! Ora muito bem, não sei se sabe que nós costumamos brincar ao <i>Pilgrim's Progress</i>, e temo-lo feito muito a sério durante todo o Inverno e Verão. (168)</p>	<p>- Que ideia tão engraçada, essa de eu ter medo de si. Você sabe que nós procuramos imitar a «<i>Viagem dum Peregrino</i>» e temo-lo feito durante o Inverno e todo o Verão. (147)</p>	<p>- Esta suposição que eu pudesse ter medo de ti! Bom! Nós temos andado a jogar a sério o jogo dos peregrinos. (172)</p>	<p>- Olha que ideia, ter medo de si! Ora muito bem, não sei se sabe que nós costumamos brincar ao <i>Pilgrim's Progress</i>, e temo-lo feito muito a sério durante todo o Inverno e Verão. (172-173)</p>
<p>“I read in '<i>Pilgrim's Progress</i>' today, how, after many troubles, Christian and Hopeful came to a pleasant green meadow, where lilies bloomed all the year round, and</p>	<p>- Estive hoje a ler no <i>Pilgrim's Progress</i> como, depois de muitos trabalhos, o Cristão e o Crente chegaram a um verde prado, muito lindo, onde os lírios floresciam todo</p>	<p>Omissão</p>	<p>- Li, hoje, no livro «<i>Pilgrim's Progress</i>», como, depois de muitos tormentos, o Cristão e o Esperançoso chegaram a um prado verde, coberto de lírios de todo o ano, e aí descansaram,</p>	<p>Omissão</p>	<p>Omissão</p>

there they rested happily, as we do now, before they went on to their journey's end," answered Beth (...) (324-325)	o ano e ali repousaram na maior felicidade, como nós fazemos agora, antes de alcançarem o termo da sua viagem, – respondeu Bel (...) (2.º Vol. 203-204)		felizes como nós agora, antes de iniciarem a última etapa da viagem – respondeu Beth (...) (227)		
---	---	--	--	--	--

Da observação desta tabela ressalta a falta de coerência no tratamento dado à relação intertextual *Pilgrim's Progress*, presente em todos os textos portugueses exceto em *Quatro Raparigas*. O caso mais notório é o da tradução da Livraria Civilização, com três opções diferentes: *Caminho do Peregrino*, *Viagem dum Peregrino* e *Pilgrim's Progress*. Esta incoerência estende-se ainda à tradução do título do capítulo, já que, na expressão "Playing Pilgrims", o termo "Pilgrim" é vertido não por "Peregrino" mas por "Romeiro": "Brincando aos Romeiros"¹⁰⁹. Esta variação poderá acusar falta de rigor por parte de quem traduziu, possivelmente agravada pela inexistência de revisão editorial. O facto de o público-alvo de *Mulherzinhas* ser um público juvenil, e dado o estatuto de menoridade tradicionalmente atribuído à literatura infantil e juvenil, poderá ter contribuído para um maior descuido no tratamento do texto, a que poderá acrescer o facto de esse público ser essencialmente feminino.

A tradutora do texto da Portugália Editora utiliza duas opções diferentes – *Caminho do Peregrino* e *Pilgrim's Progress* –, mantendo depois a opção pela segunda. A 4.ª reimpressão analisada, bem como a reedição pelo Círculo de Leitores omitem a terceira referência – *Pilgrim's Progress*. No entanto, em todas estas edições surge uma nota de rodapé da tradutora, aquando da primeira ocorrência do título da obra de Bunyan, que liga a tradução portuguesa ao título inglês utilizado posteriormente, o que facilita a leitura ao público português.

¹⁰⁹ De acordo com o site "Rota do Peregrino", os vocábulos "peregrino" e "romeiro" referem-se a todos/as aqueles/as que empreendem uma jornada religiosa a um local considerado sagrado. Contudo, o início das peregrinações a Santiago de Compostela conduziu a uma diferenciação de significado. Assim, "peregrino" passou a denominar aquele/a que vai a Santiago de Compostela (primeiro grande local de peregrinação) e "romeiro" o/a que vai a Roma. Hoje em dia, "peregrino" assumiu um sentido mais abrangente. <<http://www.rotadoperegrino.com/voz-do-peregrino/o-que-e-a-peregrinacao/>>.

Por sua vez, Maria Paula de Azevedo não pode ser acusada de falta de coerência, no entanto, ao substituir *Pilgrim's Progress* pelo vocábulo “peregrinos”, a fim de, possivelmente, evitar estranheza aos/às leitores/as – o público português estaria, certamente, mais familiarizado com a peregrinação a Fátima desde inícios do século XX¹¹⁰ e a Santiago de Compostela há vários séculos –, está a comprometer a rede intertextual explicitamente presente na obra de Louisa May Alcott, e que serve de moldura a *Little Women*. A leitura do texto português produz interpretações diferentes do texto de Louisa Alcott, visto que, ao eliminar a referência à obra de John Bunyan, e suprimir todas as alusões a cenas e situações com ela relacionadas, Maria Paula de Azevedo destrói por completo esta rede intertextual.

Conclui-se que nenhum dos volumes em análise apresenta o título que, possivelmente, se encontraria em circulação em Portugal, já que, ao que apurei, existe pelo menos um exemplar datado de 1913, em 10.ª edição, registado na base de dados da Biblioteca Nacional de Portugal com o título *O peregrino ou a viagem do cristão à cidade celestial: debaixo da forma de um sonho* (Livraria Evangélica). A obra foi traduzida por Guilherme Luís dos Santos Ferreira (1849-1931), autor de *A Bíblia em Portugal: apontamentos para uma monographia, 1495-1850*, publicado em 1880 pela Typographia de Ferreira de Medeiros.

Mas não é apenas o título da obra que exige uma opção ao tradutor. Atente-se, seguidamente, no tratamento dado a algumas das referências a momentos da narrativa de *Pilgrim's Progress* incluídos no primeiro capítulo de *Little Women*:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Nothing delighted you more than to have me tie my piece-bags on your backs for burdens, give you hats and	Não havia nada que as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fôssem	Não havia nada que as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fossem	Não havia nada que mais vos agradasse do que porem chapéus velhos, colocarem os sacos de farrapos às	Não havia nada que as divertisse mais do que eu atar-lhes sacos e trouxas às costas, cajados e chapéus e deixá-las andar pela casa toda,	Não havia nada que as fizesse mais felizes do que amarrar-lhes às costas os meus sacos de retalhos, como se fossem

¹¹⁰ O culto de Fátima foi legitimado em Carta Pastoral de 13 de outubro de 1930 pelo Bispo de Leiria, D. José Alves Correia da Silva: “Havemos por bem declarar, como dignas de crédito, as visões das crianças na Cova da Iria, freguesia de Fátima, desta diocese, nos dias 13 de Maio a Outubro de 1917 e permitir oficialmente o culto de Nossa Senhora de Fátima”. <<http://www.santuario-fatima.pt/portal/index.php?id=42314>>.

<p>sticks, and rolls of paper, and let you travel through the house from the cellar, which was the <u>City of Destruction</u>, up, up, to the house-top, where you had all the lovely things you could collect to make a <u>Celestial City</u>.” “What fun it was, especially <u>going by the lions</u>, fighting <u>Apollyon</u>, and passing through the <u>Valley</u> where the hobgoblins were,” said Jo. (19)</p>	<p>trouxas, darlhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «<u>Cidade das Ruínas</u>», subindo sempre, sempre até ao topo, onde estavam tôdas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «<u>Cidade do Céu</u>».</p> <p>- Que divertido que era! Principalmente quando <u>passávamos pelos leões</u>, travávamos combate com <u>Apollyon</u> e atravessávamos o <u>vale</u> onde vivem os duendes! – disse Zé. (26-27)</p>	<p>trouxas, darlhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «<u>Cidade das Ruínas</u>», subindo sempre, sempre até ao topo, onde estavam todas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «<u>Cidade do Céu</u>».</p> <p>- Que divertido que era! Principalmente quando <u>passávamos pelos leões</u>, travávamos combate com <u>Apolyon</u> e atravessávamos o <u>vale</u> onde vivem os duendes! – disse Zé. (20-21)</p>	<p>costas, como se fossem troixas, armarem-se de paus e rolos de papel e passarem pela casa desde a cave, que era a “<u>Cidade das Ruínas</u>”, até ao sótão, onde vocês haviam posto tudo quanto tinham podido encontrar e fosse capaz de o transformar na “<u>Cidade Celestial</u>”.</p> <p>- Que divertido era, principalmente quando tínhamos de <u>passar por meio dos leões</u>, lutar contra <u>Apolo</u> ou <u>vale</u>, onde viviam os duendes! – disse Jo. (14-15)</p>	<p>desde o subterrâneo que era o <u>inferno</u>, até lá acima ao telhado, onde juntavam todas as suas coisas boas e representavam o <u>céu</u>! Lembra-se?</p> <p>- Que divertido que era quando <u>passávamos no ponto</u> onde tínhamos de <u>combater os leões</u> – disse Maria João. (21)</p>	<p>trouxas, darlhes chapéus, bengalas e rolos de papel e pô-las em marcha através da casa, desde a cave, que era a «<u>Cidade das Ruínas</u>», subindo, subindo sempre, até ao topo, onde estavam todas as coisas amorosas que conseguiam juntar, para ali fazerem uma «<u>Cidade do Céu</u>».</p> <p>- Que divertido que era! Principalmente quando <u>passávamos pelos leões</u>, travávamos combate com <u>Apollyon</u> e atravessávamos o <u>vale</u> onde vivem os duendes! – disse a Zé. (16)</p>
<p>“We were in the <u>Slough</u> of <u>Despond</u> tonight, and mother came and pulled us out as <u>Help</u> did in the book. We ought to have our roll of directions, like <u>Christian</u>. What shall we do about that?” asked Jo, delighted with the fancy which lent a little romance to the very dull task of doing her duty. (21)</p>	<p>- Hoje <u>estávamos perdidas no «Pântano do Desespêro»</u> quando a nossa mãe chegou e nos tirou de lá, exactamente como faz no romance a «<u>Providência</u>». Como o «<u>Cristão</u>» da história, temos de arranjar os nossos mandamentos. Neste ponto, o que é que <u>havemos de fazer?</u> – perguntou Zé, radiante com esta idéia cheia de fantasia, que emprestava qualquer coisa</p>	<p>- Hoje <u>estávamos perdidas no «Pântano do Desespero»</u> quando a nossa mãe chegou e nos tirou de lá, exactamente como faz no romance a «<u>Providência</u>». Como o «<u>Cristão</u>» da história, temos de arranjar os nossos mandamentos. Neste ponto, o que é que <u>havemos de fazer?</u> – perguntou Zé, radiante com esta ideia cheia de fantasia. (22)</p>	<p>- Esta noite <u>estávamos perdidas no Pântano do Desespero</u>, mas a mãe, como a <u>Providência</u> do romance, arrancou-nos de lá. Tal como o <u>Cristão</u>, temos de criar os nossos mandamentos. Como é que <u>havemos de fazer?</u> – perguntou Jo, alegremente, deliciada por poder juntar um bocadinho de fantasia à aborrecida tarefa de todos os dias. (15-16)</p>	<p>- Devíamos ter um <u>guia</u> que nos indicasse o caminho a seguir. E se pudéssemos arranjar isso? – perguntou Maria João, encantada com a ideia de romantizar um pouco a dura tarefa de cumprir o seu dever. (22)</p>	<p>- Hoje <u>estávamos perdidas no «Pântano do Desespero»</u> quando a nossa mãe chegou e nos tirou de lá, exactamente como faz no romance a <u>Providência</u>. Como o «<u>Cristão</u>» da história, temos de arranjar os nossos mandamentos. Neste ponto, o que é que <u>havemos de fazer?</u> – perguntou a Zé, radiante com esta ideia cheia de fantasia. (17)</p>

	de romântico ao enfadonho trabalho que seria fazer a sua tarefa. (28-29)				
--	--	--	--	--	--

De novo, com exceção do texto de Maria Paula de Azevedo, todos os outros apresentam uma grande similitude nas opções tomadas. Na tradução da Livraria Civilização, o desconhecimento do enredo de *Pilgrim's Progress* leva o/a tradutor/a a assumir *Apollyon* como Apolo, substituindo o deus destruidor, ou do abismo, pelo deus do sol e da verdade. Contudo, na tradução do título do capítulo VIII, “Jo meets Apollyon” (108), parece optar por uma equivalência funcional, já que procura salvaguardar a ideia da luta contra as forças do mal, substituindo “Appolyon” por “Satanás”: “Jo enfrenta Satanás” (78).

Mais uma vez, Maria Paula de Azevedo se distingue radicalmente das outras opções já assinaladas, ao omitir quaisquer referências à obra de John Bunyan. Com base no universo ideológico e religioso do contexto de chegada, as referências “City of Destruction” e “Celestial City” são, num processo assimilatório, traduzidas por “inferno” e “céu”, alteração acompanhada pela substituição da parte da casa correspondente à primeira referência. Assim, “cellar” passa a “subterrâneo”, eventualmente também ajustado à imagem tradicional de inferno que os seus leitores e leitoras reconheceriam, mas que acaba por destruir o complexo metafórico da casa - topo à cave – presente em *Little Women*.

Para além disso, omite-se aqui uma parte do discurso de Jo, com implicações para a caracterização desta personagem, encontrando-se ainda um desvio significativo relativamente à sequência narrativa de *Pilgrim's Progress*. Não só se eliminam os momentos da narrativa constantes de *Little Women* – leões que guardam a entrada do “Palace Beautiful”, luta com Apollyon no “Valley of Humiliation” – mas esta tradução mistura os acontecimentos, pois Christian não combate os leões, ao contrário do que é referido em *Quatro Raparigas*; na realidade, na obra de Bunyan, Christian passa pelos leões e combate Apollyon. Relativamente à personalidade de Jo, embora se mantenha a referência ao seu caráter combativo, perde-se a ideia da procura da transcendência, já que Christian procura libertar-se do pecado, que Apollyon encarna, e ascender ao mundo espiritual. Uma análise mais detalhada de algumas destas referências nos

textos das traduções em estudo valida as conclusões já anteriormente apresentadas, conforme se poderá verificar no anexo 6.

A Portugália Editora e o Círculo de Leitores, editora que, como sabemos, utiliza o mesmo texto de Maria da Graça Moura Brás, denotam uma maior aproximação ao original americano e a edição da Livraria Civilização continua a apresentar incoerências, com a utilização de três vocábulos diferentes para traduzir “Apollyon”: “Apolo”, já anteriormente assinalado, “Satanás” e “demónio”. Também ao utilizar o vocábulo “lamaçal” para traduzir “Slough”, o/a tradutor/a desta última editora confirma o seu desconhecimento do enredo de *Pilgrim’s Progress*, e alguma desatenção, uma vez que não estabelece a ligação entre “Slough” e “Slough of Despond” (21), que já havia surgido no primeiro capítulo¹¹¹.

Maria Paula de Azevedo elimina a referência direta ao autor e ao título da obra; por conseguinte, nesta tradução, todas as leituras e a riqueza interpretativa aqui apresentadas ficam vedadas ao/à leitor/a, do que resulta um empobrecimento do próprio texto e a impossibilidade de uma leitura “subversiva” do romance, na medida em que não permite a interpretação deste percurso/peregrinação das irmãs como viagem com vista à capacitação das mulheres, caso aceitemos a interpretação de Anne Philips ou Martha Saxton, atrás referida.

Uma outra leitura “subversiva” da obra é possibilitada pela paródia ao “Pickwick Club” no capítulo X. As irmãs criam uma sociedade secreta – o P.C., ou “Pickwick Club”¹¹² – seguindo o modelo apresentado por Charles Dickens (1812-1870) no romance *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*¹¹³, obra publicada pelos editores Chapman & Hall em folhetins mensais entre 1836 e 1837. Na obra dickensiana, a personagem principal, Samuel Pickwick, homem rico e de bom caráter, funda o Clube Pickwick, a que preside. A ele se juntam Nathaniel Winkle, Augustus Snodgrass e Tracy Tupman. Sam Weller é posteriormente incluído no grupo, como camareiro de Samuel

¹¹¹ Na primeira ocorrência desta expressão o/a tradutor/a utiliza o correspondente semântico em português: “Pântano do Desespero” (16).

¹¹² Madelon Bedell, biógrafa da família Alcott, refere a criação de uma sociedade secreta de nome *Pickwick Club* pelas irmãs Alcott, aquando da mudança da família para Boston, em 1849: “(...) since coming to Boston, they [the Alcott girls] had instituted yet another family entertainment, a secret club named the Pickwick Club in honor of their favorite author, Charles Dickens, and his popular novel, *Pickwick Papers*” (296).

¹¹³ A Porbase regista a existência de um exemplar francês *Aventures de Monsieur Pickwick* (1887), que, muito provavelmente, terá servido de base a *Aventuras do Sr. Pickwick* (189-?), do tradutor Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931).

Pickwick. Em *Little Women*, cada uma das irmãs March adota o nome de um dos *Pickwickians*, de acordo com as suas personalidades¹¹⁴, e o nome de Dickens é expressamente referido pela voz narrativa.

A tabela seguinte apresenta as ocorrências do nome do autor inglês e da alusão ao Clube Pickwick nas traduções portuguesas em análise:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
One of these was the "P. C."; for, as secret societies were the fashion, it was thought proper to have one; and, as all of the girls admired <u>Dickens</u> , they called themselves the <u>Pickwick Club</u> . (148)	Um desses entretenimentos era o «C.P.», porque as sociedades secretas estavam então na moda e era considerado próprio fazer parte de uma sociedade desse género. Como todas eram grandes admiradoras de <u>Dickens</u> , passaram a chamar-se sócias do « <u>Clube Pickwick</u> ». (198)	Um desses entretenimentos era o «C.P.», porque as sociedades secretas estavam então na moda e era considerado próprio fazer parte de uma sociedade desse género. Como todas eram grandes admiradoras de <u>Dickens</u> , passaram a chamar-se sócias do « <u>Clube Pickwick</u> ». (127-128)	Entre estas últimas contava-se o C. P.; como estavam na moda as sociedades secretas, elas acharam conveniente fundar uma; e como todas eram grandes admiradoras de <u>Dickens</u> , deram à sociedade o nome de <u>Clube Pickwick</u> . (107)	Um deles foi a fundação dum <u>Clube Literário</u> (...) (135)	Um desses divertimentos era o «C.P.», porque as sociedades secretas estavam então na moda e era considerado próprio fazer parte de uma sociedade desse género. Como todas eram grandes admiradoras de <u>Dickens</u> , passaram a chamar-se sócias do « <u>Clube Pickwick</u> ». (125)

Como se pode verificar, em todas as traduções é mantida esta importante referência literária, à exceção da de Maria Paula de Azevedo, em que se omite qualquer menção a Dickens. Os cortes efetuados em todo este capítulo reduzem consideravelmente a sua extensão e afetam a narrativa: suprime-se a informação sobre a existência de sociedades secretas, evitando-se desta forma a valorização de encontros secretos, com os seus potenciais perigos de subversão dos poderes instalados; altera-se ou omite-se grande parte da descrição da reunião do Clube; omitem-se os nomes dos membros do Clube e mesmo o exemplar do jornal do clube fundado pelas raparigas, presente no original americano, com os seus “original tales,

¹¹⁴ “Meg, as the eldest, was Samuel Pickwick; Jo, being of a literary turn, Augustus Snodgrass; Beth, because she was round and rosy, Tracy Tupman; and Amy, who was always trying to do what she couldn't, was Nathaniel Winkle” (148).

poetry, local news, funny advertisements, and hints” (148) não tem lugar na tradução. Em vez dele, Maria Paula de Azevedo opta por uma referência mais vaga à “fundação dum Clube Literário e dum jornal semanal, no qual todas colaboravam, e era lido em voz alta aos Domingos” (135), que impossibilita a ligação intertextual. Numa só frase condensa-se toda a informação e até o dia da reunião semanal é modificado, visto que, no original, as raparigas se encontram “every Saturday evening” (148), possivelmente, pelo facto de as reuniões se realizarem à noite. Os diferentes textos criados pelas irmãs são referidos como “histórias, poesias e anedotas” (135), o que denota uma banalização da sua produção escrita: note-se que a expressão “original tales”, que vinca o carácter criativo, inovador e único das produções literárias das irmãs é traduzida como “histórias”, perdendo-se o carácter original das obras e a ênfase na sua capacidade criativa enquanto autoras; o cunho informativo do jornal – “local news” – desaparece em *Quatro Raparigas*, já que Maria Paula de Azevedo não verte para português essa informação; por sua vez, os “funny advertisements”, que apresentam as atividades a ter lugar nas semanas seguintes e entre as quais se mencionam a palestra sobre “Woman and her Position” e a estreia da peça “The Greek Slave, or Constantine the Avenger” (ambos os textos serão analisados posteriormente, visto constituírem exemplos de intratextualidade), dão lugar a “anedotas”. A desvalorização dos textos escritos pelas irmãs é evidente, culminando no seu total desaparecimento, uma vez que nenhum exemplo chega ao/à leitor/a, ao contrário do que se verifica em *Little Women*, em que surgem textos em cada uma das rubricas anteriormente mencionadas. O efeito/resultado destas opções tradutivas de Maria Paula de Azevedo em *Quatro Raparigas* parece ser o da infantilização das personagens e a apologia do recato feminino.

Como foi já referido, neste capítulo cada uma das irmãs recebe o nome de um dos *Picwickians*. Segundo Elizabeth Keyser, esta estratégia permite-lhes assumir identidades masculinas, libertando-se, por momentos, dos seus papéis de género: “The girls’ Pickwick Club, modeled on that in Charles Dickens’s *The Pickwick Papers*, like their theatricals, enables them to escape their gender roles and assume masculine identities” (*Little Women, A Family Romance* 50). Para Elaine Showalter, esta cena constitui uma paródia ao texto de Dickens, uma revisitação, numa perspectiva feminista: “The chapter called ‘The P.C. and P.O.’, in which the four March girls take on

the identities of Dickens’s male Pickwick Club members, is another feminist revision of a male literary model” (53).

Em *Quatro Raparigas* não se permite às irmãs a adoção de nomes próprios masculinos (e não surpreende que nenhuma assuma as designações pickwickianas), embora haja uma tentativa de compromisso com o original, ao utilizar determinantes, pronomes e nomes masculinos:

<p style="text-align: center;"><i>Little Women</i> (1868)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)</p>
<p>As the President finished reading the paper (which I beg leave to assure my readers is a <i>bona fide</i> copy of one written by <i>bona fide</i> girls once upon a time), a round of applause followed, and then Mr. Snodgrass rose to make a proposition.</p> <p>“Mr. President and gentlemen,” he began, assuming a parliamentary attitude and tone, “I wish to propose the admission of a new member; one who highly deserves the honor, would be deeply grateful for it, and would add immensely to the spirit of the club, the literary value of the paper, and be no end jolly and nice. I propose Mr. Theodore Laurence as an honorary member of the P. C. Come now, do have him.”</p> <p>Jo’s sudden change of tone made the girls laugh; but all looked rather anxious, and no one said a word, as Snodgrass took his seat.</p> <p>“We’ll put it to vote,” said the President. “All in favor of this motion please to manifest it by saying ‘Aye.’”</p> <p>A loud response from Snodgrass, followed, to everybody’s surprise, by a timid one from Beth.</p> <p>“Contrary minded say ‘No.’”</p> <p>Meg and Amy were contrary minded (...) (152-153)</p>	<p>Enquanto o Presidente (Guida), de óculos sem vidros no nariz, procedia à leitura solene, eram risos, gargalhadas, observações cheias de humor.</p> <p>Naquela tarde, quando o Presidente acabou a leitura, seguiu-se uma salva de palmas e o sócio João pediu a palavra:</p> <p>- Sr. Presidente e <u>meus senhores</u> – começou <u>ele</u> num tom parlamentar e solene – venho propor a nomeação dum novo sócio para o nosso Clube: o sr. Vasco José Vasques! Queiram, sim?</p> <p>A mudança súbita do tom da irmã fê-las rir todas muito; mas ficaram caladas com a proposta <u>do sócio</u> João.</p> <p>- Vamos a votos – declarou o Presidente –; quem quiser aceitar o novo sócio levante um dedo, quem não quiser, diga <i>não</i>.</p> <p><u>Os sócios</u> João e Bel levantaram os dedos; Guida e Amélia gritaram <i>não!</i> (135)</p>

No entanto, apesar desta estratégia, as irmãs nunca deixam de ser quem são, raparigas, já que se mantêm os seus nomes próprios: Guida, João (que já em outros momentos da narrativa assim era tratada pelos/as que a rodeavam¹¹⁵), Bel e Amélia.

¹¹⁵ A primeira ocorrência do nome João surge na página 11 (terceira página do primeiro capítulo) pela voz de Guida/Meg, que afirma: “(...) somos, como diria a João, uma *tropa* muito alegre”, ao contrário do

No texto de Maria Paula de Azevedo apenas se lhes permite a interpretação de papéis masculinos, a representação de um papel¹¹⁶, ou seja, um simulacro. Assumir esse papel, esse poder que vem no masculino, através de nomes próprios masculinos, seria sair da esfera privada para a pública e as mulheres só podem ser atrizes, ou até apenas “figurantes”. No fundo, as raparigas podem “brincar” aos rapazes, mas não assumir as suas identidades.

Alvo de alterações nesta tradução é, igualmente, a entrada de Vasco/Laurie para o Clube, sob proposta do sócio João/Jo. O rapaz apresenta-se como Sam Weller, o criado de Mr. Pickwick, tendo, por conseguinte, uma posição subalterna face aos restantes membros do Clube, neste caso as irmãs March: "Mr. President and ladies, - I beg pardon, gentlemen, - allow me to introduce myself as Sam Weller, the very humble servant of the club" (154-155) (sublinhado meu). Este episódio subverte por completo a ordem social, invertendo as relações de poder: as mulheres têm nomes masculinos e desempenham os papéis tradicionalmente atribuídos aos homens, enquanto Laurie ocupa uma posição de subalternidade, convencionalmente ligada à mulher.

Na verdade, Laurie pretende ser admitido nesta sociedade secreta feminina desde o início da narrativa, em que espiava as reuniões familiares à noite através das janelas da família March. Sarah Elbert considera-o “a fifth sister” (144) e Roberta Trites destaca a relação andrógina entre Jo e Laurie: “At first, Jo and Laurie’s relationship is androgynous. He calls himself ‘Laurie’ – apparently an androgynous name at the time – to avoid the homophobic insinuations in his friends’ calling him ‘Dora’ (...)” (152). A mesma autora aponta algumas semelhanças entre Laurie e as irmãs March – “He shares many characteristics with the girls who live next door to him: like Meg, he is a romantic; like Jo he is moody; like Beth he plays the piano; like Amy, he is artistic” (152) –, o que acaba por justificar a sua integração na família – para ser aceite no seio daquela família de mulheres é necessário possuir traços femininos. Realça em especial

que sucede no original, em que a personagem é dada a conhecer logo nas primeiras linhas do romance através do diminutivo Jo. Aliás, o nome completo da personagem, Josephine, é dado a conhecer apenas ao fim de quatro páginas, enquanto em *Quatro Raparigas*, Jo é identificada como Maria João na segunda linha do romance. No texto de Maria Paula de Azevedo, o determinante artigo definido feminino antes do nome “a João”, na fala anterior, identifica, claramente a sua identidade sexual, não deixando margem para dúvidas. Mesmo quando se verifica a ausência de determinante artigo, o contexto permite a sua identificação como personagem feminina: “Não assobies, João, pareces um rapaz” (12) ou “Pobre João, coitada!” (12), por exemplo.

¹¹⁶ Como refere Bel/Beth “(...) tens de contentar-te com o teu nome de rapaz e fingir que és o nosso irmão” (13).

a sua identificação com Jo, já que ambos apresentam simultaneamente características masculinas e femininas.

Ao eliminar a intertextualidade com *Pickwick Papers* Maria Paula de Azevedo age censoriamente sobre o texto de Louisa Alcott, impedindo a sugestão de inversão das práticas sociais ali presentes no que respeita aos lugares do homem e da mulher na sociedade. Vasco/Laurie acaba por ser aceite naquela sociedade essencialmente feminina, no entanto mantém a sua identidade masculina, não sendo necessário representar um papel diferente, sobretudo subalterno (como as mulheres). No texto de Maria Paula de Azevedo, Vasco/Laurie não se apresenta como “the very humble servant of the club”, agradecendo apenas a sua entrada para o Clube: “- Sr. Presidente, eu estou cheio de gratidão pelo acolhimento afectuoso que me fazem!” (136). Apesar de ser às raparigas que cabe a decisão sobre a sua integração, a sua masculinidade e o poder dela decorrente nunca são postos em causa.

A questão da divisão dos papéis atribuídos a homens e mulheres e a importância conferida às criações literárias de mulheres encontra-se também presente nas relações intertextuais com William Shakespeare (1564-1616). Tanto Beth como Laurie comparam as criações literárias de Jo – as suas peças teatrais, no caso de Beth, e os contos, no caso de Laurie – a obras de Shakespeare. Ambos elogiam a criatividade, o talento e as capacidades de Jo para a escrita. Por sua vez, esta considera os textos criados por Laurie para o *Pickwick Portfolio*, o jornal do *Pickwick Club*, como dignos de Bacon, Milton ou Shakespeare – autores que Elaine Showalter classifica de “patriarchal classics” (58) – e usa-os como modelo para as suas futuras criações, esperando que isso impeça as irmãs de se tornarem “sentimental” (153). Ainda segundo Elaine Showalter, Jo, tal como Amy¹¹⁷, avalia a sua atividade criativa utilizando como modelos os grandes génios masculinos (58). Segundo esta autora, Jo expressa o desejo de lhes igualar o génio literário, contudo acaba por trocar este modelo por um outro mais realista e feminino baseado em “training, experimentation, professionalism, and self-fulfillment” (59). Para esta autora, Jo acabará por vencer ao longo da sua vida (tal como surge retratada ao longo dos livros que compõem a *Little Women Series*), não como “the unattainable genius, Shakespeare’s American sister” (o que traz à memória

¹¹⁷ Amy é comparada a dois grandes mestres da pintura renascentista: Raffaello Sanzio da Urbino (1843-1520) em *Little Women* parte I, e a Michelangelo Buonarroti (1475-1564) em *Little Women – Part II*.

Judith Shakespeare de *A Room of One's Own* de Virginia Woolf) mas “as a dearly cherished sister of us all” (64).

Apesar de Jo enaltecer os textos de Laurie, os únicos testemunhos do talento do rapaz surgem sob a forma de correspondência epistolar. O primeiro é o convite que endereça às irmãs March para se juntarem à festa que pretende organizar para os seus convidados ingleses, os Vaughn (176-177); o segundo é a missiva que escreve a Mrs. March quando esta se encontra em Washington a cuidar de Mr. March, na qual utiliza linguagem militar, assinando como “Colonel Teddy” (252), e o terceiro é a carta que escreve a Meg em nome de Brooke, numa partida de mau gosto que lhe traz alguns dissabores. Sobre a qualidade desta carta, Jo tece alguns comentários pouco abonatórios: “‘If I *had* taken a part in it I'd have done it better than this, and have written a sensible note. I should think you'd have known Mr. Brooke wouldn't write such stuff as that,’ she added, scornfully tossing down the paper” (302). Os exemplos da capacidade criativa de Laurie estão evitados de sentimentalismo, precisamente o oposto do que Jo pretende.

Vejam-se as opções tomadas pelos/as tradutores/as portugueses/as relativamente às referências ao dramaturgo inglês:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I don't see how you can write and act such splendid things, Jo. You're a regular Shakespeare!” exclaimed Beth, who firmly believed that her sisters were gifted with wonderful genius in all things. (15)	- Não posso compreender como és capaz de escrever e de pôr em cena estas coisas admiráveis, Zé. És um verdadeiro Shakespeare! – exclamou Bel, que estava firmemente convencida de que as irmãs eram, em tudo, prendadas com talentos maravilhosos. (20-21)	- Não posso compreender como és capaz de escrever e de pôr em cena estas coisas admiráveis, Zé. És um verdadeiro Shakespeare! – exclamou Bel, que estava firmemente convencida de que as irmãs eram prendadas com talentos maravilhosos. (17)	- Não percebo como podes escrever e pôr em cena coisas tão bonitas, Jo! És um segundo Shakespeare! – exclamou Beth, que estava convencida de que as irmãs eram dotadas de talentos maravilhosos. (11)	- Nem sei como podes escrever e representar todas essas coisas, João! És um verdadeiro Garrett! – exclamou Bel, convencida que as irmãs eram uns génios em tudo. (17)	- Não posso compreender como és capaz de escrever e de pôr em cena estas coisas admiráveis, Zé. És um verdadeiro Shakespeare! – exclamou Bel, que estava firmemente convencida de que as irmãs eram prendadas com talentos maravilhosos. (12)
Jo regarded	Zé considerava-	Zé considerava-	Jo considerava-a	Omissão	Zé considerava-

them as worthy of Bacon, Milton, or <u>Shakespeare</u> ; and remodelled her own works with good effect, she thought. (156)	os dignos de um Bancon (sic), um Milton, um <u>Shakespeare</u> e passou a orientar pelo novo modelo as suas próprias obras literárias, e, na sua opinião, com belo resultado. (208)	os dignos de um Bacon, um Milton, um <u>Shakespeare</u> e passou a orientar pelo novo modelo as suas próprias obras literárias, e, na sua opinião, com belo resultado. (136)	digna de um Bacon, Milton ou <u>Shakespeare</u> e passou a orientar os seus trabalhos por aquela nova escola, com ótimos resultados, segundo a sua própria opinião. (114)		os dignos de um Bacon, um Milton, um <u>Shakespeare</u> e passou a orientar pelo novo modelo as suas próprias obras literárias, e, na sua opinião, com belo resultado. (138-139)
"It won't fail! Why, Jo, your stories are works of <u>Shakespeare</u> compared to half the rubbish that's published every day. Won't it be fun to see them in print; and shan't we feel proud of our authoress?" (222)	- Não pode falhar! Pois então, Zé?! As suas histórias são obras de <u>Shakespeare</u> , comparadas com metade das porcarias que se publicam todos os dias. Vai ser muito interessante vê-las em letra de imprensa! E havemos de ficar muito orgulhosos com a nossa autora. (2.ª vol, 74)	- Não pode falhar! Pois então, Zé?! As suas histórias são obras de <u>Shakespeare</u> , comparadas com metade das porcarias que se publicam todos os dias. Vai ser muito interessante vê-las em letra de imprensa! E havemos de ficar muito orgulhosos com a nossa autora. (181)	- Não ficarão; os seus contos são <u>verdadeiras obras de arte</u> , comparados com essa porcaria que aparece, agora, por aí. Que agradável será vê-los publicados! E que orgulhosos nós nos vamos sentir com a nossa escritora! (158)	- Publicam, sim! As tuas histórias, João, são obras de <u>Shakespeare</u> comparadas às borracheiras hoje publicadas nos jornais! E vamos ter muita presunção na nossa escritora! (182-183)	- Não pode falhar! Pois então, Zé! As suas histórias são obras de <u>Shakespeare</u> , comparadas com metade das porcarias que se publicam todos os dias. Vai ser muito interessante vê-las em letra de imprensa! E havemos de ficar muito orgulhosos com a nossa autora. (186)

Na primeira ocorrência do nome Shakespeare, Maria Paula de Azevedo utiliza, em sua vez, uma figura portuguesa: o escritor e dramaturgo romântico Almeida Garrett. Esta opção, que se mostra consentânea com a estratégia domesticante (Venuti) desta edição, à qual já se aludiu anteriormente, evidencia claramente os perigos do procedimento tradutivo da substituição. Efetivamente podemos perguntar se pôr Louisa May Alcott a criar um ambiente em quase tudo português não poderá deixar de provocar estranheza no/a leitor/a, que não perde a noção de que está a ler um texto de uma autora estrangeira. Com a substituição de Shakespeare por Garrett assegura-se, é certo, o elevado nível de qualidade literária de Maria João, já que Garrett (1799-1854) foi o grande impulsionador do teatro em Portugal. Poder-se-á, no entanto, ver nesta substituição uma limitação do valor literário de Maria João, que, assim, parece não demonstrar o talento necessário para ultrapassar as fronteiras do território nacional, uma vez que Garrett não tem a dimensão universal de um Shakespeare; no

entanto, quando Vasco/Laurie exalta a qualidade dos contos da amiga, na terceira referência ao dramaturgo inglês, Maria Paula de Azevedo mantém a referência do original, respeitando o texto americano. Apesar de, aparentemente, esta estratégia não representar uma perda substancial do significado do original, o facto é que poderá não ser suficiente para valorizar as capacidades de Maria João, como acontece com Jo no original americano.

A tradução publicada pela Livraria Civilização apresenta alterações subtis que se revelam importantes para a narrativa, apesar de aparentemente estar mais próxima do original americano. Na primeira ocorrência do nome do escritor inglês, Jo é comparada a Shakespeare, mas o facto de ser considerada “um segundo Shakespeare”, acréscimo que não se encontra no texto original, parece denunciar uma posição crítica do/a tradutor/a. A tradução sugere uma desvalorização de Jo e da sua arte e uma inferiorização da personagem. O plano de igualdade estabelecido por Louisa May Alcott desaparece na tradução portuguesa, sendo substituído por uma relação de subalternidade. Referindo-se aos contos da amiga, Laurie reconhece-os como “verdadeiras obras de arte” nesta mesma tradução portuguesa, no entanto não o são o suficiente para se igualem a “works of Shakespeare”, como é referido no original.

Uma outra questão para a qual gostaria de chamar a atenção diz respeito ao vocábulo “*authoress*”. Ao optarem por “*escritora*” em detrimento de “*autora*”, as traduções de Maria Paula de Azevedo e da Livraria Civilização diminuem a importância que Vasco/Laurie atribui a Maria João/Jo. A questão do conceito de autoria é relevante neste contexto. *Autora* não é apenas *escritora*, mas sim, de acordo com a própria etimologia, alguém que dá autoridade ao texto; ao usar-se o termo “*authoress*”/“*autora*” coloca-se a ênfase na mulher como criadora e não como apenas *scriptor*, alguém que marca, grava, imprime. Perde-se o aspeto prestigiante da criação e Jo/Maria João vê-se relegada para um plano inferior, sem a importância social conferida pela autonomia criadora e pela responsabilidade que detém, no que respeita à sua produção intelectual.

Louisa May Alcott viveu e escreveu numa época em que a formação de uma literatura nacional americana constituía uma importante preocupação. Também as mulheres eram instadas, por alguns, a participar na constituição da identidade literária

americana, quer como leitoras, quer como escritoras, sendo-lhes prometida participação democrática e igualdade, tal como afirma Elaine Showalter:

(...) women too were urged to participate as readers and writers in the formation of a national literature and were promised an equal voice in democratic institutions. The link between women's writing and women's rights is an important theme in the development of an American women's literary consciousness (...),
(10)

Ao colocar a ênfase na mulher-autora – “*authoress*” –, Louisa Alcott estabelece esta ligação entre “*women's writing and women's rights*” e ataca os críticos que depreciavam as obras escritas por mulheres, considerando-as “*a popular dilution of a truly virile American art*” (Showalter 12). Referindo-se sobretudo às autoras da chamada “*domestic fiction*”, designação cunhada por Mary Kelley, o escritor Nathaniel Hawthorne afirma numa carta dirigida ao amigo e editor William D. Ticknor, em 1855: “*America is now wholly given over to a damned mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash*” (*apud* Showalter 12)¹¹⁸. Louisa May Alcott inverte os papéis ao atribuir a Laurie o comentário: “*Why, Jo, your stories are works of Shakespeare compared to half the rubbish that's published every day*”. É a escrita de Jo, a mulher-autora, que se distingue no conjunto do lixo – “*rubbish*”/“*trash*” – que supostamente inunda o mercado literário.

A exclamação de Laurie “*Hurrah for Miss March, the celebrated American authoress!*”, seguida da manifestação de orgulho “*shan't we feel proud of our authoress?*” (222), ganha novos contornos a esta luz e demonstra o empenho de Louisa May Alcott em lutar pelos direitos das mulheres em geral e pelo direito à autonomia criadora das mulheres-autoras em particular. Ao substituírem “*authoress*” por “*escritora*”, as traduções de Maria Paula de Azevedo e da Livraria Civilização acabam por impedir esta leitura.

¹¹⁸ Também Walt Whitman, contemporâneo de Nathaniel Hawthorne, teceu comentários a propósito do direito das mulheres à autonomia criadora. Em 1857 escreveu no jornal *Brooklyn Daily Times*: “*The majority of people do not want their daughters trained to become authoresses and poets*” (*apud* Showalter 12).

Relativamente à opinião de Jo sobre os textos redigidos por Laurie, apenas Maria Paula de Azevedo omite esta referência. As restantes traduções mantêm a referência inicial, o que demonstra o tratamento diferenciado dado a esta personagem. No texto de Maria Paula de Azevedo, Vasco/Laurie não participa no jornal ou, pelo menos, não há qualquer indício de isso acontecer. Apenas se refere a doação de uma caixa de correio para facilitar a troca de mensagens entre as casas vizinhas – a da família Mendonça/March e a da família Vasques/Laurence – o que sublinha o seu interesse pelo género epistolar, a que já se aludiu.

Comentando o tratamento dado por Maria Paula de Azevedo às três ocorrências do nome de William Shakespeare, verifica-se que este se mantém apenas num dos casos, precisamente quando é Vasco/Laurie quem compara as criações de Maria João/Jo às de Shakespeare. Já quando é Bel/Beth a enaltecer o trabalho da irmã, a tradutora substitui a referência a Shakespeare pelo escritor português Almeida Garrett, omitindo a de Maria João/Jo a respeito da qualidade dos trabalhos de Vasco/Laurie. A opinião deste último é, pois, a única que se mantém igual à do texto de partida, o que indicia uma valorização dos comentários e pareceres masculinos, em detrimento dos femininos.

O preconceito contra as mulheres escritoras estava bem patente na sociedade marcadamente patriarcal do século XIX, que discriminava as mulheres que se “expunham” perante a sociedade através da escrita. Por esse motivo, o momento em que Jo entrega o seu conto “Rival Painters” para publicação é envolto em secretismo e a personagem manifesta simultânea e ambivalentemente descrédito nas suas capacidades e orgulho pela publicação do seu trabalho. Como veremos adiante, Jo equipara este sentimento de orgulho ao que Fanny Burney terá sentido com o seu *Evelina or the History of a Young Lady’s Entrance into the World* publicado sob anonimato¹¹⁹ em 1778.

As referências intertextuais a esta autora e à sua obra surgem pela voz de Jo, e parecem replicar o momento em que Louisa Alcott assiste à publicação do seu próprio conto, *The Rival Painters, A Tale of Rome*, escrito em 1848 e dado à estampa quatro

¹¹⁹ Frances Burney escondeu do pai a publicação de *Evelina*, revelando o seu segredo apenas após o enorme sucesso alcançado por esta sua primeira obra.

anos mais tarde no jornal *Oliver Branch*. Nessa altura, regista no diário: “My first story was printed, and \$5 paid for it. It was written in Concord when I was sixteen. Great rubbish! Read it aloud to sisters, and when they praised it, not knowing the author, I proudly announced her name” (Myerson e Shealy, *Journals* 67). A mistura de sentimentos é evidente; se por um lado Louisa Alcott deprecia o seu trabalho, por outro sente-se o orgulho pela sua autoria. Esta ambivalência irá acompanhá-la ao longo do seu percurso.

Jo parece assim replicar os sentimentos contraditórios de Louisa Alcott, tornando-se o seu *alter ego*. Quando confidencia o seu segredo a Laurie afirma: “it won't come to anything, I dare say; but I couldn't rest till I had tried, and I said nothing about it, because I didn't want any one else to be disappointed” (222). Já na posse do jornal, mantém a descrença no valor da obra, ao responder às irmãs: ““Nothing but a story; don't amount to much, I guess,” returned Jo, carefully keeping the name of the paper out of sight (226). Contudo, após os elogios de Meg, Beth e Amy, Jo não consegue disfarçar a euforia e o orgulho:

‘Who wrote it?’ asked Beth, who had caught a glimpse of Jo's face.

The reader suddenly sat up, cast away the paper, displaying a flushed countenance, and, with a funny mixture of solemnity and excitement, replied in a loud voice, ‘Your sister!’ (227)

É neste contexto que Jo se questiona sobre os sentimentos que terão assaltado Miss (Frances) Burney ao ver *Evelina* publicado, estabelecendo, assim, uma comparação com os seus próprios sentimentos.

Após a análise das traduções portuguesas, constata-se que apenas duas mantêm a referência original, como se pode verificar na tabela seguinte:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Stop jabbering, girls, and I'll tell you everything,” said Jo, wondering if	- Acabem com o falatório, meninas, e eu conto tudo, – disse Zé,	- Acabem com o falatório, meninas, e eu conto tudo. (186)	- Meninas, parem com essa tagarelice que eu conto-vos tudo – disse Jo,	- Calem-se um pouco e eu conto tudo! (187)	- Acabem com o falatório, meninas, e eu conto tudo. (192)

Miss Burney felt any grander over her "Evelina" than she did over her "Rival Painters." (228)	pensando de si para comigo (sic) se Miss Burnay (sic) se teria sentido uma pessoa mais importante com a sua Evelina do que ela com os Pintores Rivaís. (2.ª Vol., 78)		perguntando a si mesma se miss Burney se teria sentido tão orgulhosa com «Evelina» como ela se sentia com os seus «Pintores Rivaís». (162)		
---	---	--	--	--	--

Apesar de na sua 1.ª edição a Portugália Editora conservar o nome da autora e da obra, a 4.ª reimpressão e a reedição pelo Círculo de Leitores eliminam o intertexto. Também Maria Paula de Azevedo procede nesse mesmo sentido. De igual forma, nestes três textos o título do primeiro conto publicado por Jo é omitido. A inexistência do diálogo intertextual presente em *Little Women* influencia a caracterização da personagem Jo. Tal como Frances Burney, Jo pretende afirmar-se perante a sociedade através da publicação das suas obras. No entanto, ao contrário daquela, que publica sob anonimato, Jo assina a sua obra através da sua verdadeira identidade feminina: "Miss Josephine March" (227). Jo inveja o mundo masculino, mas pretende vingar na escrita como mulher. Esta assunção do direito à produção intelectual, claramente presente em *Little Women* e diretamente ligada à problemática da afirmação da mulher-autora, a que já anteriormente aludi, fica ausente nas três traduções referidas – 4.ª reimpressão da Portugália Editora, reedição do texto de Maria da Graça Moura Brás pelo Círculo de Leitores e *Quatro Raparigas*.

Na sociedade vitoriana do século XIX, a mulher era considerada, de uma forma geral, inferior ao homem, exigindo-se a sua submissão a este. O ideal da domesticidade confinava a mulher ao lar, onde deveria permanecer. As suas opiniões não eram tidas em conta e a educação que lhe era oferecida era deficiente, ou mesmo inexistente¹²⁰. Em *Little Women*, Louisa May Alcott critica a opressão da sociedade patriarcal, que pretendia eliminar o pensamento próprio das mulheres. Esta crítica surge, nomeadamente, através da citação da expressão "prunes and prisms", utilizada por Mrs. General, governanta no romance *Little Dorrit*, de Charles Dickens, obra

¹²⁰ Em *A Vindication of the Rights of Women* (1792), por exemplo, Mary Wollstonecraft ataca o sistema educativo que mantinha as mulheres na ignorância. (Encontra-se no prelo uma tradução desta obra para língua portuguesa pelas professoras doutoras Isabel Donas Botto, Isabel Pedro e Teresa Tavares, docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).

publicada entre 1855 e 1857. “Prunes and prisms”, expressão citada por Jo, remete para a fórmula utilizada por Mrs. General para ensinar as raparigas a falar em sociedade: “Papa, potatoes, poultry, prunes, and prism, are all very good words for the lips: especially prunes and prism” (453). Para Donald Hawes, esta personagem representa os rígidos códigos morais da sociedade vitoriana, replicada na América do Norte: “(...) Mrs General represents the prudish codes of morality that had become prevalent in mid-Victorian England” (89). Com as suas lições, a governanta pretendia destruir qualquer pensamento próprio que as suas educandas pudessem ter, o que demonstra que a aceitação da mulher nos círculos da alta sociedade era feita à custa de uma vida moral e emocionalmente vazia, como afirma Vereen Bell:

Mrs General is in fact in the business of cultivating surfaces – at the expense of the inner life. (...) From her instructions the Dorrit girls learn that one becomes socially refined by becoming morally and emotionally empty (...) One is not to have feelings; one is not to hold opinions. (180)

A propósito das regras de conduta impostas às raparigas à data da publicação de *Little Women*, veja-se o estudo *on-line* “Bringing Up Jo: *Little Women*, Female Rhetorical Activity, and the Nineteenth Century American Conduct Book Tradition”, em que Sarah Klein explica que, a partir dos anos 30 do século XIX, os comportamentos se tornaram cada vez mais diferenciados em termos de género, sendo destacado o carácter ativo prescrito para os rapazes e a passividade e humildade indicada para as raparigas: “children's conduct books became increasingly gender-stratified from the 1830's on, generally prescribing behavior marked by agency and activity for boys, passivity and humility for girls”. Assim se compreende que, para Mrs. General, as raparigas não devam expressar as suas opiniões, nem demonstrar quaisquer sentimentos, pois “words are made to form lips, not to express thoughts” (Bell 180). Esta personagem de Dickens representa (na boca de uma mulher) a opressão de uma sociedade patriarcal, que procurava manter a mulher em casa, afastada da esfera pública, submissa no seu papel de “anjo do lar” – a perfeita mãe e esposa.

A expressão de Jo, abaixo transcrita, constitui, no fundo, um grito de revolta contra a sociedade que a impede de concretizar o seu desejo de seguir Laurie para

Washington, quando este pretende fugir ao avô, quando o rapaz se sente por aquele injustiçado (capítulo XXI). A vida fútil e vazia da mulher é, para Jo, uma condenação – “my doom” –, que a mantém prisioneira contra sua vontade: “I came here to moralize, not to hear about things that make me skip to think of” (309) é a sua réplica à proposta de Laurie.

As traduções portuguesas analisadas aproximam-se do significado do texto de Louisa Alcott, à exceção da tradução de Maria Paula de Azevedo, que omite este passo, bem como, aliás, praticamente todo o capítulo XXI:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Hold your tongue!” cried Jo, covering her ears. ‘Prunes and prisms’ are my doom, and I may as well make up my mind to it. I came here to moralize, not to hear about things that make me skip to think of.” (309)	- Cale a bôca!, - exclamou Zé tapando os ouvidos com as mãos. - <u>Estar em casa a coser meias</u> é o meu destino e com isso tenho de me conformar. Eu vim aqui para prègar moral e não para ouvir falar de coisas que me fazem ficar aos pulos só de pensar nelas. (2.ª vol., 183)	- Cale a boca! - exclamou Zé tapando os ouvidos com as mãos. - <u>Estar em casa a coser meias</u> é o meu destino e com isso tenho de me conformar. Eu vim aqui para pregar moral e não para ouvir falar de coisas que me fazem ficar aos pulos só de pensar nelas. (240)	- Cale-se! - exclamou Jo, tapando os ouvidos. - <u>A minha vida é em casa</u> e eu devo aclimatar-me a ela. Vim aqui dar-lhe bons conselhos e não ouvir coisas que me fazem esquecer as minhas obrigações. (217)	Omissão	- Cale a boca! - exclamou Zé tapando os ouvidos com as mãos. - <u>Estar em casa a coser meias</u> é o meu destino e com isso tenho de me conformar. Eu vim aqui para pregar moral e não para ouvir falar de coisas que me fazem ficar aos pulos só de pensar nelas. (249)

Ao suprimir grande parte deste capítulo, em que a instância narrativa aproveita para criticar a coerção social sobre a mulher, Maria Paula de Azevedo apaga a questão da educação da mulher: “She [Jo] was tired of care and confinement, longed for change, and thoughts of her father blended temptingly with the novel charms of camps and hospitals, liberty and fun” (309). Parece existir uma ligação entre “confinement” e “doom”: Jo sente-se aprisionada e condenada pela sociedade. A sua condenação é permanecer em casa, enquanto Laurie pode, se for essa a sua vontade, viajar e levar a vida como bem entender. Nenhuma das restantes traduções portuguesas faz uso do vocábulo “condenação” para traduzir “doom”, optando pelo mais inócuo “destino”, com o que se atenua a crítica social. A tradução da Livraria

Civilização esbata ainda mais a revolta de Jo, ao utilizar a expressão “a minha vida é em casa”. A ironia presente em *Little Women* desaparece, na medida em que Jo sente como um dever aceitar a vida doméstica que a sociedade lhe impõe: “devo aclimatarme a ela”. Por esse motivo, também não é realçado o entusiasmo – “I came here to moralize, not to hear about things that make me skip to think of” (sublinhado meu) – que sente com a possibilidade de uma vida fora desse mundo; pelo contrário, Jo mostra-se incomodada com a proposta de Laurie, que a faz esquecer as suas “obrigações”.

Uma forma de lutar contra a coerção social de que as mulheres eram alvo, ligando as esferas pública e privada, surgiu, na América, através dos “sewing circles”¹²¹, comunidades de mulheres que se juntavam com o propósito de costurar para fins caritativos e que constituíram uma oportunidade de intervenção social¹²², já que, a par das atividades domésticas, as mulheres também se dedicavam à leitura e debate de questões sociais¹²³.

Também em *Little Women* as irmãs March se reúnem na sua pequena comunidade familiar para costurar aos serões enquanto a mãe lhes lê em voz alta. De entre as escolhas ressalta Fredrika Bremer (1801-1865), escritora sueca muito popular à época, ativista dos direitos da mulher, e Maria Edgeworth¹²⁴ (1767-1849), autora de

¹²¹ A propósito desta temática vejam-se as obras: Lawes, Carolyn J. *Women and Reform in a New England Community, 1815-1860*. The University Press of Kentucky, 2000 e Sherman, Dawn. “Sewing Bees”. *Women in the American Civil War*. Ed. Lisa Tendrich Frank Vol.1, California: ABC-CLIO, 2008.

¹²² A metáfora do círculo significa, precisamente, a ligação entre todas as mulheres, como afirma Carolyn J. Lawes em *Women and Reform in a New England Community, 1815-1860*: “(...) the metaphor of the circle (...) symbolically linked each woman to every other to create the one from the many (...)” (48). Não usufruindo das mesmas oportunidades oferecidas aos homens em termos de educação, as mulheres encontravam nestas comunidades uma ocasião para aprofundarem a sua atividade intelectual: “One of the great virtues of sewing was its flexibility, which enabled women to fit domestic production into the interstices of other pursuits. Sewing was especially well suited to cultivating the intellect since it occupied the hands in productive labor but left the mind free for contemplation” (Lawes 51).

¹²³ Em *Jo's Boys* (1886), que encerra a história da família March, Louisa May Alcott alude às reuniões destas comunidades. Mother Bhaer (Jo) utiliza o “sewing circle” para dar pequenas palestras sobre assuntos de interesse para as mulheres e instruir as raparigas através da leitura de obras emblemáticas das preocupações feministas: “Mrs Jo gave little lectures on health, religion, politics, and the various questions in which all should be interested, with copious extracts from Miss Cobbe's Duties of Women, Miss Brackett's Education of American Girls, Mrs Duffy's No Sex in Education, Mrs Woolson's Dress Reform, and many of the other excellent books wise women write for their sisters, now that they are waking up and asking: 'What shall we do?'”

¹²⁴ Segundo Elaine Showalter, as obras de Maria Edgeworth e de outras autoras britânicas foram lidas pela primeira geração de autoras americanas e ajudaram à criação de uma literatura nacional americana produzida por mulheres: “The writings of these earlier women can be understood, in literary terms, as

livros para crianças e de obras de valor pedagógico, educativo e moralista que influenciaram a escrita das mulheres do início do século XIX. Walter Scott (1771-1832) é igualmente incluído nestas leituras, vincando-se o seu contributo para a afirmação do género romanesco.

A tabela seguinte apresenta as ocorrências destas referências intertextuais:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
It was not a happy evening; for, though they sewed as usual, while their mother read aloud from Bremer, Scott, or Edgeworth, something was wanting, and the sweet home-peace was disturbed. (114)	Aquela noite não foi nada feliz, pois que, apesar de tódas se entregarem às suas costuras, como habitualmente, enquanto a mãe lia em voz alta passagens de Bremer, Scott e Edgeworth, havia qualquer coisa que faltava e a doce harmonia do lar estava perturbada. (152-153)	Aquela noite não foi nada feliz, pois que, apesar de todas se entregarem às suas costuras, como habitualmente, havia qualquer coisa que faltava e a doce harmonia do lar estava perturbada. (99)	Não foi uma tarde fácil de passar, aquela, embora todas cosessem como habitualmente enquanto a mãe lia em voz alta passagens de Bremer, Scott ou Edgeworth; faltava-lhes qualquer coisa, porque a paz doméstica fora perturbada. (82)	A noite foi triste, embora, como de costume, todas cosessem à roda da mesa, enquanto a mãe lhes lia Garrett ou Herculano. Faltava qualquer coisa; estava interrompida a alegre paz do lar. (106)	Aquela noite não foi nada feliz, pois que, apesar de todas se entregarem às suas costuras, como habitualmente, havia qualquer coisa que faltava e a doce harmonia do lar estava perturbada. (95)

A 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição pelo Círculo de Leitores eliminam a intertextualidade presente no texto americano. Aliás, em ambos os textos é totalmente suprimido o passo em que a instância narrativa dá conta das leituras de Mrs. March. O texto de Maria Paula de Azevedo menciona as leituras, mas substitui as referências literárias originais – Fredrika Bremer, William Scott e Maria Edgeworth – por dois autores portugueses, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, considerados os primeiros românticos portugueses. Ao colocar a ênfase em escritores liberais, que lutaram contra o absolutismo de D. Miguel, *Quatro Raparigas* foca o amor de tudo o que é nacional e popular: D. Maria Luísa/Marmee lê às filhas obras que expressam o

an attempt to carry over into more complex experience and into the American scene the clarity of Edgeworth's exemplary fiction blended with the accuracy of her regional novels. Drawn from these English sources, woman's fiction then developed indigenously in America, and showed itself relatively impermeable to the influence of the major women writers in England during the Victorian age" (29-30).

desejo do renascimento pátrio e da reconstrução nacional. É igualmente relevante o facto de a tradução substituir autoras por autores, o que provoca o desaparecimento das mulheres como “modelos” de escrita e/ou criatividade.

Uma vez que a cena familiar de Mrs. March lendo para as filhas enquanto estas cosem parece aludir aos “sewing circles” e tendo em conta o seu significado e relevância como fator de desenvolvimento e emancipação da mulher¹²⁵, a omissão das leituras de Mrs. March pela 4.ª reimpressão da Portugália Editora e pela reedição do Círculo de Leitores parece retirar a estas reuniões a sua função de capacitação da mulher através da leitura de obras marcantes para a história da luta pelos seus direitos, para além de não permitir a sua identificação como modelos a seguir.

Uma outra obra que ilustra a ligação entre a luta pelos direitos das mulheres e o movimento abolicionista é *Uncle Tom’s Cabin*, publicado dezasseis anos antes de *Little Women*, em 1852, por Harriet Beecher Stowe (1811-1896)¹²⁶. Jo refere o título da obra e apresenta uma citação de um discurso de Chloe, mulher do protagonista, Uncle Tom. A obra de Harriet Stowe versa a temática da escravatura e a autora, abolicionista convicta, inspirou-se na vida de Josiah Henson, antigo escravo, e na sua autobiografia *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself*, em 1849, para retratar os horrores da escravatura.

Na tabela que se segue apresento o cotejo relativo às ocorrências relacionadas com a obra de Harriet Beecher Stowe, através do qual se constata que, nos casos em

¹²⁵ Segundo Dawn Sherman, a experiência em organizações e sociedades deste género, as chamadas “sewing bees”, permitiu às mulheres alargar o seu campo de ação na sociedade, fazendo ouvir as suas opiniões em público e reunindo apoios para a sua causa: “The experience women gained through their work in wartime organizations helped broaden their activism and participation in polity. For the first time, many women spoke in public, voiced their opinions, and rallied support for a common cause” (496).

¹²⁶ Barbara Bardes e Suzanne Gossett incluem *Uncle Tom’s Cabin* no discurso global sobre os direitos das mulheres, na medida em que a obra apresenta uma visão crítica das limitações que lhes eram socialmente impostas: “(...) this novel is a critical exploration of the limitations of women’s power in the Republic. It forms part of a major debate over the ways in which women could or should act upon their moral convictions, given the cultural limitations on their action in the political sphere” (10). O movimento abolicionista ajudou a abrir o caminho para uma participação mais ativa das mulheres no campo político, mesmo a partir da esfera privada do lar. Na leitura de Barbara Bardes e Suzanne Gossett, isso fica patente no romance de Harriet Stowe através do envolvimento das personagens femininas: “Political import is obvious in *Uncle Tom’s Cabin*, where even the women characters who accept their domestic roles become embroiled in the greatest controversy of the century” (11). A autora de *Uncle Tom’s Cabin* reserva um papel fundamental para as mulheres na resolução da questão da escravatura, criticando as restrições impostas à sua participação política: “(...) Stowe, who clearly expects salvation through women, suggests that the female language of moral obligation is ineffective and the speech of those without political rights is meaningless” (Bardes e Gossett 13).

que a referência é mantida, o/a tradutor/a optou pela utilização do título da tradução portuguesa em circulação no nosso país, *A Cabana do Pai Tomás*¹²⁷:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
If we do, you just say to us as <u>Old Chloe</u> did in <u>Uncle Tom</u> , - ‘Tink ob yer marcies, chillen, tink ob yer marcies,’” added Jo, who could not for the life of her help getting a morsel of fun out of the little sermon, though she took it to heart as much as any of them. (70)	Se a esquecermos, digam, como a <u>Velha Chloe</u> da <u>Cabana do Pai Tomás</u> : «pensin na misiricórdia di Deus, mininas, pensin na misiricórdia di Deus!...» – acrescentou Zé, que não podia, por nada desta vida, deixar de tirar qualquer coisa de divertido da pequena prédica feita pela mãe, o que não quer dizer que a não tivesse fixado na memória, tão bem como qualquer das irmãs. (95)	- Precisávamos desta lição e não havemos de esquecer-la, – acrescentou Zé, aparentemente distraída, o que não quer dizer que a não tivesse fixado na memória, tão bem como qualquer das irmãs. (62)	E se as esquecermos, que nos digam como a <u>velha Cloe</u> da <u>«Cabana do Pai Tomás</u> : « <u>Pensum na misicórdia di Deus, minina, pensum</u> » – acrescentou Jo, que não podia deixar de encontrar o lado cómico do sermão da mãe, embora ele a tivesse impressionado mais do que qualquer das irmãs. (51)	Se esquecermos, mãezinha, diz-nos o que a <u>velha Chloe</u> diz na <u>Cabana do Pai Tomás</u> Tink ob yer marcies, chillen! – disse Maria João, que não podia nunca deixar de meter um pouco de riso nos sermões, embora eles a impressionassem tanto como às outras. (67)	- Precisávamos desta lição e não havemos de esquecer-la – acrescentou Zé, aparentemente distraída, o que não quer dizer que não a tivesse fixado na memória, tão bem como qualquer das irmãs. (57)

A fala acima transcrita, em que Jo retoma umas das afirmações de Chloe – ‘Tink ob yer marcies, chillen, tink ob yer marcies,’ –, surge em resposta ao discurso de Marmee quando esta reprova as filhas por se queixarem dos seus “fardos”, quando o período das férias de Natal e Ano Novo acabam e têm de regressar ao trabalho. Marmee considera que as raparigas deveriam agradecer tudo o que a vida lhes proporcionava: “When you feel discontented, think over your blessings, and be grateful” (69).

Para Elizabeth Lennox Keyser, ao identificar a lição moral de Marmee com a de Chloe, que pouco teria a agradecer, já que era escrava e o marido havia sido vendido,

¹²⁷ O catálogo Porbase apresenta duas referências para o mesmo ano – 1853 –, indicativo da tradução para português logo após a publicação do texto americano: *A cabana do pai Thomaz, ou os negros na América*, da Typ. do Centro Commercial, sem identificação do/a tradutor/a, e *A cabana do pai Thomaz ou a vida dos pretos na America: romance moral*, traduzido por Francisco Ladislau Alvares d'Andrada para a editora Rey e Belhatte.

Louisa May Alcott acrescenta um elemento subversivo à narrativa. Ainda segundo a mesma autora, a forma como cada uma das irmãs reage ao discurso de Marmee reflete as suas diferentes personalidades e Jo, ao introduzir uma nota de humor na sua resposta, pois compara as irmãs a Chloe, demonstra o seu carácter mais rebelde. Jo acaba por transformar o sermão da mãe num discurso contra os valores de uma sociedade repressiva das liberdades e direitos: tal como Chloe, também as raparigas nada têm a agradecer a uma sociedade que as escraviza.

A omissão das referências intertextuais à obra e a Chloe na 4.^a edição da Portugália Editora e na do Círculo de Leitores elimina este elemento subversivo da obra de Louisa May Alcott. Nestas traduções, as conotações subversivas da referência à obra de Harriet Stowe dão lugar à valorização do discurso moralizador de Marmee e à necessidade de seguir os seus ensinamentos: “Precisávamos desta lição e não havemos de esquecer-la”, afirma Zé/Jo.

Por sua vez, apesar de manter a referência intertextual do original, a tradução da Livraria Civilização dá a entender que Jo foi a que mais se impressionou com o discurso de Marmee. O recurso ao comparativo de superioridade – “a tivesse impressionado mais do que qualquer das irmãs” –, ao contrário do que sucede em *Little Women*, onde surge um comparativo de igualdade – “she took it to heart as much as any of them” (sublinhados meus) –, altera a imagem de Jo, que assim surge mais preocupada e desejosa de seguir os ensinamentos, de sujeição sublinhe-se, transmitidos pela mãe.

Michelle Ann Abate encontra na referência à obra de Harriet Stowe um outro significado: Louisa May Alcott pretende estabelecer um paralelo entre Jo e Topsy, a rapariga rebelde de *Uncle Tom’s Cabin*¹²⁸. Apesar das diferenças óbvias entre as personagens – Jo é branca, Topsy negra, Jo idolatra a mãe, Topsy não tem mãe, Jo é abolicionista, Topsy é escrava – os pontos de contacto são vários¹²⁹. Segundo Michelle

¹²⁸ No seu diário, Louisa May Alcott define-se como “topsey-turvey Louisa” (73).

¹²⁹ Em *Little Women* surgem algumas referências ao carácter “topsy-turvy” de Jo – “Jo’s topsy-turvy basket” (67); “in my topsy-turvy way” (239) – e na carta que envia à mãe, que se encontra em Washington a cuidar do pai, Jo assina “TOPSY-TURVY JO” (249).

¹³⁰ Na sua obra *Tomboys: A Literary and Cultural History*, a autora afirma: “From Jo’s rebellion against the confines of white women’s gender roles and her repeated association with a brown skin tone to her outbursts of anger and her use of the phrase ‘topsy-turvy’ which embeds the name of Stowe’s character, the personality traits and even daily behaviors of this well-known white tomboy mirror this equally popular black character” (35). Algumas páginas mais à frente Michelle Abate apresenta algumas semelhanças entre Jo e Topsy: “The tomboyish character shakes hands, refers to herself by masculine pronouns, repeatedly declares herself the ‘man of the family,’ insists on being called the ‘son Jo,’ and

Abate, a personalidade de Jo, bem como as suas atitudes e comportamentos assemelham-se aos de Topsy¹³⁰ mostrando a oposição de Jo à sociedade patriarcal em que vivia¹³¹.

A referência a *Uncle Tom's Cabin* introduz assim em *Little Women* todo um universo de significado que reforça a caracterização de Jo como personagem insubmissa, que pretende vingar na esfera pública, tipicamente masculina, evidenciando, desta forma, o estatuto de inferioridade atribuído à mulher, relegada para a esfera privada ou doméstica¹³². A alteração do texto americano nas traduções acima enunciadas impede esta ligação entre Jo e Topsy, com todas as consequências que daí advêm para a caracterização de Zé/Jo e a crítica social subjacente às suas afirmações. No texto português em causa Zé/Jo aceita a lição moral da mãe e, com isso, o seu destino, sem o questionar e sem lutar, demonstrando concordância com a sua posição na sociedade, que passará por suportar as mais duras provas sem um queixume, como aliás era exigido às mulheres na época em estudo neste trabalho – esposas carinhosas e submissas e mães sacrificadas e virtuosas.

Uma das formas que Jo encontra para mostrar o seu inconformismo perante as regras sociais e criticar os padrões de conduta impostos às mulheres, os quais lhes exigiam sobriedade e discrição, surge com recurso a uma nova referência intertextual: entusiasmada com a perspectiva de passar umas férias sem trabalhar, Jo propõe um brinde ao jeito de Sairy Gamp¹³³, personagem da obra *Martin Chuzzlewit* (1844), de Charles Dickens. Nesta obra, Mrs. Gamp, uma enfermeira gorda, de nariz vermelho e

‘play[s] male parts to her heart’s content’ in dramatic productions with her three sisters (...). For these reasons, Jo, like Topsy, is often seen as more of a boyish rather than girlish figure” (39).

¹³¹ Para Elizabeth Young estas características resultam do contexto bélico que a nação atravessava: “In the writings of the first generation of white Northern women to address the Civil War, topsy turvy female psyches are shaped literally and metaphorically by the warring nation” (69).

¹³² Como afirma Michelle Abate, “Jo’s embrace of masculinity largely emerges from her critique of femininity. Associating femininity with confinement, submission and restraint, and masculinity with independence, adventure and excitement, Jo seeks to distance herself from the disempowered status of feminine women” (39-40). A propósito do “aprisionamento”/confinement da mulher e da tradução nas versões portuguesas deste vocábulo e seu conceito, lembre-se o já referido nas páginas 220-221.

¹³³ Esta personagem era uma das favoritas de Louisa May Alcott (Louisa chegou a ter essa alcunha), que, nas suas recriações teatrais, interpretava o papel de Sairy Gamp, enquanto Anna fazia de Betsey Prig, como referem Gregory Eiselen e Anne Phillips em *The Louisa May Alcott Encyclopedia*: “The Alcott sisters also produced family theatricals based on Dickens including LMA as Sairy Gamp to Anna’s Betsey Prig from Dicken’s *Martin Chuzzlewit* (1844), and they often signed their letters with these names” (80). Durante o tempo em que foi enfermeira na altura da Guerra Civil, Louisa Alcott distraía os soldados feridos com a sua interpretação da personagem criada por Dickens.

inchado, voz rouca, e com forte inclinação para a bebida, conversa com a amiga Betsey Prig, também ela enfermeira, e afirma: “‘Betsey,’ said Mrs. Gamp, filling her own glass, and passing the tea-pot, ‘I will now propoge a toast. My frequent pardner, Betsey Prig!’” (562). O comentário de Jo, propondo um brinde à sugestão de Marmee de experimentarem uma semana livre de obrigações, parodia o discurso de Mrs. Gamp: “I now propose a toast, as my ‘friend and pardner, Sairy Gamp,’ says” (160).

Atente-se na forma como as traduções portuguesas tratam esta referência literária:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“I now propose a toast, as my <u>‘friend and pardner, Sairy Gamp,’</u> says. Fun forever, and no grubbage,” cried Jo, rising, glass in hand, as the lemonade went round. (160)	Bem, então proponho que façamos uma saúde, como costuma dizer «o meu sócio e <u>amigo, o senhor Gamp</u> ». Pândega para tôda a vida e nada de canseiras! – gritou Zé, erguendo o seu copo no momento em que começava a ser feita a distribuição da limonada. (213)	Bem, então proponho que façamos uma saúde, como costuma dizer «o meu sócio e <u>amigo, o senhor Gamp</u> ». Pândega para toda a vida e nada de canseiras! – gritou Zé, erguendo o seu copo no momento em que começava a ser feita a distribuição da limonada. (138)	- Proponho que se faça um brinde como diz o « <u>meu amigo e colega, Sairy Gamp</u> ». Viva a alegria e fora com as canseiras! – exclamou Jo, levantando-se com o copo cheio de limonada na mão. (115-116)	- Bom, eu proponho um brinde: Vivam as férias e fora o trabalho! – gritou Maria João, erguendo o copo da limonada. (139)	Bem, então proponho que façamos uma saúde, como costuma dizer «o meu sócio e <u>amigo, o Sr. Gamp</u> ». Pândega para toda a vida e nada de canseiras! – gritou Zé, erguendo o seu copo no momento em que começava a ser feita a distribuição da limonada. (142)

Confirmando a sua opção de fundo, Maria Paula de Azevedo é a única a suprimir a intertextualidade referente ao texto de Dickens e, embora as restantes traduções mantenham o apelido da personagem do romance, e apenas uma o nome completo, revelam um total desconhecimento da referência em causa e da obra do autor inglês¹³⁴. Todos/as os/as tradutores/as consideram Sairy Gamp um homem, o que não só revela ignorância relativamente ao romance de Dickens, como também pode,

¹³⁴ É de salientar o facto de se ter encontrado nos catálogos da Porbase uma tradução portuguesa datada de 1956 – *O romance da família Chuzzlewit*, traduzido por Mário Domingues (1899-1977) –, bem como um exemplar em francês *Vie et aventures de Martin Chuzzlewit*, de 1884, e ainda uma edição espanhola, publicada em 1934, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

mesmo que não consciente ou intencionalmente, indiciar uma atitude preconceituosa no que se refere às mulheres e à vida social. O ato social do brinde está, tradicionalmente, associado ao homem, que se assume como elemento fulcral, pois é ele quem, normalmente, o propõe. Talvez por esse motivo, os/as tradutores/as tenham interpretado “friend” como “amigo” e não “amiga”. A questão do género gramatical, com todas as implicações políticas e ideológicas dela decorrentes, é um exemplo do diferente recorte do real operado pelo universo conceptual de cada língua. Ao necessitar de concretizar o vocábulo “friend” em género masculino ou feminino, os/as tradutores/as optaram pelo primeiro, que melhor serviria o estereótipo português, já que o homem tinha uma maior visibilidade na esfera pública e o brinde corresponde a uma atitude ativa e de exposição, que não seria, em princípio, bem vista numa mulher. É interessante que, tendo analisado uma tradução mais recente de *Little Women*, publicada pela Oficina dos Livros e datada de novembro de 2011, se verifique que a tradutora continua a identificar Sairy Gamp como homem. Dina Antunes, a responsável pela tradução, não identificou a intertextualidade presente na obra de Louisa Alcott e, muito provavelmente, terá lido as traduções anteriores, reproduzindo o seu conteúdo: “- Agora gostaria de propor um brinde, como diria o meu «amigo e companheiro» Sairy Gamp. Divertimento à grande e nada de trabalho! – exclamou Jo, levantando-se com o copo na mão, à medida que a limonada ia sendo distribuída” (185) (sublinhado meu).

Como se tem vindo a demonstrar, a crítica ao sistema patriarcal é recorrente no texto de Louisa Alcott, manifestando-se também através da referência à obra de Susan Warner (1819-1885), *The Wide, Wide World*, que a autora publicou em 1850 sob o pseudónimo de Elizabeth Wetherell. Elizabeth Keyser classifica esta obra como um romance doméstico – “domestic novel” (*Little Women, A Family Romance* 7) – e Elaine Showalter inscreve-a na cultura da mulher americana de meados do século XIX, “with its female friendships and networks” (12). Susan Warner, tal como outras escritoras, como Harriet Beecher Stowe, publicava contos e romances que refletiam essa cultura: “[they] began to publish stories and novels in the 1850s and 1860s that reflected the dominant ideology of women’s culture, such as the veneration of motherhood, intense mother-daughter bonds, and intimate female friendships” (Showalter 13-14). Estes “bonds of womanhood”, expressão utilizada por Nancy Cott em 1977, surgiram como

consequência da menorização do papel da mulher, mas, paradoxalmente, criaram as bases para a luta pelos seus direitos: “(...) the ‘bonds of womanhood’ were both enabling and imprisoning, and (...) a female subculture was the essential first phase of political consciousness and activism” (13). Ao ler *The Wide, Wide World*, Jo inclui-se nesta irmandade, identificando-se com uma comunidade de mulheres que, embora confinadas à esfera privada, anseavam pelo direito à participação na esfera pública. A heroína do romance, Ellen Montgomery, transforma-se num símbolo desta luta ao receber da mãe uma secretária e um cesto de costura: “Significantly, this mid-century novel opens with Ellen’s dying mother giving her a writing desk and a sewing kit, as though encouraging her to aspire to both masculine and feminine vocations” (Keyser, *Little Women, A Family Romance* 15). Também Jo combina esta vertente dita masculina – desejo de independência e afirmação – e aquela que é considerada feminina – união familiar –, identificando-se, deste modo, com Ellen¹³⁵.

A tabela seguinte mostra a diversidade de soluções apresentadas pelos/as tradutores/as dos textos portugueses analisados:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Jo spent the morning on the river, with Laurie, and the afternoon reading and crying over “ <u>The Wide, Wide World</u> ,” up in the apple-tree. (160)	Zé passou a manhã no rio, na companhia de Lauri, e a tarde a ler e banhar com as suas lágrimas <u>The Wide, Wide World</u> , empoleirada na macieira. (213)	Zé passou a manhã no rio, na companhia de Lauri, e a tarde a ler, empoleirada na macieira. (138)	Jo passou a manhã no rio com Laurie e a tarde a ler e a chorar sobre <u>The world, wide world (sic)</u> , no alto da macieira. (116)	Maria João passou a manhã no lago e a tarde toda a ler os <u>Miseráveis</u> , de <u>Victor Hugo</u> , com abundantes lágrimas, encarrapitada no alto da macieira. (140)	Zé passou a manhã no rio, na companhia de Lauri, e a tarde a ler, empoleirada na macieira. (142)

Enquanto a 1.ª edição da Portugália Editora mantém a referência original, a 4.ª reimpressão e a reedição pelo Círculo de Leitores optam pela sua omissão. Quanto à tradução da Livraria Civilização, a intenção seria, provavelmente, manter o título original, mas a sua transcrição apresenta um erro – *The World, Wide World* – que altera a referência e dificulta a sua identificação. Maria Paula de Azevedo procede,

¹³⁵ Vejam-se a este propósito as considerações tecidas a propósito das obras *Undine* e *Sintram*, nas páginas 231 e ss. deste trabalho.

uma vez mais, à alteração da referência intertextual constante em *Little Women*, que seria provavelmente desconhecida do público português, visto não se ter encontrado qualquer tradução. Em sua substituição elege o romance de Victor Hugo (1802-1885) *Os Miseráveis (Les Misérables)*¹³⁶, com tradução portuguesa no mesmo ano da sua publicação em França, 1862, pela pena de Francisco Ferreira da Silva Vieira (1831-1888), para a editora Gonçalves Lopes¹³⁷.

A alteração efetuada por Maria Paula de Azevedo retira ao texto a crítica social ao sistema patriarcal implícita no texto de Louisa Alcott pela presença do título do romance que Jo lê com marcada intensidade, o que provoca alterações ao nível da caracterização da personagem. Assim, a crítica ao sistema patriarcal decorrente da obra de Susan Warner dá lugar a uma relação intertextual que sublinha a importância de preocupações mais vastas, com as injustiças que afetam todos os seres humanos por igual e não limitadas ao grupo das mulheres em particular. Embora a revolta e o desejo de mudança estejam patentes, não implicam uma mudança significativa na vida das mulheres face à dos homens, aspeto muito claramente presente na referência intertextual incluída no texto de Louisa May Alcott. Ao omitirem qualquer referência literária, a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores eliminam o potencial subversivo que o texto de *Little Women* comporta.

Ao longo de *Little Women* surgem referências várias às leituras das irmãs March, sendo a sua grande maioria relativas a Jo. A primeira alusão ocorre no capítulo I, quando Jo evidencia o desejo de adquirir as obras *Undine* e *Sintram*¹³⁸ (em 1845 saiu um volume com os dois contos) do escritor romântico alemão Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843). Trata-se de uma ambição de longa data e Jo mostra-se determinada a adquirir o livro para o Natal que se avizinha. Contudo, face às dificuldades económicas da família March, a sua concretização tem lugar apenas no

¹³⁶ Narrativa de caráter social, *Os Miseráveis* retrata a miséria e injustiça social da França do século XIX, através da história de Jean Valjean, condenado a 19 anos de prisão por roubar um pão. Após a sua libertação, Valjean acaba por se tornar um expoente do homem que, lutando contra todas as adversidades, faz o bem a todos os que o rodeiam.

¹³⁷ Data constante no catálogo Porbase.

¹³⁸ Michelle Massé relaciona *Undine* e *Sintram* com características femininas e masculinas, respetivamente, ambas presentes em Jo: “Jo’s ambition is to ‘fix things’ for others as well as herself, but it is worth noting that she is always the pivotal figure. She thus consolidates ‘masculine’ dreams of ambition with ‘feminine’ ones of connection. Jo wants both *Undine* and *Sintram* for Christmas – a feminine and a masculine plot – and she wants them both in life as well” (*Little Women and the Feminist Imagination* 327).

Natal do ano seguinte, descrito no capítulo XXII. *Undine* e *Sintram* apresentam enredos diferentes, já que a primeira obra versa sobre um espírito da água que se apaixona e casa com um ser humano, muito à semelhança de *A Pequena Sereia*, que Hans Christian Andersen publicou alguns anos mais tarde (1837), e *Sintram and His Companions* relata a história de um cavaleiro tentado pelo demônio. A referência a estas obras afigura-se de grande importância, já que Jo oscila, ela própria, entre a docilidade (*Undine*) e a combatividade (*Sintram*). Assim, o desejo de possuir estes livros, expresso na sua terceira intervenção no romance, constitui uma importante caracterização indireta desta personagem, que indicia o seu caráter andrógino, já aqui referido. Para aceder às obras pretendidas, Jo terá de percorrer um caminho de descoberta e de amadurecimento, unindo essas duas facetas – masculina e feminina –, aparentemente díspares. Deste modo, somente um ano após os primeiros acontecimentos relatados em *Little Women* se encerra o círculo: um novo Natal traz consigo o tão desejado livro e uma mudança em Jo. Verifica-se, por conseguinte, que a introdução deste intertexto, sinalizando os desejos de independência – tradicionalmente “masculinos” – mas também de união familiar – tradicionalmente “femininos” – de Jo, veicula uma forte mensagem ideológica: é possível às mulheres conciliar as esferas pública e privada (ou pelo menos dá conta do desejo de Jo de as conciliar).

A tabela seguinte apresenta as opções de tradução da intertextualidade nas traduções portuguesas:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
I agree not to expect anything from mother or you, but I do want to buy <u>Undine and Sintram</u> for myself; I've wanted it so long," said Jo, who was a bookworm. (8)	Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <u>Undine and Sintrum</u> (sic) Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse	Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <u>Undine and Sintrum</u> (sic) Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse	Concordo em não receber nada da mãe ou de vocês, mas gostaria tanto de comprar <u>«Undine and Sintrum»!</u> Há tanto tempo que o desejo! – disse Jo, que era uma apaixonada por livros. (6)	Acho muito bem não esperar nada da mãe, nem de ti, Guida; mas tenho muita vontade de comprar um livro para mim. Há tanto tempo que o desejo... – disse Maria João que tinha a mania da leitura. (10)	Concordo em não esperar que a mãe ou vocês me dêem qualquer coisa, mas tenho imensa vontade de comprar para mim o livro <u>Undine and Sintrum</u> (sic) Há tanto tempo que tenho esse desejo!... – disse

	Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (10)	Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (10)			a Zé, que era uma apaixonada pela leitura. (5-6)
“So am I,” added Jo, slapping the pocket wherein reposed the long-desired <u>Undine and Sintram</u> . (318)	- Também eu, – disse por seu turno Zé, dando uma palmada na algibeira onde estava aninhado o de há muito desejado <u>Undine and Sintram</u> . (195)	- Também eu, – disse por seu turno Zé, dando uma palmada na algibeira onde estava aninhado o de há muito desejado <u>Undine and Sintram</u> . (246)	- Também a mim – disse Jo, batendo no bolso onde guardara o tão desejado « <u>Undine and Sintram</u> ». (222)	- Também eu – acrescentou Maria João, apertando na algibeira o seu tão desejado livro dos <u>Lusíadas</u> . (232)	- Também eu – disse por seu turno Zé, dando uma palmada na algibeira onde estava aninhado o de há muito desejado <u>Undine and Sintram</u> . (256)

A referência intertextual às obras do escritor alemão é, de uma maneira geral, mantida (pese embora o erro tipográfico na primeira ocorrência nas traduções da Portugália Editora e do Círculo de Leitores: *Sintrum*). Maria Paula de Azevedo, no entanto, opta mais uma vez pela substituição por uma obra portuguesa – *Os Lusíadas* – na segunda ocorrência. A inclusão de uma obra que glorifica o povo português transmite outros significados ao texto, dando lugar a interpretações diferentes das possibilitadas pela leitura do texto de Louisa Alcott. Por exemplo, a epopeia portuguesa não apresenta um herói individual, exaltando os portugueses em geral. Ao desejar esta obra, Maria João/Jo surge nesta tradução portuguesa como uma rapariga com fortes valores patrióticos, mostrando-se parte de um todo. O coletivo suplanta, assim, o plano individual. Com esta opção, suprime-se o valor único que ligava *Undine and Sintram* à personagem e a importante alusão à luta pelo direito de as mulheres conciliarem as esferas pública e privada presente no texto de Louisa May Alcott.

Também a referência à obra *The Heir of Redclyffe* (1853), de Charlotte Mary Yonge (1823-1901), que Jo lê emocionada no sótão, permite ligações com *Sintram and His Companions* e reafirma o carácter andrógino da personagem: se, por um lado, Jo se emociona com os valores cristãos da obra¹³⁹, por outro será, talvez, o carácter lutador das personagens que a fascina na leitura da obra. No seu artigo “*Sintram and the Heir of Redclyffe*”, Julia Courtney estabelece uma ligação entre a obra de Charlotte Yonge e *Sintram and His Companions*. Segundo a autora, *The Heir of Redclyffe* é um romance “whose structure echoes the allegory of *Sintram* but also a created world in which the

¹³⁹ O romance *The Heir of Redclyffe* apresenta uma história sentimental e moralista, com amor, autossacrifício, traição, inveja e ciúme à mistura, em que o bem acaba por vencer e as personagens se redimem das suas falhas.

inhabitants read Sintram and the hero is aware of the analogies between his situation and that of Fouque's protagonist.” Sendo *Sintram and His Companions* uma narrativa centrada em personagens masculinas, a atenção que Jo presta à obra de Charlotte Yonge justificar-se-á, então, pelo carácter mais combativo das personagens, que se assemelha à sua própria personalidade. De certa forma, a escolha desta leitura legítima também o seu desejo de aquisição da obra de Fouqué.

Apresenta-se, de seguida, a tabela do cotejo realizado:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Here,” answered a husky voice from above; and running up, Meg found her sister eating apples and crying over the “Heir of Redcliffe,” wrapped up in a comforter on an old three-legged sofa by the sunny window. (39)	- Estou aqui, – respondeu de cima uma voz abafada. Gui subiu os degraus a correr e foi encontrar a irmã a comer maçãs, debruçada em lágrimas sobre as páginas do <i>Heir of Redcliffe</i> , embrulhada num roupão, em cima de um velho sofá, com três pernas só, junto da janela, batida pelo sol. (32)	- Estou aqui, – respondeu de cima uma voz abafada. Gui subiu os degraus a correr e foi encontrar a irmã a comer maçãs, debruçada em lágrimas sobre as páginas do <i>Heir of Redcliffe</i> , embrulhada num roupão, em cima de um velho sofá, junto da janela, batida pelo Sol. (35)	- Aqui! – respondeu de lá de cima uma voz rouca. Subindo, a correr, Meg encontrou a irmã a comer maçãs e debruçada em lágrimas lendo «O herdeiro de Redcliffe»; estava embrulhada numa manta e estendida num sofá com três pernas apenas, junto dum janela por onde entrava o sol. (28)	- Aqui – respondeu lá de cima uma voz um pouco rouca; e correndo até ao sótão, Guida encontrou a irmã sentada ao pé da janela, num belíssimo sofá com três pés, comendo maçãs e chorando com a leitura do «Mário.» (38)	- Estou aqui – respondeu de cima uma voz abafada. Gui subiu os degraus a correr e foi encontrar a irmã a comer maçãs, debruçada em lágrimas sobre as páginas do <i>Heir of Redcliffe</i> , embrulhada num roupão, em cima de um velho sofá, junto da janela, batida pelo sol. (31)

A tradutora da edição publicada pela Portugália Editora e reeditada pelo Círculo de Leitores opta pela manutenção do título original, e corrige o erro ortográfico presente em *Little Women*¹⁴⁰ – *Redcliffe*. No texto da Livraria Civilização, utiliza-se o título da tradução portuguesa *O herdeiro de Redcliffe*, publicada em 1909 pela Parceria António Maria Pereira em dois volumes e incluída na Collecção económica, números 73 e 74¹⁴¹.

¹⁴⁰ Na versão de 1880, este erro é corrigido.

¹⁴¹ Dados constantes na base de dados da Fundação Calouste Gulbenkian, que indicam tratar-se de uma tradução do inglês.

A escolha de Maria Paula de Azevedo recai sobre *Mário*, ou seja, uma vez mais se adota a estratégia da substituição das referências originais por outras mais próximas do público português, evitando-se, dessa forma, estranheza no/a leitor/a, enquanto em simultâneo se promove e divulga a cultura nacional. Apesar de apenas se incluir parte do título, julgo tratar-se de *Mário – Episódios das lutas civis portuguesas de 1820-1834*, do dramaturgo, contista, ativista político, médico e professor na Universidade de Coimbra António da Silva Gaio (1840-1870). Obra muito popular, veio a lume em 1868, em dois tomos, e descreve a época das lutas liberais e do cerco do Porto, palco das lutas entre apoiantes de D. Pedro e de D. Miguel. A par do apreço pela liberdade como valor fundamental, esta novela romântica apresenta características dramáticas, com diálogos que apelam à emoção, expressões amorosas, a que se seguem condenações e brutalidade. Vingança e traição fazem parte da trama desta novela, que retrata o ambiente da época e descreve paisagens beirãs, apelando ao aproveitamento da natureza para o enriquecimento económico da região.

O carácter dramático da obra portuguesa e de *The Heir of Redclyffe* constitui o ponto de contacto entre ambos os romances: Jo chora ao ler a obra de Charlotte Yonge, tal como Maria João ao ler *Mário*. Contudo, *The Heir of Redclyffe* não se enquadra no género histórico, o que diferencia esta obra da anterior. A alteração das referências intertextuais cria novas leituras na tradução portuguesa, que se afastam da leitura possibilitada no texto de Louisa May Alcott: possibilidade de conciliar combatividade – faceta tradicionalmente masculina – e emotividade – consagrada tipicamente à mulher.

Uma outra forma de apresentar esta questão em *Little Women* surge através da identificação de Jo como “Mentor” de Laurie, numa clara intertextualidade com o épico de Homero, *Odisseia*. Mentor é o amigo e conselheiro de Ulisses, a quem este confia o filho, Telémaco, antes de partir para a guerra de Tróia. A sua função é educar Telémaco, formar o seu carácter e transmitir-lhe valores, com vista à sua independência e autonomia. Jo assume-se como o “Mentor” de Laurie (que se identifica como Telémaco – “Telemachus” – numa carta que envia a Amy, a quem chama Mentor¹⁴², na segunda parte de *Little Women*) no capítulo XXI, acalmando-o e levando-o a desistir da ideia de fugir de casa.

¹⁴² Jo havia já rejeitado o amor de Laurie.

Atente-se na forma como os/as tradutores/as portugueses/as trataram esta referência literária:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“What fun you'd have! I wish I could run off too!” said Jo, forgetting her part of <u>Mentor</u> in lively visions of martial life at the capital. (309)	- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também!, - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de <u>mentor</u> na antevisão animada da vida buliçosa na capital (182)	- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também! - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de <u>mentor</u> na antevisão animada da vida buliçosa na capital. (239)	- Que bom que deve ser! Quem me dera poder ir consigo! – disse Jo, esquecida já do seu papel de <u>mentora</u> perante a fascinante visão da capital, em tempo de guerra. (216)	Omissão	- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também! - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de <u>mentor</u> na antevisão animada da vida buliçosa na capital. (248)

Já anteriormente se havia mencionado a omissão de grande parte do capítulo XXI na tradução de Maria Paula de Azevedo, e, como se pode constatar, também este passo é suprimido. As restantes traduções mantêm a referência, embora a utilização de minúsculas¹⁴³ (recorrem à comum antonomásia) neutralize os efeitos de leitura do intertexto presente em *Little Women*, o que fica ainda mais patente no texto da Livraria Civilização, no qual o vocábulo surge no feminino: “mentora”.

A identificação de Jo com Mentor, em *Little Women*, não deixa de ser também significativa, sabendo-se que a deusa Atena assumia, muitas vezes, a forma de Mentor para guiar Telémaco. O par Mentor/Atena representa, no fundo, as facetas masculina e feminina de Jo. O carácter andrógino da deusa, figura que subverte valores básicos da sociedade grega – segundo a lenda, não gerou filhos e permaneceu virgem, era guerreira e independente e não se submeteu ao homem – assemelha-se, a meu ver, à personalidade de Jo March. Assim como Atena, que na *Odisseia* protege Ulisses e guia Telémaco, também Jo protege Laurie da fúria do avô e aconselha calma ao amigo, fazendo, também, de alguma forma, o papel “feminino” de apaziguadora, mas também demonstrando a sua influência sobre Laurie. Perde-se, assim, esta rede intertextual e a lógica da assinatura de Laurie como Telemachus, acima assinalada.

¹⁴³ Etimologicamente, “Mentor”, a personagem de Homero, é a origem do nome mentor.

Uma questão interessante nas edições da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores é a forma como a tradutora verteu a expressão “martial life”. O adjetivo “martial” remete, explicitamente, para a Guerra Civil que grassava no país à época retratada no romance; no entanto, Maria da Graça Moura Brás desvirtua o sentido do original ao optar por “buliçosa”. O desvio textual conduz a uma leitura diferente da narrativa: nestas traduções portuguesas, Jo anseia pela vida frenética e agitada da capital, num claro contraste com a vida simples e calma do campo. No texto de Louisa Alcott, Jo deseja seguir os passos do pai e combater, afirmando-o claramente logo no capítulo I: “(...) I'm dying to go and fight with papa, and I can only stay at home and knit like a poky old woman (...)” (10). As traduções portuguesas aproximam-se do texto original, traduzindo “fight” por “combater”, pelo que nada indicia que a substituição do adjetivo “martial” se incluisse numa estratégia de depuração textual, eliminando as referências à guerra e ao espírito guerreiro de Jo. Tratar-se-á, possivelmente, de uma desatenção da tradutora portuguesa, perpetuada nas edições seguintes.

O carácter combativo e persuasivo de Jo revela-se, igualmente, quando fala com Mr. Laurence sobre a zanga que este mantém com o neto e o acalma a ponto de aquele pedir perdão a Laurie por escrito. Jo ensina Mr. Laurence a lidar com o neto, que, segundo ela, apresenta um temperamento muito semelhante ao seu, o que sugere que estas personagens – Jo e Laurie – na verdade têm traços em comum. Jo revela que o seu carácter rebelde não se verga perante a agressividade, mas se mostra fácil de aplacar com palavras amigas. A sua tenacidade é realçada com recurso à citação de um verso do poema infantil, “Humpty Dumpty”¹⁴⁴: “All the king's horses and all the king's men couldn't”.

A tabela seguinte apresenta o cotejo realizado:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“So am I; but a kind word will govern me when all the	- Eu também sou assim, mas uma palavra amiga faz de	Omissão	- Eu também sou assim; mas é mais fácil abrandar-me	Omissão	Omissão

¹⁴⁴ A primeira publicação deste poema infantil inglês surge em 1810.

<p>king's horses and all the king's men couldn't," said Jo, trying to say a kind word for her friend, who seemed to get out of one scrape only to fall into another. (312)</p>	<p>mim o que tôda a cavalaria e todos os soldados do rei nunca conseguiriam, – disse Zé, tentando uma palavra amável a favor do seu amigo, que, afinal, parecia sair de uma trapalhada para cair noutra. (2.ª Vol., 187)</p>		<p>com uma palavra gentil do que com a ameaça de todos os cavalos e cavaleiros do rei – disse Jo, tentando dizer alguma coisa a favor do amigo, que mal saía de um sarilho metia-se logo noutra. (219)</p>		
--	--	--	--	--	--

Apenas a 1.ª edição da Portugália Editora e a Livraria Civilização vertem a fala de Jo, permitindo a identificação da intertextualidade ao público eventualmente familiarizado com o poema infantil inglês através da obra *Through the Looking-Glass*, de Lewis Carrol, cuja primeira tradução para português surge em 1943 com o título *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* pela mão de Maria de Meneses, conforme dados constantes na Porbase. A omissão nas restantes traduções resulta em prejuízo para a caracterização de Jo, pois esta fala surge em resposta ao discurso de Mr. Laurence – “He's [Laurie] a stubborn fellow, and hard to manage” (312) – e demonstra o amadurecimento (mesmo a “domesticação” e a perda do caráter rebelde) da personagem: Jo admite o seu temperamento impulsivo e indisciplinado, revela capacidade de auto conhecimento e auto crítica, mas também reconhecimento das estratégias para vencer esta faceta do seu caráter.

Desde o início que Jo se mostrou uma rapariga prática e, embora temperamental, reconhece os seus defeitos. Esta qualidade vale-lhe o epíteto de “Sancho”, como refere a voz narrativa logo no capítulo II. A alusão ao escudeiro de D. Quixote, Sancho Pança, da obra de Miguel de Cervantes (1547 – 1616), é evidente. Jo é descrita como um “Sancho Pança” (uma vez mais, Jo é identificada com uma personagem masculina), alguém que vive no mundo físico e não se deixa iludir por sonhos e quimeras, como D. Quixote, o romântico idealista. Jo revela, aliás, o seu sentido prático em várias ocasiões ao longo da narrativa. É por esse motivo que, quando Mrs. Hummel, a matriarca da família pobre que Mrs. March auxilia, apelida as raparigas de anjos, Jo responde “Funny angels in hoods and mittens” (28), provocando os risos de todos/as.

Atente-se nas opções dos/as tradutores/as portugueses/as:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
The girls had never been called angel children before, and thought it very agreeable, especially Jo, who had been considered “a Sancho” ever since she was born. (28)	Às raparigas nunca, na sua vida, alguém chamara «anjinhos», especialmente Zé, que sempre fôra considerada um «diabinho» desde que viera ao mundo. (38)	Omissão	Às raparigas agradava o apodo de «anjinhos» que nunca ninguém lhes tinha concedido antes, principalmente a Jo, que fora considerada um <u>diabinho</u> logo que nascera. (21)	As pequenas que antes nunca tinham sido chamadas anjos do Céu, achavam graça ao caso; sobretudo Maria João, desde criança sempre considerada um <u>diabrete</u> . (29)	Omissão

Nenhuma das traduções portuguesas mantém a referência, o que resulta na perda da relação intertextual. Mais importante ainda, os vocábulos “diabinho” e “diabrete”¹⁴⁵, utilizados na 1.ª edição da Portugália Editora e nos textos da Livraria Civilização e de Maria Paula de Azevedo, não concretizam todo o universo de referência de “a Sancho”, nomeadamente a alusão ao caráter mais realista e menos espiritual de Jo, quando comparado com as irmãs. Por sua vez, a 4.ª reimpressão da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores suprimem o passo, com a sua importante referência a essa diferença de temperamento de Jo relativamente às irmãs.

O caráter alegre e expansivo desta personagem é também vincado pelas leituras que escolhe. É o caso de *The Vicar of Wakefield* (1776), de Oliver Goldsmith, obra que apresenta a história da família Primrose e as suas desventuras, com traços humorísticos e alguma sátira social. Considerada na época uma obra de caráter sentimental, *The Vicar of Wakefield* aborda várias temáticas sociais, como sejam a hipocrisia, a rigidez do sistema de classes, o rigor dos comportamentos e modos em sociedade, entre outros. A obra de Goldsmith figura na lista das obras preferidas de Jo, que se diverte com os quadros cómicos retratados.

¹⁴⁵ Curiosamente, a adaptação francesa de P. J. Stahl *Les Quatres Filles du Docteur Marsch*, publicada em 1880, apresenta um texto semelhante: “Jo, qui, dans son enfance, avait souvent reçu le sobriquet de petit diable” (17).

As opções de tradução dos/as vários/as tradutores/as constam da tabela que ora se apresenta:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
She never finds herself very soon; so the minute her cap began to bob, like a top-heavy dahlia, I whipped the 'Vicar of Wakefield' out of my pocket, and read away, with one eye on him, and one on aunt. (65)	Como ela não costumava voltar de lá muito depressa, logo que a sua touca começou a baloiçar como uma dália muito repolhuda, tirei do bolso o <i>Vicar of Wakefield</i> e comecei a ler, com um olho no livro e outro na tia. (88)	Como ela não costumava voltar de lá muito depressa, logo que a sua touca começou a baloiçar como uma dália muito repolhuda, tirei do bolso o <i>Vicar of Wakefield</i> e comecei a ler, com um olho no livro e outro na tia. (57)	Mas como essa volta costuma ser sempre grande, quando comecei a ver a touca a balouçar-se como uma dália repolhuda, tirei o «Vigário de Wakefield» do meu bolso e comecei a lê-lo com um olho no livro e outro na tia. (47)	Como ela costumava levar muito tempo a <i>passar</i> , agarrei nas <i>Pupilas do Senhor Reitor</i> e comecei a ler, com um olho na tia, outro no livro. (63)	Como ela não costumava voltar de lá muito depressa, logo que a sua touca começou a baloiçar como uma dália muito repolhuda, tirei do bolso o <i>Vicar of Wakefield</i> e comecei a ler, com um olho no livro e outro na tia. (53)
"Oh, bless you, no! but she let old Belsham rest; and, when I ran back after my gloves this afternoon, there she was, so hard at the <i>Vicar</i> , that she didn't hear me laugh as I danced a jig in the hall, because of the good time coming. (...) (65-66)	- Oh! Valha-te Deus, não! Mas deixou descansar o velho Belsham, e quando à tarde voltei a correr à procura das minhas luvas ela lá estava tão absorvida na leitura do <i>Vicar</i> que nem me ouviu rir enquanto fazia piruetas no <i>hall</i> ao pensar nos bons tempos futuros. (89)	- Olha! Valha-te Deus, não! Mas, quando à tarde voltei a correr à procura das minhas luvas ela lá estava tão absorvida na leitura do <i>Vicar</i> que nem me ouviu rir. (57)	- Tens cada saída! Mas pôs o Belsham de lado; e quando, à tarde, eu voltei atrás, a buscar as luvas, ela estava tão embebida no «Vigário» que nem me ouviu rir e dançar no vestibulo, ao pensar no tempo agradável que vou passar. (47)	- Isso sim! Mas não pegou mais no velho almanaque; e, quando voltei a buscar as minhas luvas, lá estava agarrada às <i>Pupilas</i> com tal interesse, que não me ouviu rir e dançar no corredor a pensar nas boas horas de leitura, que agora vou ter! (63)	Olha! Valha-te Deus, não! Mas quando à tarde voltei a correr à procura das minhas luvas, estava tão absorvida na leitura do <i>Vicar</i> que nem me ouviu rir. (53)

A análise do cotejo realizado permite verificar que as edições da Portugália Editora e a reedição do Círculo de Leitores mantêm a estratégia de utilização do título inglês, enquanto o/a tradutor/a do texto publicado pela Livraria Civilização faz uso do título da tradução portuguesa, *O Vigário de Wakefield*, traduzida por Daniel José Rodrigues¹⁴⁶. Por sua vez, Maria Paula de Azevedo introduz, em sua substituição, a obra de Júlio Dinis (1839-1871) *As Pupilas do Sr. Reitor*, volume publicado em 1867. O

¹⁴⁶ A Biblioteca Nacional possui uma 2.ª edição datada de 1911.

autor faz a apologia da vida simples do campo, descrevendo o mundo rural português da época. Existe, de facto, um ponto de contacto entre *The Vicar* e *As Pupilas*, visto ambas as obras exaltarem os valores simples da vida campesina.

Coerente com esta alteração da referência original, Maria Paula de Azevedo escolhe uma cena do livro de Júlio Dinis quando Jo refere um momento da narrativa de *The Vicar*:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Liv. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
I'd just got to where <u>they all tumbled into the water</u> , when I forgot, and laughed out loud. (65)	Tinha acabado de chegar àquela passagem em que <u>todos caem na água</u> , quando me esqueci de tudo e dei uma grande risada. (88)	Tinha acabado de chegar àquela passagem em que <u>todos caem na água</u> , quando me esqueci de tudo e dei uma grande risada. (57)	Quando, porém, cheguei àquela altura em que <u>todos caem à água</u> esqueci-me do lugar onde estava e soltei uma gargalhada que a acordou. (47)	Mas quando chego àquele bocado em que <u>fala o sr. João da Esquina</u> , esqueço-me da tia e dou uma gargalhada. (63)	Tinha acabado de chegar àquela passagem em que <u>todos caem na água</u> , quando me esqueci de tudo e dei uma grande risada. (53)
"Back I went, and made the <u>Primroses</u> as interesting as ever I could. (65)	- Lá voltei ao princípio e procurei tornar os <u>Primroses</u> tão interessantes quanto me foi possível. (88)	Lá voltei ao princípio e procurei tornar os <u>Primroses</u> tão interessantes quanto me foi possível. (57)	Eu assim fiz, esforçando-me por tornar o <u>livro</u> o mais interessante possível. (47)	Omissão	Lá voltei ao princípio e procurei tornar os <u>Primroses</u> tão interessantes quanto me foi possível. (53)

Apesar da referência à obra de Oliver Goldsmith, o texto da Livraria Civilização omite a alusão à família Primrose, central na narrativa de *The Vicar of Wakefield*, ao contrário das restantes traduções que a identificavam. Trata-se de uma incoerência na estratégia tradutiva daquela editora, já que identifica *The Vicar*, faz referência a um momento da narrativa, mas não menciona o nome da família Primrose, optando por uma alusão mais ampla ao "livro". No texto de Maria Paula de Azevedo, a alusão é suprimida pelo motivo acima assinalado, no entanto a sua substituição pela referência à fala de João da Esquina, merceeiro da aldeia em *As Pupilas do Sr. Reitor*, serve uma função que pode ser considerada equivalente à da cena inicialmente descrita, porquanto João da Esquina se revela uma personagem atenta a intrigas e conhece os mexericos da aldeia, acabando por introduzir alguns momentos de humor na obra de Júlio Dinis.

7.3. Intratextualidade

Como já referi quando da introdução a este capítulo, Louisa May Alcott introduziu em *Little Women* segmentos de outras narrativas e também peças de teatro, que tinha criado ao longo dos anos. Affonso Romano Sant'Anna designa este fenómeno de intratextualidade, que se refere aos momentos em que “o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (62).

As referências intratextuais presentes em *Little Women* influenciam, também elas, a caracterização das personagens, sobretudo de Jo, contribuindo igualmente para a crítica à rígida sociedade vitoriana, que perpassa a obra de Louisa May Alcott. Entre as referências intratextuais presentes em *Little Women* encontram-se por exemplo, *The Sisters' Trial* (1856), *A Modern Cinderella* (1860) ou *Psyche's Art* (1868). No entanto, como esclareci no início deste capítulo, apenas serão alvo de análise os títulos explicitamente mencionados.

As obras criadas e representadas pelas irmãs March em *Little Women* permitem-lhes criar espaços alternativos, em que é evidente o desejo de rotura com as normas sociais vigentes¹⁴⁷. Veja-se o caso de *The Witch's Curse, an Operatic Tragedy*, título da peça de teatro criada por Jo e que as irmãs ensaiam no capítulo I e representam no capítulo II. Jo desempenha papéis masculinos, mostrando a sua apetência por papéis mais ativos e interventivos, que a sociedade patriarcal lhe recusa.

The Witch's Curse recria *Norna; or the Witch's Curse*, peça escrita por Louisa e Anna Alcott no final dos anos 40. Segundo Juliet McMaster, a própria personagem Norna é retirada da obra *The Pirates*, de Walter Scott (189), o que constitui uma intertextualidade dentro da própria intratextualidade, de acordo com a noção de mosaico textual, a que Julia Kristeva alude.

A peça veio a ser publicada na antologia *Comic Tragedies* por Anna Alcott Pratt, a irmã mais velha de Louisa Alcott, em 1893. Na introdução àquela obra, Anna, ou Meg,

¹⁴⁷ Para Peter Stoneley, os contos e peças de teatro revelam o potencial revolucionário das irmãs: “Their stories and dramas stage coercive passions, attempted abductions, and shadowy figures, with ‘The Masked Marriage. A Tale of Venice’ and a play with ‘Dons’, witches, arsenic, and fainting fits. While it would be easy to overstate the importance of these literary performances to the novel, their presence confirms the sense of the adolescent girls’ insurrectionary potential. In their plays and stories, the girls indicate a reluctance to accept the constraints of the symbolic order, a reluctance which will then manifest itself in subsequent crises” (29).

como assina, revela o gosto da irmã Louisa, ou Jo, pela representação de personagens mais sensacionalistas, como vilões, fantasmas, bandidos ou rainhas altivas, apontando para as preferências góticas da escritora: “Jo, of course, played the villains, ghosts, bandits, and disdainful queens; for her tragedy-loving soul delighted in the lurid parts, and no drama was perfect in her eyes without a touch of the demonic or supernatural” (7).

Louisa Alcott considerava esta peça a sua obra de arte, como refere Anna Pratt – “Jo called it the ‘lurid drama,’ and always considered it her masterpiece” (11) – e serviu-se dela para a transformar numa referência cómica em *Little Women*. Segundo Daniel Shealy, *Norna*, assim como outras peças criadas durante a juventude¹⁴⁸, são precursoras da escrita sensacionalista da autora: “These plays are clearly forerunners of Alcott’s sensational stories that she would later write for *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper* and *The Flag of Our Union*” (226).

Como não existe qualquer tradução portuguesa da peça ou da antologia, as obras em análise neste trabalho apresentam traduções próximas do texto de Louisa May Alcott, à exceção da 4.ª reimpressão da Portugália Editora e da reedição do Círculo de Leitores, que optam pela omissão daquela peça. Maria Paula de Azevedo é a única a traduzir “Operatic Tragedy” por “ópera trágica”, terminologia mais adequada:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
“Not quite,” replied Jo, modestly. “I do think ‘The Witch’s Curse, an Operatic Tragedy,’ is rather a nice thing; but I’d	- Verdadeiro, não! – disse Zé com modéstia. – Estou convencida de que <u>A Maldição da Bruxa</u> , tragédia lírica, é, sem dúvida,	- Verdadeiro, não! – disse Zé com modéstia. – Gostava de experimentar pôr em cena o <u>Macbeth</u> . Tive sempre vontade de fazer o papel	- Isso não – replicou Jo, modestamente. De facto, a <u>Maldição da Bruxa</u> , uma tragédia lírica, não está nada má, mas	- Não tanto – replicou Maria João com modéstia -. Esta <u>maldição da bruxa</u> , <u>ópera trágica</u> , não me parece muito má, isso não; mas o que eu gostava era que	- Verdadeiro, não! – disse Zé com modéstia. – Gostava de experimentar pôr em cena o <u>Macbeth</u> . Tive sempre vontade de fazer o papel

¹⁴⁸ É o caso do conto *The Masked Marriage*, publicado em 1852 no periódico *Dodge’s Literary Museum* e que Louisa Alcott reproduz, com algumas alterações, no exemplar do *Pickwick Portfolio* (capítulo X). Segundo Daniel Shealy esta obra apresenta motivos que se irão encontrar na sua escrita sensacionalista: “(...) it is also easy to see how this story foreshadows the sensational tales Alcott would publish for Frank Leslie during the 1860s. Her blood and thunder tales, like this one, are often set in foreign countries and revolve around long-hidden secrets, concealed identities, and surprise endings” (230). Nas traduções portuguesas, apenas Maria Paula de Azevedo omite a referência a este conto, fruto da sua opção de não traduzir o exemplar do jornal do Clube.

like to try Macbeth, if we only had a trap-door for Banquo. I always wanted to do the killing part. 'Is that a dagger that I see before me?'" muttered Jo, rolling her eyes and clutching at the air, as she had seen a famous tragedian do. (15)	uma coisa bem feita, mas, se tivéssemos uma porta falsa para o Banquo, gostava de experimentar pôr em cena o <i>Macbeth</i> . Tive sempre vontade de fazer o papel do assassino. - É um punhal o que estou vendo diante dos meus olhos? - murmurou Josefina, rolando os olhos e fazendo menção (sic) de empunhar uma arma, como vira fazer a um actor notável. (21)	do assassino. «É um punhal o que estou vendo diante dos meus olhos? - murmurou ela, rolando os olhos e fazendo menção de empunhar uma arma, como vira fazer a um actor notável. (17)	gostaria bem mais de representar <i>Macbeth</i> ; faltanos, porém, a porta falsa para Banco. Tive sempre vontade de fazer de assassino. «É um punhal o que eu vejo diante de mim?» - murmurou rolando os olhos e fazendo menção de agarrar a arma, como vira fazer a um actor de nome. (11)	experimentássemos o Macbeth, se tivéssemos um alçapão para o Banquo. Sempre desejei tanto ter de fazer a cena da morta! Que vejo diante de mim? - resmungava Maria João, revirando os olhos e esmurrando o ar, como vira um dia fazer a um grande actor. (17)	do assassino. «É um punhal o que estou vendo diante dos meus olhos? - murmurou ela, rolando os olhos e fazendo menção de empunhar uma arma, como vira fazer a um actor notável. (12)
---	---	--	---	---	--

A omissão da referência à peça da autoria de Jo nas duas traduções já assinaladas, 4.ª reimpressão da Portugália Editora e reedição do Círculo de Leitores, não só limita o jogo intertextual, como também altera a caracterização de Jo. No texto americano, apesar da modéstia, Jo demonstra o seu orgulho pela criação e autoria da peça *The Witch's Curse, an Operatic Tragedy*, leitura esta que não é possível nos dois textos portugueses, nos quais a tónica é colocada em *Macbeth*, peça à qual, aliás, Louisa Alcott recorre em termos de linguagem e enredo, como nota Shealy: "The story [*The Witch's Curse*] also bears the influence of Shakespeare, especially *Macbeth*, in plot and language (...)" (226). Com a omissão da referência, Maria João/Jo acaba por não valorizar o seu próprio texto, enaltecendo-se apenas a obra de Shakespeare.

Embora mantenha a referência à peça criada por Jo, a tradução da Livraria Civilização acaba por desconsiderar o ato de criação de outra forma: Jo afirma que a sua obra não está "nada má"; no entanto, ao associar o advérbio de intensidade "bem" ao quantificador comparativo "mais" na frase "gostaria bem mais de representar *Macbeth*", o/a tradutor/a valoriza o segundo elemento em detrimento do primeiro. Em *Little Women* não existe sequer uma articulação comparativa dos dois textos, pelo que se continua a verificar uma depreciação do valor criativo de Jo nesta tradução,

conforme se havia já assinalado a propósito da comparação de Jo a Shakespeare (ver páginas 212 e ss.).

A referência a *Woman and Her Position; by Oronthy Bluggage*¹⁴⁹, monólogo que Louisa May Alcott escreveu e apresentou em 1855¹⁵⁰, constitui outro dos casos de intratextualidade em *Little Women*. O título surge num anúncio no jornal do Clube Pickwick, *Pickwick Portfolio*, a que já se aludiu anteriormente.

A tabela seguinte apresenta as opções tomadas pelos/as tradutores/as dos textos portugueses:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
MISS ORANTHY BLUGGAGE, the accomplished Strong-Minded Lecturer, will deliver her famous Lecture on " <u>WOMAN AND HER POSITION,</u> " at Pickwick Hall, next Saturday Evening, after the usual performances. (152)	MISS ORANTHY BLUGGAGE, a notável e vigorosa conferencista, fará a sua famosa palestra sobre « <u>A mulher e a sua posição na sociedade</u> » no salão Pickwick no próximo sábado à noite, a seguir ao espectáculo habitual. (203)	MISS ORANTHY BLUGGAGE, a notável e vigorosa conferencista, fará a sua famosa palestra sobre « <u>A mulher e a sua posição na sociedade</u> » no salão Pickwick no próximo sábado à noite, a seguir ao espectáculo habitual. (132)	MISS ORANTHY BLUGGAGE, conhecida conferencista de espírito forte, fará a sua famosa conferência sobre « <u>A mulher e a sua posição na sociedade</u> » no salão Pickwick, no próximo sábado, à noite, após a habitual reunião. (110)	Omissão	Miss Oranthy Bluggage, a notável e vigorosa conferencista, fará a sua famosa palestra sobre <i>A mulher e a sua posição na sociedade</i> no salão Pickwick, no próximo sábado à noite, a seguir ao espectáculo habitual. (134)

À exceção de Maria Paula de Azevedo, os/as restantes tradutores/as mantêm a referência, acrescentando “na sociedade”, com vista à explicitação do nome “position”. A expansão frásica, que comporta informação adicional, surge, assim, com o efeito de restringir o significado de “posição”. A omissão observada em *Quatro*

¹⁴⁹ Segundo Joel Myerson e Daniel Shealy, Louisa Alcott utilizava esta *persona* quando escrevia os seus monólogos: “LMA often used Oronthy Bluggage, inspired from her readings in Dickens, as a persona for writing monologues” (Myerson e Shealy, *The Journals* 77). Numa carta endereçada à tia, Louisa Caroline Greenwood May Bond, a escritora descreve as atividades a que cada elemento da família Alcott se dedicava, apresentando-se como Oronthy Bluggage, pseudónimo que também utilizou em algumas das suas primeiras publicações: “(...) Oronthy Bluggage to launch ships on the ‘Atlantic’ & make a gigantic blot of herself in working the wessel (...)” (Myerson e Shealy, *Selected Letters* 61).

¹⁵⁰ Numa entrada no seu diário, data de 1855, Louisa Alcott escreve: “I delivered my burlesque on ‘Woman, and Her Position, by Oronthy Bluggage,’ last evening at Deacon G’s” (Myerson e Shealy, *Journals* 74)

Raparigas, que elimina todo o exemplar do jornal, o que se traduz numa invisibilidade da produção escrita feminina, conforme se referiu nas páginas 208-209.

Também no jornal *Pickwick Portfolio* se anuncia a estreia de *The Greek Slave, or Constantine the Avenger*¹⁵¹, outra peça de teatro escrita por Louisa Alcott posteriormente incluída em *Comic Tragedies*. A peça é apresentada como algo inédito na América: “[The play] will surpass anything ever seen on the American stage”.

Em meu entender, o título da peça de Louisa Alcott parece aludir à estátua *The Greek Slave*, do escultor Hiram Powers, criada em 1844. Nesta escultura, a mulher, apesar da sua nudez, segura um véu, que, supostamente, será uma peça de vestuário. Significativamente, no último ato de *The Greek Slave, or Constantine the Avenger*, no dia do seu casamento com Constantine, que entretanto se apaixonara por Ione, não se apercebendo de que a princesa e a escrava eram uma única pessoa, Irene esconde-se atrás de uma cortina e surge “veiled (...) as a statue upon its pedestal” (204). Este passo permite uma identificação da escultura de Hiram Powers com Irene/Ione.

À exceção de Maria Paula de Azevedo, todas as restantes traduções portuguesas mantêm a referência literária:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
A NEW PLAY will appear at the Barnville Theatre, in the course of a few weeks, which will surpass anything ever seen on the American stage. "THE GREEK SLAVE, or Constantine the Avenger," is the name of this	UMA NOVA PEÇA vai ser representada, dentro de poucas semanas, no Teatro da Casa de Arrumações, que ultrapassará tudo o que até hoje se viu na cena americana. «O Escravo Grego, ou Constantino, o	UMA NOVA PEÇA vai ser representada, dentro de poucas semanas, no Teatro da Casa de Arrumações, que ultrapassará tudo o que até hoje se viu na cena americana. «O Escravo Grego, ou Constantino, o	Será posta em cena, no teatro Barnville, uma nova peça, que ultrapassará tudo o que, até hoje, se representou nos palcos de toda a América. «O ESCRAVO GREGO» ou «CONSTANTINO O VINGADOR», é o nome deste	Omissão	Uma nova peça vai ser representada dentro de poucas semanas no Teatro da Casa de Arrumações, que ultrapassará tudo o que até hoje se viu na cena americana. <i>O Escravo Grego, ou</i>

¹⁵¹ Na narrativa, com estrutura típica de um conto de fadas, Irene, princesa prometida a Constantine, pretende que este aprenda a amá-la, recusando, desta forma, um casamento por obrigação. Disfarçada de escrava, Irene apresenta-se à rainha, mãe de Constantine, que se admira com a sua beleza e delicadeza: “I will confide in thee, Ione, for thou art no common slave, but a true and gentle woman whom I can trust and love” (156). A coragem de Irene, que assume um outro papel, transforma o frio e distante Constantine, o qual aprende a amar Ione, a princesa disfarçada.

thrilling drama!!! (152)	<u>Vingador</u> », é o título desse drama emocionante. (203)	<u>Vingador</u> », é o título desse drama emocionante. (132)	arrepiante drama. (111)		<u>Constantino, o Vingador</u> , é o título desse drama emocionante. (134)
-----------------------------	--	--	----------------------------	--	--

Ao concretizar “slave” em “escravo”, optando, pelo género masculino, os/as tradutores/as demonstram desconhecimento da referência literária, pois, como já se referiu, “The Greek Slave” remete para Irene/Ione, personagem feminina na peça. Em todas as traduções se impossibilita a ligação entre a obra literária *The Greek Slave*, or *Constantine the Avenger* e *The Greek Slave*, escultura de Hiram Powers, impedindo a leitura acima assinalada.

7.4. Considerações finais

Após a análise efetuada neste capítulo constata-se que o maior número de ocorrências de intertexto se refere a títulos de obras, seguido dos nomes de autores/as e personagens, e, em menor número, surgem as citações de segmentos textuais. Regista-se apenas uma ocorrência respeitante a um momento da narrativa de uma obra, no caso de *The Vicar of Wakefield*.

Para além do evidente valor documental das referências literárias, informando sobre o que se lia na época – ou, num sentido mais restrito, sobre o que Louisa May Alcott lia –, a sua inclusão em *Little Women* fornece pistas de análise sobre as transformações culturais que levaram à participação da mulher na esfera pública, confirmando o papel do romance na socialização do público leitor, que Barbara Bardes e Suzanne Gossett enunciam:

Nineteenth-century fiction provides an extremely rich and complex set of sources for understanding the cultural changes that brought women into the public sphere. Novels were, in their own time, clearly understood to participate in the socialization of the population. (5)

Encontram-se neste caso, por exemplo, as referências ao *Pickwick Club*, com a sua paródia aos clubes literários masculinos e ao papel que homem e mulher

desempenhavam na sociedade vitoriana, ou a citação do aforismo de Mrs. General, personagem do romance *Little Dorritt*, que ilustra o tipo de educação ministrado à mulher, o qual desvalorizava o pensamento crítico.

Louisa May Alcott recorre à intra e intertextualidade para inserir na sua obra uma visão crítica das limitações impostas às mulheres no âmbito de uma sociedade patriarcal: em *The Witch's Curse, an Operatic Tragedy* Jo representa os papéis masculinos “to her heart's content” (30) e *Undine* e *Sintram* simbolizam as características femininas e masculinas que Jo pretende conciliar.

O cotejo realizado permite apurar o tratamento dado a cada uma das referências nas várias traduções portuguesas e aferir a manutenção e/ou desvio relativamente à função dos inter e intratextos na obra de Louisa May Alcott, permitindo ainda a análise dos seus possíveis efeitos de leitura.

Assim, constatou-se que, de um modo geral, a 1.^a edição da Portugália Editora e a edição da Livraria Civilização são as que mais recorrem à estratégia de manutenção da referência literária¹⁵². No caso em que as referências se referem ao título de uma obra, verificou-se que nem sempre os/as tradutores/as utilizam o título em circulação em Portugal continental, sendo que a Livraria Civilização é a que mais respeita as traduções portuguesas. Na 1.^a edição da Portugália Editora registou-se apenas uma ocorrência, no caso da obra de Harriet Stowe *A Cabana do Pai Tomás*. O texto desta editora (1.^a e 4.^a edições, bem como a reedição pelo Círculo de Leitores) contém ainda uma intervenção paratextual da tradutora: uma explicação em nota de rodapé com o objetivo de prestar informações complementares relativamente à obra *Pilgrim's Progress*.

Apesar da manutenção de grande parte das referências, a tradução da Livraria Civilização difere da apresentada pela 1.^a edição da Portugália Editora, porquanto contém desvios que alteram o discurso original. Como referimos, ao descrever Jo como um “segundo Shakespeare” ao invés de “a regular Shakespeare” ou ao não permitir a comparação do seu trabalho com “works of Shakespeare”, por exemplo, o/a tradutor/a acaba por desvalorizar as criações de Jo, criando leituras em que é possível detetar um efeito de inferiorização da mulher em relação ao homem. Da mesma

¹⁵² Aqui entendida segundo a proposta apresentada por Lourdes Lorenzo (2005), isto é, quer a referência surja em inglês ou em português.

forma, a tradução do vocábulo “authoress” por “escritora” parece retirar a Jo, e à mulher em geral, a sua autonomia e capacidade criadora, na medida em que não lhe reconhece responsabilidade pela sua própria produção intelectual.

É também neste texto que se encontra o maior número de incoerências, visto coexistirem traduções diferentes para a mesma referência, como se pode verificar no caso de *Pilgrim’s Progress* em que o/a tradutor/a apresenta três opções diferentes: *O Caminho do Peregrino*, *Viagem dum Peregrino* e *Pilgrim’s Progress*.

Detetaram-se erros na identificação de algumas referências, comuns a todas as traduções baseadas no texto de Maria da Graça Moura Brás e à da Livraria Civilização, e que permitem identificar a existência de algum preconceito social relativamente à adoção, pela mulher, de comportamentos tradicionalmente ligados ao homem, como seja o ato de brindar: lembre-se o caso da personagem Sairy Gamp, que é entendida como pertencendo ao sexo masculino, possivelmente por propor um brinde. Ao interpretarem *The Greek Slave*, como “O Escravo Grego”, quando na realidade se refere a uma mulher - Irene/Ione -, estas mesmas traduções impossibilitam a ligação com a estátua *The Greek Slave* e, por conseguinte, a leitura subversiva de *The Greek Slave; or Constantine the Avenger*.

Relativamente à 4.ª edição da Portugália Editora e à sua reedição pelo Círculo de Leitores, verifica-se um elevado número de omissões (embora *Quatro Raparigas* apresente número superior), fruto dos cortes efetuados à 1.ª edição da Portugália. No caso particular da primeira tradução referida, que o Círculo de Leitores retoma com alterações pontuais, as escolhas resultarão, provavelmente, de uma questão de política editorial, visto se ter reduzido a extensão da obra para metade – a tradução começou a ser comercializada em dois volumes passando para um logo na 2.ª edição, conforme se referiu no capítulo 5, “Traduções portuguesas de *Little Women*”. Contudo, os cortes efetuados são claramente coincidentes com a eliminação do potencial subversivo e da mensagem feminista que perpassa *Little Women*. No caso específico da omissão da referência ao romance de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom’s Cabin*, as conotações subversivas patentes no humor com que Jo responde à lição de moral dada pela mãe, em que esta salienta a importância de se contentarem com o que têm, dão lugar à submissão e aceitação por parte da personagem do papel imposto à mulher. Em *Little Women*, Jo transforma o sermão da mãe num discurso

contra uma sociedade repressiva das liberdades e direitos, enquanto nestas traduções portuguesas a lição é levada a sério e a tónica é colocada na necessidade de a seguir. Também a caracterização de Jo sofre alterações nestas traduções em resultado dos cortes efetuados, nomeadamente no que diz respeito ao orgulho relativamente à sua produção literária, no caso de *The Witch's Curse, an Operatic Tragedy*, e ao seu sentido prático, como é ilustrado através do epíteto “Sancho”.

Maria Paula de Azevedo, por sua vez, apresenta um texto marcado por substituições culturais, numa estratégia claramente domesticante, com o objetivo de substituir o universo cultural de *Little Women*, utilizando em sua vez referências culturais e literárias portuguesas. Os referentes literários utilizados por Maria Paula de Azevedo – Garrett, Herculano, *Os Lusíadas*, entre outros – não seriam estranhos ao público leitor de *Quatro Raparigas* e serviriam o propósito de enaltecer a pátria e glorificar a produção literária portuguesa, princípios tão caros ao ideário nacionalista do período do Estado Novo. A exaltação dos heróis nacionais, o orgulho na História nacional, principalmente a fundação da nacionalidade, a independência e a epopeia dos Descobrimentos, bem como o ruralismo e o conservadorismo acentuado constituíam alguns dos princípios ideológicos do regime identificáveis nesta tradução portuguesa. Da mesma forma se entendem as omissões de obras e/ou autores/as estrangeiros/as e/ou a opção de os/as substituir por referências gerais: é o caso de *Pilgrim's Progress*, que é substituído pela designação geral “peregrinos”, ou o *Pickwick Club*, que surge como “Clube Literário”. As traduções literais¹⁵³ presentes neste texto restringem-se a autores/as e/ou obras clássicos, como Shakespeare, Scott ou *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe.

A estratégia tradutiva adotada por Maria Paula de Azevedo não demonstra falta de conhecimento cultural por parte da tradutora, mas revela um propósito diferente das restantes traduções em análise neste trabalho, conforme já mencionado no capítulo 5. Maria Paula de Azevedo assume a sua obra como uma adaptação e entende-a como um manual de conduta para as raparigas: a “boa influencia moral e o gozo do espírito”, que a tradutora encontrava em *Little Women*, serviria para que “as nossas raparigas aprendam a tirar partido do viver de família, e a concorrer sempre,

¹⁵³ Para efeitos deste trabalho, considera-se tradução literal como manutenção da referência contida no original, de acordo com a proposta apresentada por Lourdes Lorenzo (2005).

com o seu bom humor e a sua alegria, para o bem estar e o conforto do Lar”. Os motivos que nortearam a elaboração desta tradução prendem-se, por conseguinte, com a educação das raparigas e com a exaltação dos valores domésticos, contribuindo para a valorização do papel da mulher no lar. Em congruência com esses motivos, foram suprimidas, ou alteradas, todas as referências que pudessem apelar a uma participação mais ativa das mulheres na esfera pública, como é o caso do *Pickwick Club* ou da autora Fredrika Bremer, por exemplo. As alterações assinaladas impedem o acesso ao caráter subversivo de *Little Women* e ao seu papel na luta pelos direitos das mulheres. Segundo Barbara Bardes e Suzanne Gossett, os romances do século XIX constituem, por oposição ao discurso político público, não só uma importante fonte para a compreensão destas lutas, mas também um veículo das mensagens feministas:

Novels are an extremely potent source for interpreting the struggle for women’s rights, because fiction, in contrast to public political discourse, which tended to exclude the demands of women from discussion, focused on the private sphere. Through structure, character, and comment, authors could take positions on power relationships between men and women without directly addressing the publicly sanctioned hierarchy of the sexes in the political sphere. Novels of the period thus provide striking evidence about the motives for opposing women’s demands for political power, motives that remained unspoken or only hinted at on the floors of the legislatures or in the columns of newspapers. (6)

A omissão ou substituição das referências produz efeitos na narrativa – alterando a caracterização das personagens, como é o caso evidente de Jo – mas, acima de tudo, acentua o apagamento social da mulher. Esta estratégia é consentânea com a ideologia defendida pelo regime na época histórica em que as traduções foram produzidas, conforme já pôde verificar no capítulo 3 deste trabalho.

8. Conclusões

Foi objetivo desta tese analisar a forma como as traduções portuguesas da obra *Little Women – Part I*, da escritora norte-americana Louisa May Alcott, transpõem a imagem da mulher rebelde e anticonformista presente no original através da personagem Jo March para o contexto ditatorial português – 1933 a 1974.

Para a sua consecução procedeu-se a uma comparação tão exaustiva quanto possível de todos os aspetos direta ou indiretamente ligados a esta personagem nos vinte e três capítulos da obra americana com os seus correspondentes nas traduções portuguesas seleccionadas de entre o material reunido. Este trabalho inicial permitiu aferir as estratégias utilizadas pelos/as tradutores/as portugueses/as e a confluência e/ou divergência nas soluções encontradas. Tendo em conta as orientações ideológicas e a política do Estado Novo no que respeita às mulheres, procurei verificar como este ambiente afetou as decisões dos/as tradutores/as e, conseqüentemente, os textos que criaram, principalmente no que concerne à imagem das mulheres e à sua posição na sociedade.

Tentei caracterizar a autora e o ambiente familiar, social e mental em que decorreu a sua vida e que marcou o seu empenhamento em numerosas causas de defesa das mulheres e dos seus direitos, temática claramente patente em grande parte da sua obra. Fazendo uma leitura atenta da produção literária de Louisa May Alcott, e, especificamente, de *Little Women*, pode constatar-se que, apesar de aparentemente demonstrar aceitação do sistema social vigente, nela se encontra uma apologia do direito à educação, ao uso de vestuário simples e libertador, à igualdade no acesso a uma carreira, ao voto, entre muitos outros que constituem as grandes linhas da luta pelos direitos das mulheres no século XIX. Nas suas obras destinadas a um público juvenil feminino, Louisa May Alcott subverte valores e códigos dominantes sob uma capa de conformidade.

Como a exposição pretendeu revelar, a personagem Jo March foge ao estereótipo da mulher vitoriana, confinada ao meio doméstico, possuidora de fortes valores e moral irrepreensível, boa dona de casa e esposa e extremosa mãe de família, que,

aliás, encontra eco também na sociedade estado-novista. As transgressões dos padrões de comportamento socialmente aceites numa sociedade fortemente marcada por valores patriarcais não terão sido bem vistas em ambos os sistemas culturais, o de partida e o de chegada. Isto parece paradoxal, uma vez que a obra *Little Women* de uma forma geral é encarada, em ambos os contextos, como modelar, visto que acaba por, num dos possíveis níveis de leitura, ensinar às jovens os valores da submissão e abnegação. No entanto, poderá igualmente ser vista como meio de transmissão dos ideais feministas, através dos desejos de independência e de autonomia de Jo, tanto na recusa do casamento como na aspiração a uma carreira pessoal, patentes nos seus comportamentos, atitudes e linguagem, considerados pouco femininos.

Longe de uma perspetiva puramente linguística, anterior às abordagens que marcaram os Estudos de Tradução desde finais da década de 70 do século XX, assumiu-se como suporte teórico uma conceção sistémica da literatura traduzida e a ideia fundamental, lançada pela Escola de Tel-Aviv, da mútua implicação da tradução com os outros sistemas dentro do polissistema social. A abordagem sistémica revela-se muito produtiva, porquanto, ao proclamar a conceção dos sistemas cultural, literário e, dentro deste, o da literatura traduzida, como realidades abertas, permite entender a sua interligação com os fatores políticos, ideológicos, económicos e sociais.

O facto de o período do Estado Novo se caracterizar por políticas muito restritivas no que diz respeito à liberdade de ação das mulheres e de promover a idealização da sua imagem e dos seus comportamentos, tanto na esfera pública como na privada, trouxe, necessariamente, implicações não só para a seleção das obras a traduzir, como também para os procedimentos tradutivos. Sendo a literatura um veículo de disseminação ideológica por excelência, as obras aceites pelo regime, e que passariam sem problemas pelo crivo da censura, seriam aquelas que reproduzissem os padrões de comportamento, as formas de relações sociais e os ideais do feminino definidos pelo Estado.

Ao constituírem-se como processos de importação cultural, espera-se que, em sistemas totalitários, as traduções, assim como a restante produção literária, respeitem o sistema social, político e ideológico vigente, pelo que são criados mecanismos de censura para controlar essa produção. No caso dos livros, a censura *a posteriori*, ou seja, após o livro impresso para publicação, implicava que só depois de

editadas as obras poderiam ser apreendidas pela Comissão de Censura. No caso de *Little Women*, a leitura deste romance como instrumento moralizador, presente desde a primeira hora na recepção de que foi alvo no nosso contexto, como procurei mostrar, terá constituído um dos grandes impulsos para a sua tradução para português.

Ao agirem como mediadores/as culturais, os/as tradutores/as são obrigados/as a tomar decisões e a fazer as suas escolhas. Usando a terminologia de Toury, que recupera a célebre oposição metodológico-tradutiva enunciada por Schleiermacher, o/a tradutor/a começa por optar entre uma estratégia geral de “adequação” e uma estratégia geral de “aceitabilidade”. Em resposta à questão colocada pela norma inicial de Toury, verifica-se que, no caso de *Little Women*, se encontram as duas opções. A tradução pioneira de Maria Paula de Azevedo, *Quatro Raparigas* (aqui analisada na reedição de 1958), é claramente “aceitável”, domesticando os nomes das personagens americanas, que passam a ser identificadas por nomes portugueses, assim como adaptando muitas das referências intertextuais presentes no texto original – por exemplo, Shakespeare é substituído por Garrett e a obra *Undine and Sintram* dá lugar a *Os Lusíadas*. Também os topónimos são alvo de um procedimento de substituição, no mesmo sentido assimilatório, como é o caso de Plumfield, que passa a Belas, ou mesmo designações de edifícios e instituições, como o Blank Hospital, Washington, que é alterado para Hospital Funchal, na Madeira. A situação familiar dos Mendonça/March é idealizada e a família pobre passa a “remediada” no novo contexto português, o que se pode verificar através da referência ao colégio que Amy frequenta no início do romance (*school* no original) ou pelo facto de Bel apenas ajudar na lida doméstica, quando no original tem a seu cargo mais tarefas, por exemplo. Também o espaço e o tempo sofrem alterações para não causar estranheza ao público português: são eliminadas as referências à neve – substituída por chuva – e aos lagos gelados – Amélia/Amy não cai num lago gelado, mas sofre uma queda num “largo cimentado”, para referir apenas alguns exemplos. A consciência de que foram introduzidas sensíveis alterações no original levou mesmo a tradutora e/ou editores, entre outros, a classificar esta tradução como “adaptação”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Este estudo de caso não se encontra contemplado nesta dissertação, visto ser marginal ao tema definido, mas existe um cotejo já efetuado que levará à realização de um estudo no futuro.

Estes procedimentos, correspondentes a uma opção de fundo domesticante, levam à criação de numerosas incoerências e inconsistências internas, o que, aparentemente, não pareceu constituir obstáculo a uma entusiástica recepção desta tradução, como se verifica não só na recensão elaborada por Maria João Vasconcelos para a Fundação Calouste Gulbenkian em 1967 como também pelo facto de ter sido sucessivamente retomada a partir de 1916, ano da primeira tradução portuguesa.

Quanto às restantes traduções em análise – a 1.^a edição da Portugália Editora (1943), a 4.^a reimpressão da obra (s.d.) e a reedição do texto pelo Círculo de Leitores (1971), bem como a edição da Livraria Civilização (1957) – apresentam soluções mistas, reunindo estratégias estrangeirizantes com alguns traços domesticantes. Nas três primeiras traduções existe uma mistura de nomes aportuguesados com manutenção de apelidos estrangeiros – é o caso de Zé/Josefina March, por exemplo – o que configura alguma incoerência, já que ao pretender evitar-se a estranheza do diminutivo Jo, neste caso, acaba por se manter o efeito estranho ao juntar o diminutivo português ao apelido americano. Toda a contextualização espaço-temporal do original é mantida nestas traduções, mantendo-se as referências a locais da cultura de partida, como sejam Plumfield ou Blank Hospital em Washington, ou as indicações de neve, lagos gelados ou mau tempo, por exemplo.

Considerando, como Lefevere, as traduções como reescrita, e tendo em conta o seu contexto de produção e o público-alvo, pode verificar-se que os/as tradutores/as procuraram, através de estratégias várias, integrar a obra *Little Women* na corrente ideológica dominante, no que se refere à imagem das mulheres na sociedade estado-novista. Todas as traduções, sem exceção, apresentam desvios (*shifts*) não obrigatórios, com vista à produção de um texto “aceitável” na cultura de chegada. Dado que os/as próprios/as tradutores/as são produto de uma cultura e de uma época (Lefevere), as estratégias utilizadas nas suas traduções são significativas porque frequentemente reveladoras das orientações político-ideológicas vigentes. É assim que, em todas as traduções portuguesas de *Little Women* analisadas encontramos desvios relativamente ao texto original, os quais podem ser interpretados, e é essa a tese que aqui sustento, como formas de ajustar os comportamentos e atitudes da personagem Jo March ao padrão de mulher preconizado pelo Estado Novo.

Assim, procurei mostrar como a descrição física desta personagem, considerada atípica para uma rapariga, é esbatida em todas as traduções, de uma forma geral, com o objetivo de a aproximar do ideal de beleza da mulher na sociedade estado-novista. É assim que na 1.ª edição da Portugália Editora, por exemplo, “boots” é transformado em botinas e a forma como Jo olha para o calçado, “in a gentlemanly manner” surge traduzido como “com ar senhoril”. Também no que diz respeito à linguagem, o recurso ao calão, característica muito peculiar de Jo (e um dos motivos que leva à depuração do original americano na nova versão de 1880), sofre grandes alterações nas traduções portuguesas, com vista a aproximar a personagem de um modelo de feminino aceite na época, a mulher com boas maneiras ao nível da própria forma de se exprimir. Também o vestuário que utiliza, as suas atitudes e comportamentos sofrem alterações em todas as traduções, visando limar os traços considerados menos femininos da personagem que, desta forma, poderia funcionar como um modelo para as jovens portuguesas. A forma displicente como se desloca e os movimentos enérgicos são, regra geral, suavizados e ajustados ao que se esperava de uma rapariga no contexto estado-novista. Também o seu temperamento explosivo perde força nas traduções portuguesas, já que da mulher se esperaria calma, abnegação, submissão e paciência. O carácter empreendedor de Jo e o seu desejo de independência perdem impacto, fruto das omissões e/ou desvios efetuados pelos/as tradutores/as. No fundo, como quis mostrar, todas as características passíveis de serem identificadas como masculinas – os próprios desejos de aceder ao mundo dos rapazes, que lhe permitiriam mover-se na esfera pública da sociedade – surgem menos explícitas ou desaparecem mesmo dos textos portugueses.

Considerando, como Lefevere, as traduções como reescrita, e tendo em conta o seu contexto de produção e o público-alvo, pode verificar-se que os/as tradutores/as procuraram, através de estratégias várias, integrar a obra *Little Women* na corrente ideológica dominante, no que se refere à imagem das mulheres na sociedade estado-novista. Todas as traduções, sem exceção, apresentam desvios (*shifts*) não obrigatórios, com vista à produção de um texto “aceitável” na cultura de chegada. Dado que os/as próprios/as tradutores/as são produto de uma cultura e de uma época (Lefevere), as estratégias utilizadas nas suas traduções são significativas porque frequentemente reveladoras das orientações político-ideológicas vigentes. É assim

que, em todas as traduções portuguesas de *Little Women* analisadas encontramos desvios relativamente ao texto original, os quais podem ser interpretados, e é essa a tese que aqui sustento, como formas de ajustar os comportamentos e atitudes da personagem Jo March ao padrão de mulher preconizado pelo Estado Novo.

Assim, procurei mostrar como a descrição física desta personagem, considerada atípica para uma rapariga, é esbatida em todas as traduções, de uma forma geral, com o objetivo de a aproximar do ideal de beleza da mulher na sociedade estado-novista. Jo, descrita como “very tall” no original é apenas “alta” nas traduções portuguesas, sendo a única exceção o texto de Maria Paula de Azevedo, que mantém o original. A sua magreza é igualmente alvo de alterações nas traduções da Portugália Editora e na reedição do Círculo de Leitores, surgindo “esbelta” no lugar de “magra”. Também no que diz respeito à linguagem, o recurso ao calão, característica muito peculiar de Jo (e um dos motivos que leva à depuração do original americano na nova versão de 1880), sofre grandes alterações nas traduções portuguesas, com vista a aproximar a personagem de um modelo de feminino aceite na época, a mulher com boas maneiras ao nível da própria forma de se exprimir. Também o vestuário que utiliza, as suas atitudes e comportamentos sofrem alterações em todas as traduções, visando limar os traços considerados menos femininos da personagem que, desta forma, poderia funcionar como um modelo para as jovens portuguesas. A forma displicente como se desloca e os movimentos enérgicos são, regra geral, suavizados e ajustados ao que se esperava de uma rapariga no contexto estado-novista. Também o seu temperamento explosivo perde força nas traduções portuguesas, já que da mulher se esperaria calma, abnegação, submissão e paciência. O carácter empreendedor de Jo e o seu desejo de independência perdem impacto, fruto das omissões e/ou desvios efetuados pelos/as tradutores/as. No fundo, como quis mostrar, todas as características passíveis de serem identificadas como masculinas – os próprios desejos de aceder ao mundo dos rapazes, que lhe permitiriam mover-se na esfera pública da sociedade – surgem menos explícitas ou desaparecem mesmo dos textos portugueses.

A 4.^a reimpressão da Portugália Editora e a reedição do texto de Maria da Graça Moura Brás por parte do Círculo de Leitores são, a par de *Quatro Raparigas*, as

traduções que mais omissões apresentam, o que contribui, igualmente, para a existência de leituras diferentes dos textos, em relação ao original americano. No texto de Maria Paula de Azevedo, retomado pela Portugália Editora e cuja 2.ª edição aqui analisada data de 1958, existem, inclusivamente, apenas 22 capítulos, já que o capítulo XXII, “Pleasant Meadows” desaparece, surgindo em seu lugar “A Tia Viscondessa resolve a Questão”¹⁵⁵, que equivale ao capítulo XXIII do original, “Aunt March settles the Question”. No entanto, este capítulo de *Quatro Raparigas* mais não é do que uma reunião dos dois últimos capítulos de *Little Women* com grandes omissões.

Também a profusa rede inter e intratextual presente em *Little Women*, aqui analisada e diretamente relacionada com a personagem Jo March, fornece uma leitura subversiva da obra e, como mostrei, contém pistas de análise sobre a história da luta das mulheres pelos seus direitos. Louisa May Alcott encontrou nesta estratégia uma forma de reforçar a linha de leitura menos convencional que a obra permite. É por este motivo que se encontra, por exemplo, uma paródia ao “Pickwick Club”, sociedade secreta criada em *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, obra de Charles Dickens. Enquanto na obra dickensiana a sociedade é composta exclusivamente por elementos masculinos que se representam a si próprios, em *Little Women* as irmãs interpretam papéis masculinos e assumem identidades masculinas, alterando comportamentos e vestuário e libertando-se, por momentos, dos papéis de género que a sociedade vitoriana lhes exige. A forma como os textos portugueses reproduzem esta cena altera, e em alguns casos (*Quatro Raparigas*), neutraliza o seu potencial subversivo, já que em algumas traduções desaparece o exemplar do jornal do Clube com produção textual das irmãs; as referências a essa produção, quando existem, sintomaticamente acabam por desvalorizar a sua competência literária, como se às mulheres não assistisse o direito a um estatuto de autoras de qualidade (o que acontece igualmente em vários outros momentos da obra analisados neste trabalho, relativamente ao valor das obras criadas por Jo e à sua assunção como autora). Assim, esta referência intertextual encontra-se esvaziada e, no caso concreto da tradução de Maria Paula de Azevedo, perde-se grande parte do seu potencial subversivo, na

¹⁵⁵ Repare-se como a situação familiar é transportada para um nível social superior, com o recurso à introdução de parente com título nobiliárquico.

medida em que as irmãs acabam por não assumir identidades masculinas e não ter acesso ao respetivo poder.

Os serões familiares, dedicados à costura e à leitura, o que sugere uma analogia com os *sewing circles*, dão azo à referência a obras de escritoras influentes na época, como é o caso de Fredrika Bremer e Maria Edgeworth. A eliminação destas referências na 4.ª reimpressão da Portugália Editora e na reedição dessa mesma tradução pelo Círculo de Leitores e a sua substituição por autores portugueses em *Quatro Raparigas* impedem a valorização da escrita das mulheres.

Pelo exposto se pode concluir que as várias traduções de *Little Women* analisadas serviram de veículo para a transmissão dos princípios ideológicos do Estado Novo, particularmente no que se refere às políticas relativas à mulher. A personagem de Jo March sofreu alterações em aspetos significativos da sua caracterização, direta e indireta, com vista a uma adequação ao modelo de mulher e ao conceito de feminino preconizados pelo Estado, comprovando-se assim o papel do/a tradutor/a e das políticas editoriais no reforço dos ideais de uma época. Esta verificação vem confirmar plenamente a afirmação sustentada por Lefevere de que, em casos de conflito de estratégias entre critérios linguísticos e critérios de ordem ideológica e/ou poetológica, estes últimos prevalecem sobre os primeiros: “On every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter in conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out” (Lefevere, *Rewriting* 39)

Bibliografia

***Corpus* (Inglês)**

Alcott, Louisa May. *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy*. Boston: Roberts Brothers, 1868. 7 julho 2008 <<http://www.archive.org/details/littlewomenormeg00alcoiala>>.

***Corpus* (Português)**

Alcott, Luíza. *Mulherzinhas*. Coleção Biblioteca das Raparigas. Vol. 1. N.º IV. Lisboa: Portugália Editora, 1943.

Alcott, Luíza. *Mulherzinhas*. Coleção Biblioteca das Raparigas. Vol. 2. N.º IV. Lisboa: Portugália Editora, 1943.

Alcott, Luíza. *Mulherzinhas*. Coleção Biblioteca das Raparigas. 4.ª ed. N.º IV. Lisboa: Portugália Editora, s.d.

Alcott, Luísa May. *Mulherzinhas*. Série Popular n.º 69. Porto: Livraria Civilização – Editora, 1957.

Azevedo, Maria Paula. Livros para Senhoras e Meninas. *Quatro Raparigas*. 2.ª ed. Lisboa: Portugália Editora, [D.L. 1958].

Alcott, Louise May. *Mulherezinhas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1971.

Bibliografia de Apoio

A Mulher na Sociedade. Exposição Bibliográfica 20 a 22 de Março. Coimbra: Universidade de Coimbra Faculdade de Letras, 1985.

A Situação Jurídica da Mulher Portuguesa. Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Direcção-Geral da Informação, 1971.

Abate, Michelle Ann. *Tomboys: A Literary and Cultural History*. Philadelphia: Temple University Press, 2008. 26 fevereiro 2012.
<http://books.google.pt/books?id=pYdrZNd7B1sC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

Agência Portuguesa de Revistas. <<http://www.historia.com.pt/APR/APRindex.htm>>

Alberghene, Janice, et al., eds. *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*. New York: Routledge, 1998.

Alcott, Louisa May. *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy – Parts I and II*. Boston: Little Brown and Company, 1916. 7 julho 2008
<<http://www.archive.org/details/littlewomen00alcoiala>>.

Alcott, Louisa May. *Jo's Boys*. Project Gutenberg EBook. 7 julho 2008
<<http://www.gutenberg.org/files/3499/3499-h/3499-h.htm>>.

Alcott, Louisa May. *An Old-Fashioned Girl*. Boston: Roberts Brothers, 1870. 14 maio 2009.

<<http://ia331315.us.archive.org/attachpdf.php?file=%2F3%2Fitems%2Foldfashionedg00alcoiala%2Foldfashionedg00alcoiala.pdf>>.

Alcott, Louisa May. "Happy Women". *Short Stories*. Ed. Candace Ward. New York: Dover Publications, 1996. 40-42.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Almeida, Ana Nunes. "Mulheres, Trabalho e Família". *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 421-432.

Andrade, Adriano da Guerra de. *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

Anuário Artístico e Literário. Lisboa: União Portuguesa de Imprensa. 1948.

Arquivo Nacional Torre do Tombo. 29 junho 2013.
<<http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>>.

Arrojo, Rosemary. *Oficina de Tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

Assembleia de República. *Livros Proibidos no Estado Novo*. 2.^a ed. Lisboa: Assembleia da República, 2005.

Azevedo, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho SA., 1997.

---. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Editorial Caminho SA., 1999.

Baptista, Luís A. Vicente. "Valores e Imagens da Família em Portugal nos Anos 30 – O Quadro Normativo". *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 191-219.

Bardes, Barbara e Suzanne Gosset. *Declarations of Independence. Women and Political Power in Nineteenth-Century American Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.

Barreto, António Garcia. *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 2002.

Bassnett, Susan e André Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*. New York: Cassell, 2003. 3 fevereiro 2103. <http://joaocastelo.weebly.com/uploads/4/6/6/5/466535/translation_hist-culture.pdf>.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2002.

---. *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma Disciplina*. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984 61-67. 15 janeiro 2013. <<http://pt.scribd.com/doc/6180365/Affonso-Romano-de-SantAnna-Parodia-Parafrase-e-CIA-PDF-Rev>>.

Baym, Nina. *Woman's Fiction. A Guide to Novels by and about Women in America 1820-70*. University of Illinois Press, 1993.

Bedell, Madelon. *The Alcotts. Biography of a Family*. New York: Clarkson N. Potter, Inc. Publishers, 1980.

Bell, Vereen M. "Mrs. General as Victorian England: Dicken's Image of his Times". *Nineteenth-Century Fiction*. Vanderbilt University, 1965. 177-184. <<http://discoverarchive.vanderbilt.edu/jspui/bitstream/1803/4554/1/Mrs%20General%20as%20Victorian%20England--%20Dickens%27s%20Image%20of%20His%20Time.pdf>>.

Billiani, Francesca, et al. *Modes of Censorship and Translation. National Context and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

Blandimar. *Arte Culinária*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1957.

Bollmann, Stefan. *Mulheres que Lêem São Perigosas*. n.p.: Quetzal Editores, 2007.

Bollmann, Stefan. *Mulheres que Escrevem Vivem Perigosamente*. n.p.: Quetzal Editores, 2007.

Brandão, José. “Os Livros e a Censura”. *Vidas Lusófonas*. 27 maio 2007. <http://www.vidaslusofonas.pt/livros_e_censura.htm>.

Brasão, Inês Paulo. *Dons e Disciplinas do Corpo Feminino: Os Discursos sobre o Corpo na História do Estado Novo*. Lisboa: Organizações Não Governamentais do Conselho Consultivo da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1999.

Bravo-Villasante, Carmen. “Louisa May Alcott. Experiências educativas em ‘Mulherzinhas’ e ‘Homenzinhos’”. *História da Literatura Infantil Universal*. Lisboa: Editorial Vega, 1977. 150-153.

Brodhead, Richard H. “On the Idea of Cultures of Letters”. *Cultures of Letters. Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 1-12.

---. “Starting Out in the 1860s. Alcott, Authorship, and the Postbellum Literary Field”. *Cultures of Letters. Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993. 69-106.

Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. London: Simpkin, Marshall, and Co., 1856. 27 julho 2008.
<<http://ia331333.us.archive.org/attachpdf.php?file=%2F2%2Fitems%2Fgoodwivesstoryfo00alcouoft%2Fgoodwivesstoryfo00alcouoft.pdf>>.

Caetano, Lucília. "A Participação da Mulher na Indústria Transformadora". *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 383-396.

Carpenter, Humphrey, e Mari Prichard. "Alcott, Louisa May". *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, 2005. 12-13.

---. "Girls' Stories". *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, 2005. 207-208.

---. "Little Women, or Meg, Jo, Beth Amy (1868)". *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, 2005. 321-322.

---. "Undine". *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, 2005. 551-552.

---. "United States of America". *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, 2005. 552-554.

Carrilho, Maria José. *Alguns Dados Estatísticos sobre a Mulher*. Instituto Nacional de Estatística, Serviços Centrais, 1975.

Carvalho, Alberto Arons de. *A censura e as Leis de Imprensa*. Lisboa: Seara Nova, 1973.

Carvalho, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura Infantil. Visão Histórica e Crítica*. 3.^a ed. São Paulo: Global Editora, n.d.

Carvalho, Rómulo. *História do Ensino em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Chandler, Daniel. *Semiotics for Beginners*. Janeiro 2013.
<<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>>.

Cheney, Ednah D. *Louisa May Alcott, Her Life, Letters, and Journals*. New York: Cosimo Classics, 2010. 24 junho 2013. <<http://books.google.pt/books?id=7isSoCYXwDAC&printsec=frontcover&dq=The+Life+of+Louisa+May+Alcott&hl=en&sa=X&ei=CsLIUZ3XOqfB7AaEmIHIAQ&ved=0CDQQ6AEwAQ>>.

Chesterman, Andrew, ed. *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989.

Chesterman, Andrew. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Vol. 22. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1997.

Chimombo, Moira, e Robert Roseberry. *The Power of Discourse. An Introduction Analysis*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1998.

Clark, Beverly Lyon. "Introduction". *Girls Boys Books Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. Ed. Beverly Lyon Clark e Margaret R. Higonnet. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000. 1-8.

Coillie, Jan van. "Character Names in Translation. A Functional Approach". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 123-139.

Costa, Emília de Sousa. *A Mulher Educadora*. Lisboa: Edições Universo, n.d.

Cortez, Maria Teresa. "Henrique Marques Júnior e as 'Bibliotecas' Infantis e Juvenis" *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo – II*. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007. 169-181.

Courtney, Julia. "Sintram and the Heir of Redclyffe". *The Review of the Charlotte Mary Yonge Fellowship* N.º 18-Spring 2004. 10 março 2012.

<<http://www.dur.ac.uk/c.e.schultze/review/issue%2018%202004/Sintram%20and%20the%20Heir%20of%20Redclyffe.html>>.

Cova, Anne e António Costa Pinto. “O Salazarismo e as Mulheres. Uma Abordagem Comparativa”. *Penelope* 17, 1997. 71-94. 30 junho 2013. <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=Cova%2Be%2BPinto%2C%2B1997&source=web&cad=rja&ved=0CDkQFjAD&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2656445.pdf&ei=J4XPUeClB8aLOleqgZAG&usg=AFQjCNGAuFZ_SKzC2Br5kc3KpmexvgxA7A&bvm=bv.48572450,d.ZWU>.

D’Azevedo. *Minha Filha quer Casar*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1949.

Decreto-lei n.º 27:279 de 24 de novembro de 1936. 29 junho 2013. <<http://www.sg.min-edu.pt/fotos/editor2/1936.pdf>>.

Delamont, Sara. *Os Papéis Sexuais e a Escola*. Biblioteca do Educador Profissional. N.º 90. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

Desmidt, Isabelle. “A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children’s Literature”. *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 79-96.

Diário de Lisboa. Janeiro a março 2010. <http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano.php>.

DuBois, Ellen Carol. *Feminism and Suffrage. The Emergence of an Independent Women’s Movement in America 1848-1869*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Dufoyer, Pierre. *A Intimidade Conjugal. O Livro da Esposa*. Coleção Intimidade. Coimbra: Casa do Castelo Editora, 1948.

---. *O Livro da Rapariga. O Casamento*. Coleção Intimidade. Coimbra: Casa do Castelo Editora, 1948.

Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. 7.^a ed. London: Verso, 2000.

Eiselein, Gregory et al., eds. *The Louisa May Alcott Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2001.

Elbert, Sarah. *A Hunger for Home. Louisa May Alcott and Little Women*. Philadelphia: Temple University Press, 1984.

---. *Louisa May Alcott on Race, Sex, and Slavery*. Boston: Northeastern University Press, 1997.

---. "Introduction". *Moods*. Rutgers University Press, 1999. 5 janeiro 2013. <http://books.google.pt/books?id=ifLDQhRKGyMC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

"Estatutos do Santuário de Fátima". 16 janeiro 2012. <<http://www.santuariofatima.pt/portal/index.php?id=42314>>.

Even-Zohar, Itamar. "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research". *Canadian Review Of Comparative Literature*, XXIV:1. 1997. 15-34.

Fairclough, Norman. "Critical Discourse Analysis in the 1990s: Challenges and Responses". *Discourse Analysis. Proceedings of the 1st International Conference on Discourse Analysis*. Ed. Emília Ribeiro Pedro. Universidade de Lisboa: Ed. Colibri/A.P.L., 1996.

Ferreira, Helena Isabel Neves. "Louisa May Alcott em Português: Análise de Mulherezinhas (1977) – Uma Crítica de Tradução". Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

Ferreira, Isabel Alves. "Mocidade Portuguesa Feminina. Um Ideal Educativo". *Revista de História das Ideias*. Vol. 16. 1994. 193-233.

Fetterley, Judith. "Little Women: Alcott's Civil War". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 18-31.

Fidalgo, Marta Isabel Oliveira Vestia da Silva. "Menina e Moça: Um Ideal de Formação Feminina (1960-1970)". Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

Fiorin, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 8.^a ed. São Paulo: Ática, 2004.

Foster, Shirley e Judy Simons. "Louisa May Alcott: Little Women". *What Katy Read: Feminist Re-readings of 'Classic' Stories for Girls*. University of Iowa Press, 1995. 85-105.

Gambier, Yves. "Traduire l'autre. Une Sub-Version". *Ela. Études de linguistique appliquée*. N° 150, 2008/2. 177-194.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Ghesquiere, Rita. "Why does Children's Literature Need Translations?". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 19-33.

Gonçalves, António. *O Espírito de Salazar Projectado na Obra. 31 Anos de Governo*. Vol. 1. Vila Nova de Famalicão: Centro Gráfico, 1959.

Gonçalves, Luíz da Cunha. *Direitos de Família e Direitos das Sucessões*. Coleção Jurídica Portuguesa. Lisboa: Edições Ática, 1955.

González-Cascallana, Belén. "Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 97-110.

Gorjão, Vanda. "Políticas de Enquadramento das Mulheres – 'Deus, Pátria, Família'". *Mulheres em Tempos Sombrios: Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002. 72-74.

---. "Concepções sobre a Família e o Trabalho Feminino no Salazarismo". *Mulheres em Tempos Sombrios: Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002. 97-101.

Grasso, Linda. "Louisa May Alcott's 'Magic Inkstand': Little Women, Feminism, and the Myth of Regeneration". *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 19, N.º 1, Identity, the Body, and the Menopause. University of Nebraska Press, 1998. 31 julho 2008 <<http://www.jstor.org/pss/3347148>> 177.

Hermans, Theo. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London e Sydney: Croom Helm, 1985.

---. "On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar". *Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King*. Ed. M. Wintle. London: Athlone Press, 1988. 11-24.

---. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

---. "The Translator's Voice in Translated Narrative". *Critical Readings in Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London: Routledge, 2010. 193-212.

Hodgson, Louisa Jayne. "Transatlantic *Little Women*: Louisa May Alcott, the Woman Writer and Literary Community". *49th Parallel*, Vol. 23 (Summer 2009). 13 outubro 2010. <<http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue23/hodgson.pdf>>.

Hollindale, Peter. "Ideology and the Children's Book". *Literature for Children. Contemporary Criticism*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 2004. 18-40.

Hörster, Maria António e Isabel Pedro dos Santos. "Memórias culturais na literatura infanto-juvenil contemporânea. O caso da série Triângulo Jota, de Álvaro Magalhães. Separata da *Revista de História das Ideias*, Vol.32. Coimbra: Faculdade de Letras, 2011.

Howard, Joan. *Luísa May Alcott*. Porto: Livraria Civilização-Editora, 1960.

Hunt, Peter, ed. "Editor's Preface". *Children's Literature. An Illustrated History*. Oxford: Oxford University Press, 1995. ix-xiv.

---. "Children's Literature in America from the Puritan Beginnings to 1870". *Children's Literature. An Illustrated History*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 102-128.

Hunt, Peter. *Criticism, Theory, & Children's Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

---. "Introduction". *Children's Literature*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 1-7.

---. "Matters of History". *Children's Literature*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 8-22.

---. "Louisa May Alcott (1832-1888)". *Children's Literature*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 27-29.

---. "Louisa May Alcott (1832-1888). *Little Women* (1868)". *Children's Literature*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 189-193.

Instruções sobre censura de publicações gráficas. Assinado pelo Director-Geral da Informação, Geraldês Cardoso. Datado de 21 de Dezembro de 1970. Documento avulso constante do espólio do Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra/ comunicados e panfletos/ dossiers temáticos/ censura.diversos.

Instruções Sobre Literatura Infantil. Lisboa: Direcção dos Serviços de Censura, 1950.

"Jaime Juez Castellá". *Tebeosfera*. 3 novembro 2010. <http://www.tebeosfera.com/autores/j_juez.html>.

Jenny, Laurent, et. al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Kahn, Fritz. *Amor e Felicidade no Casamento*. Porto: Brasília Editora, n.d.

Keyser, Elizabeth Lennox. *Little Women. A Family Romance*. Athens: The University of Georgia Press, 2000.

Kirkham, Pat, e Sarah Warren. "Four *Little Women*: Three Films and a Novel". *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Ed. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 81-97.

Klein, Sarah. "Bringing Up Jo: *Little Women*, Female Rhetorical Activity, and the Nineteenth Century American Conduct Book Tradition". *Domestic Goddesses*. 26 agosto 2008. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/kleinalcott.htm>>.

Kress, Gunther. "Ideological Structures in Discourse". *Handbook of Discourse Analysis*. Ed. T. A. van Dijk. Vol. 4. London: Academic Press, 1985. 27-42.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.

Laird, Susan. "Teaching in a different Sense: Alcott's Marmee". *Philosophy of Education* 1993. 14 junho 2008. <http://www.ed.uiuc.edu/EPSPES-Yearbook/93_docs/LAIRD.HTM>.

Lathey, Gillian. *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2006.

Lawes, Carolyn J. *Women and Reform in a New England Community, 1815-1860*. The University Press of Kentucky, 2000.

Le Brun, Claire. "De *Little Women* de Louisa May Alcott aux *Quatre filles du docteur March*. Les traductions françaises d'un roman de formation au féminin." *Meta*. Vol. 48. N.º 1-2. maio 2003. 47-67. 13 julho 2008. <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006957ar.html>>.

Leal, Ivone. "Os Papéis Tradicionais Femininos: Continuidade e Rupturas de Meados do Século XIX a Meados do Século XX". *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 2. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 353-368.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

Lemos, Sabine Coelho. "A Definição da Mulher no Estado Novo 1934-1940". Trabalho de Seminário da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: FLUC, 2004.

Lindsay, Elizabeth Blakesley. "A Guide to Research: Louisa May Alcott". *Domestic Goddesses*. 2000. 14 setembro 2008. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/alcottguide.htm>>.

Lorenzo, Lourdes. "Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual". *Quaderns. Revista de Tradució*, N.º 12. 2005. 133-150. 12 junho 2008. <www.ddd.uab.es/pub/quaderns/11385790n12p133.pdf>.

Louro, Regina. "As Mensageiras". *Mulheres século XX: 101 livros: ler e escrever, ler e reler, ler e lembrar*. Org. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal, 2001.

Macedo, Ana Gabriela e Ana Luísa Amaral, org. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

Mailloux, Steven. "The Rhetorical Use and Abuse of Fiction: Eating Books in Late Nineteenth-Century America." *Revisionary Interventions into the Americanist Canon*. Ed. Donald E. Pease. Durham: Duke University Press, 1994. 133-157.

"Mane." *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 8th ed. 2010.

Marques, Ana Isabel. "Identidade e Alteridade – Incidências no Processo de Tradução". *Estudos de Tradução. Actas de Congresso International*. Coord. Maria Zina Gonçalves Abreu e Marcelino de Castro. Cascais: Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2003. 433-440.

Mason, Ian. "Discourse, Ideology and Translation". *Critical Readings in Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London: Routledge, 2010. 83-95.

Matteson, John. *Eden's Outcasts. The Story of Louisa May Alcott and her Father*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

Mattoso, José. "A Mulher e a Família". *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 35-49.

McMaster, Juliet. "Choosing a Model: George Eliot's 'prentice hand". *The Child Writer from Austen to Woolf*. Ed. Christine Alexander e Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 188-199.

Meigs, Cornelia. *Invincible Louisa. The Story of the Author of "Little Women"*. Boston: Little, Brown and Company, 1961.

Mireles, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

Melo, Daniel. *Leitura e Leitores nas Bibliotecas da Fundação Gulbenkian*. 2004. 6 agosto 2009. <<http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2004/WP1-2004.pdf>>.

Mineiro, Adélia Carvalho. *Valores e Ensino no Estado Novo. Análise dos Livros Únicos*. Lisboa: Edições Sílabo, 2007.

MLA Manual and Guide to Scholarly Publishing. 3.^a ed. New York: The Modern Language Association of America. 2008.

Montgomery, Heather, e Nicola J. Watson, eds. "Introduction". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 1-9.

---. "Louisa May Alcott, *Little Women* (1868-9)". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 13-17.

Mota-Ribeiro, Silvana. *Retratos de Mulher. Construções Sociais e Representações Visuais no Feminino*. Coleção Comunicação e Sociedade. N.º 2. Porto: Campo das Letras e Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – Universidade do Minho, 2005.

Munday, James. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge, 2002.

Myerson, Joel, et al., eds. *The Journals of Louisa May Alcott*. Georgia: University of Georgia Press, 1989.

---. *The Selected Letters of Louisa May Alcott*. Georgia: University of Georgia Press, 1995.

Neves, Helena, e Maria Calado. *O Estado Novo e as mulheres: o género como investimento ideológico e de mobilização*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

Nord, Christiane. "Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point". *Meta*. Vol. 48. N.º 1-2. maio 2003: 182-196. 2 janeiro 2008. <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006966ar.html>>.

Oittinen, Riita. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.

---. "No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 35-45.

Outeirinho, Fátima. "Representações do Feminino em Obras de Coleções para Senhoras nas Primeiras Décadas do Século XX". *Eu e o Outro. Estudos Multidisciplinares sobre Identidade(s), Diversidade(s) e Práticas Interculturais*. Org. Rosa Bizarro. Perafita: Areal Editores, 2007.

Parille, Ken. "Wake up, and be a man: *Little Women*, Laurie, and the Ethic of Submission". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 31-38.

Pascua-Febles, Isabel. "Translating Cultural References: The Language of Young People in Literary Texts". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 111-121.

Paulino, Graça, et al. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997. *Apud* Gouvêa, Maria Aparecida Rocha (2007). "O princípio da intertextualidade como fator de textualidade". *Cadernos UniFoa*, Ano II, N.º 4. 2007. 57-63. 13 dezembro 2012. <<http://www.foa.org.br/cadernos/edicao/04/57.pdf>>.

Payo, Ruth San. *Quem Casa Quer Casa*. XLIX. Coleção Educativa, Série I, N.º 1. Plano de Educação Popular. Campanha Nacional de Educação de Adultos, n.d.

Pereira, Cláudia Sousa. "O Valor Literário e a Promoção da Leitura". *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*. N.º16-2.ª Série. outubro 2008. 46-50.

Petley, Julian. *Censoring the Word*. London: Seagull Books, 2007.

Phillips, Anne K. e Gregory Eiselen, eds. *The Louisa May Alcott Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001. 23 setembro 2011. <http://books.google.pt/books?id=sPMBb1QI_9UC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

---. *Little Women, Louisa May Alcott*. A Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton & Company, 2004.

"Piccole Donne". Anobii. 3 novembro 2010. <http://www.anobii.com/books/Piccole_Donne/0170fd4f300c088dac/>.

Piedade, Ana Felisbela. "Relações de Género. A criança, o Lúdico e o Conto de Fadas". *Arquivos da Memória*. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa. N.º 5 Outono-Inverno 1998. 85-97.

Pimentel, Irene Flunser. "A Assistência Social e Familiar do Estado Novo nos Anos 30 e 40". *Análise Social*, Vol. XXXIV (151-152), 1999 (2.º-3.º), 477-508. 28 junho 2009. <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218799127Z7uLZ4su1Vg14KQ1.pdf>>.

---. *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais, Lda., 2001.

---. "Influências Internas e Externas na Obra das Mães e na Mocidade Portuguesa Feminina". *Campus Social*, 2006/2007, N.º 3-4, 19-43. 28 junho 2009. <<http://campussocial.ulusofona.pt/pdf/artigos1.pdf>>.

---. *Mocidade Portuguesa Feminina*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.

Pinho, Maria Eugénia, Maria Gabriela Marques e Maria Alice Guimarães. *Entre Garçonnes e Fadas do Lar. Estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do Séc. XX*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

Pitta, Carlos. "TRADUCTIO, questões de vivência". *Colóquio Letras*. N.º 87. Lisboa, 1985. 20-31.

Plotz, Judith. "Literary Ways of killing a Child: The 19th Century Practice". *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Ed. Maria Nikolayeva. Connecticut: Greenwood Press, 1995. 1-24.

Pocinho, Carla. "Corpo Escondido: a Construção das Identidades Femininas". *Arquivos da Memória*. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa. N.º 5 Outono-Inverno, 1998. 43-54.

Porbase. <<http://www.porbase.org/>>

Pratt, Anna. *Comic Tragedies*. Boston: Roberts Brothers, 1983. 6 janeiro 2010
<<http://www.gutenberg.org/files/33986/33986-h/33986-h.htm>>.

Príncipe, César. *Os segredos da censura*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 1994.

Programas do Ensino Primário aprovados pelo Decreto-Lei n.º 42994, publicado no "Diário do Governo" n.º 125, 1.ª série, de 28 de Maio de 1960. Coimbra: Livraria Almedina, 1960.

Puronaho, Jenni. "Innocent, Yet Ambitious - Childhood in 19th Century America as Depicted in Louisa May Alcott's *Little Women Series*". A Pro Gradu thesis. Department of Languages. Universidade de JYVÄSKYLÄ, 2010. 13 outubro 2010.
<<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/23033/URN%3ANBN%3Afi%3Aaju-201003151320.pdf?sequence=1>>.

Ramos, Ana Margarida. *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre a Literatura para a Infância*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

Ramos, Maria Bernardete. "O mito de Adão e Eva revisitado". *Faces de Eva* N.º 7. 2002. 45-67.

Rechou, Blanca-Ana Roig. "A Literatura Infantil e Xuvenil ao Serviço da Sociedade" *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*. N.º 16-2.ª Série outubro 2008. 21-25.

"Regaço." *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*. 5.ª ed. 1965.

"Regaço." *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*. Fevereiro 2010.

Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 7.ª ed. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2007.

Reisen, Harriet. *Louisa May Alcott. The Woman behind Little Women*. New York: Picador, 2009.

Relação das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime Salazar/M. Caetano, de harmonia com as indicações que foram sendo fornecidas pelas Direcção dos Serviços de Censura e Direcção Geral de Informação, Documento avulso constante do espólio do Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra/ comunicados e panfletos/ dossiers temáticos/ censura.diversos. Associação dos Editores e Livreiros Portugueses, 1974.

Ribeiro, António Manuel. “Ficção Histórica Infanto-Juvenil no Estado Novo. Coleção *Pátria* de Virgínia de Castro e Almeida (1936-1946). *Revista de História das Ideias*. Vol. 16. 1994. 161-192.

Ricoeur, Paul. *Sobre a Tradução*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

Rocha, Natércia. *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.

Rodrigues, Delfina. “O Poder da Tradução ou a Tradução do Poder”. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa De Literatura Comparada*. Ed. Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach. Vol. 2. maio 2001. 12 janeiro 2008. <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelI/O%20PODER%20DA%20TRADUCAO%20OU%20A%20TRADUCAO%20DO%20PODER.pdf>>.

Rodrigues, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1980. 5 janeiro 2008. <<http://www.instituto-camoes.pt/CVC/bdc/eliterarios/054/bb054.pdf>>.

Rosas, Fernando. “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise Social*, Vol. XXXV (157). 2001. 1031-1054. 29 junho

2013.

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>.

Rol de Livros. <www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol>.

Rota do Peregrino. <<http://www.rotadoperegrino.com/voz-do-peregrino/o-que-e-a-peregrinacao/>>.

Roux-Faucard, Geneviève. "Intertextualité et traduction". *Meta*, Vol. 51, N.º 1. 2006. 98-118. 22 julho 2008. <<http://id.erudit.org/iderudit/012996ar>>.

Rudvin, Mette e Francesca Orlati. "Dual Readership and Hidden Subtexts in Children's Literature. The Case of Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*". *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Ed. Jan van Coillie e Walter Verschueren. Manchester: St. Jerome, 2006. 157-184.

Saleeby, C. W. *Woman and Womanhood. A Search for Principles*. New York: Mitchell Kennerley, 1911. Project Gutenberg EBook #19848.

Salgado, Plínio. *A Mulher no Século XX*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

Sánchez. Maria Ángeles. *La Caracola Dulzona*. 5 novembro 2010. <<http://lacaracoladulzona.blogspot.pt/2010/02/coleccion-historias-seleccioneditorial.html>>.

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.

Santos, António Costa. *Proibido*. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A., 2007.

Santos, Laura. *A Perfeita Dona de Casa*. Lisboa: Editorial Laves, n.d.

Saraceno, Chiara. *Sociologia da Família*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

Sartin, Pierrette. *A Promoção da Mulher*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966.

Saxton, Martha. *Louisa May Alcott, A Modern Biography*. New York: The Noonday Press, 1995.

Secretariado da Propaganda Nacional. *Realizações do Estado Novo. Protecção Moral e Jurídica à Infância*. Lisboa: Edições SPN, 1934.

Seruya, Teresa e Maria Lin Sousa Moniz. “História Literária e Traduções no Estado Novo. Uma Introdução possível”. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa De Literatura Comparada*. Ed. Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach. Vol. 2. maio 2001. 12 janeiro 2008. <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelI/HISTORIA%20LITERARIA%20E%20TRADUCOES%20NO%20ESTADO%20NOVO.pdf>>.

---. *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Org. Alexandra Assis Rosa. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.

Seruya, Teresa. “Coleções e Bibliotecas entre os anos 40 e os anos 70: Apontamentos para uma História da Coleção Livros RTP-VERBO”. *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo – I*. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2005. 31-52.

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora, 2003.

Schulte, Rainer, e John Biguenet, ed.. *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Shavit, Zohar. "The Historical Model of the Development of Children's Literature". *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Ed. Maria Nikolayeva. Connecticut & London: Greenwood Press, 1995. 27-38.

---. *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho Coleção Universitária, 2003.

Shealy, Daniel. "Louisa May Alcott's Juvenilia". *The Child Writer from Austen to Woolf*. Ed. Christine Alexander e Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 222-236.

Sherman, Dawn. "Sewing Bees". *Women in the American Civil War*. Vol.1. Ed. Lisa Tendrich Frank, California: ABC-CLIO, 2008.

Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Revised ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Showalter, Elaine. "American Questions". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 1-21.

---. "Miranda's Story". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 22-41.

---. "Little Women: The American Female Myth". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 42-64.

---. "American Female Gothic". *Sister's Choice: Traditions and Change in American Women's Writing*. Oxford e New York: Oxford University Press, 1994. 127-144.

Silva, Serras e. *Questões de Educação. Cartas a uma Mãe*. Porto: Editorial Ibérica, 1949.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 6.ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

Sizer, Lyde Cullen. *The Political Work of Northern Women Writers and the Civil War, 1850-1872*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2000.

Soto, Miguel Fernández. *Joyas Juveniles: los clásicos ilustrados de Bruguera*. 5 novembro 2010. <<http://seronoser.free.fr/bruguera/joyasliterariasjuveniles.htm#historias>>.

Sousa, Antónia de. *O Mercado do Trabalho e a Mulher*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.

Sousa, Elisabeth Silva. “Concepções de Família e Trabalho em Portugal”. *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 407-420.

Sousa, Maria Reynolds. “As Primeiras Deputadas Portuguesas”. *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais. Actas do Colóquio. Coimbra, 20 a 22 de Março 1985*. Vol. 2. Coimbra: Coimbra Editora, 1986. 427-444.

Stahl, P. J. *Les Quatres Filles du Docteur Marsch*. Paris: Bibliothèque d'Éducation et de recreation, 1880. 20 outubro 2010. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5600182n>>.

Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language & Translation*. 3.ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Stern, Madeleine B. *Louisa May Alcott*. Oklahoma: Norman, University of Oklahoma Press, 1950.

Stoneley, Peter. *Consumerism and American Girls' Literature 1860-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 5 maio 2012. <<http://books.google.pt/>>.

Strickland, Margaret. “‘Like a Wild Creature in its Cage, Paced That Handsome Woman’: the Struggle Between Sentiment and Sensation in the Writings of Louisa May Alcott”. *Domestic Goddesses*. Ed. Kim Wells. 23 agosto 1999. 2 setembro 2008. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/strickland.htm>>.

“The 50 books every child should read”. *The Independent*. 23 março 2011. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/the-50-books-every-child-should-read-2250138.html>>.

The New York Public Library Collector's Editions. *Louisa May Alcott. An Intimate Anthology*. New York: Doubleday, 1997.

Thomson-Wohlgemuth, Gabriele. “Children’s Literature and Translation under the East German Regime” *Meta*, Vol. XLVIII. N.º 1-2. 2003. 14 janeiro 2007. <<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006971ar.html>>.

Torgal, Luís Reis. “Livros de História e histórias no Estado Novo”. *Biblos*. Vol. LXVIII – 2.ª parte. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992. 385-404.

---. *Estados Novos. Estado Novo*. 2 volumes. 2.ª ed. revista. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

---. "The Nature and Role of Norms in Translation". *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995. 20 janeiro 2012 <<http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works>>.

Tuck, Donna-Marie. “Blurring the Boundaries: The Sexuality of *Little Women*” *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama* 2.1: Literary Fads and Fashions, 2006. 82-88. 15 maio 2009.

<http://www.nottingham.ac.uk/english/working_with_english/special_issues/literary_fads_and_fashions/Tuck_31_07_06.pdf>.

Van Dijk, Teun A., ed. "Introduction: The Role of Discourse Analysis in Society". *Handbook of Discourse Analysis*. Vol. 4. Londres: Academic Press, 1985. 1-8.

---. *Discurso, notícia e ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso*. Porto: Campo das Letras, 2005.

Vaquinhas, Irene. *As Mulheres no Mundo Contemporâneo*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

---. "Quando a gordura deixou de ser formosura... (Finais do século XIX – inícios do século XX)" SEMATA, *Ciencias Sociais e Humanidade*. Vol. 21. 2009. 91-105.

Vasconcelos, Helena. *A Infância é um Território Desconhecido*. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

Vasconcelos, Maria João. "Recensão de Mulherzinhas". 14 maio 2010. <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=4571>>.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.

---. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge: 2002.

---. "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English". *Critical Readings in Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London: Routledge, 2010. 65-79.

Venuti, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader Second Edition*. New York: Routledge, 2004.

Vermes, Albert Peter. "Proper Names in Translation: A Relevance-Theoretic Analysis". 2001. 5 março 2013. <http://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/2437/79819/1/de_402.pdf>.

Viana, Emilio Enciso. *A Rapariga no Noivado*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1959.

Vicente, Ana. "Do Autoritarismo e das Mulheres nas Segunda e Terceira Repúblicas". *Revista de História das Ideias*. Vol. 16. 1994. 371-385.

Viegas, Lia. *A constituição e a condição da mulher*. Lisboa: Diabril, Cooperativa Editorial, 1977.

Vieira, Joana Maria Maia Reis. *Little women in bloom: a evolução do papel social da mulher na obra de Louisa May Alcott*. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos – Literaturas e Culturas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

Viollet, Jean. *Relações entre Rapazes e Raparigas*. Biblioteca de Educação Sexual. 2.^a ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1955.

Wadsworth, Sarah A. "Louisa May Alcott and the Rise of Gender-Specific Series Books". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 39-47.

Watson, Nicola J. "Louisa May Alcott, *Little Women* (1868-9)". *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. 13-17.

Wells, Kim. "Louisa May Alcott and the Roles of a Lifetime". *Domestic Goddesses*. maio de 1998. 14 setembro 2008. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/thesis.htm>>.

Willis, Frederick Llewellyn Hovey. *Alcott Memoirs Posthumously compiled from papers Journals and memoranda of the late Dr. Frederick L. H. Willis*. Boston: Richard g. Badger, 1915. 27 julho 2008
<<http://ia311517.us.archive.org/attachpdf.php?file=%2F3%2Fitems%2Falcottmemoirs00williala%2Falcottmemoirs00williala.pdf>>.

Wodak, Ruth, e Michael Meyer, eds. *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE Publications, 2001.

Wodak, Ruth. "Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis". *Handbook of Pragmatics*. Ed. Jef Verschueren e Jan-Ola Östman. John Benjamins Publishing Company, 2006. 1 julho 2007.
<www.ling.lancs.ac.uk/staff/wodak/papers/06hbprag.pdf>.

"Women's Suffrage: The Early Leaders". *The Library of Congress*. 10 março 2010.
<<http://lcweb2.loc.gov/ammem/awhhtml/awmss5/leaders.html>>.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own/Three Guineas*. London: Penguin Books, 1993

Young, Elizabeth. "Introduction". *Women's Writing and the American Civil War. Disarming the Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. 1-23.

---. "A Wound of One's Own: Louisa May Alcott's Body Politic". *Women's Writing and the American Civil War. Disarming the Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. 69-108.

ANEXOS

ANEXO 1

Tabela de ocorrência dos nomes das quatro irmãs March nas páginas iniciais de *Little Women*:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Meg (7)	Jo (7)	Beth (7)	Amy (7)
Meg (7)	Jo (7)	Beth (8)	Amy (8)
Meg (8)	Jo (8)	Beth (9)	Amy (9)
Meg (8)	Jo (8)	Beth (9)	Amy (9)
Meg (9)	Jo (8)	Beth (10)	Amy (9)
Meg (10)	Jo (9)	Beth (10)	Amy (11)
Meg (11)	Jo (9)	Beth (11)	Amy (11)
Meg (11)	Jo (9)	Elizabeth (12)	Amy (12)
Margaret (11)	Jo (9)	Beth (12)	
	Jo (9)		
	Jo (10)		
	Josephine (10)		
	Jo (10)		
	Miss March (10)		
	Jo (10)		
	Jo (10)		
	Jo (11)		
	Jo (11)		
	Jo (11)		
	Jo (11)		
	Jo (12)		

Tratamento dado aos nomes das irmãs March nas páginas iniciais da 1.^a edição de *Mulherzinhas da Portugália* Editora:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Gui (9)	Zé (9)	Bel (9)	Melita (9)
Margarida (10)	Josefina (9)	Isabel (10)	Amélia (10)
Gui (10)	Zé (10)	Bel (11)	Melita (11)
Gui (11)	Zé (11)	Bel (12)	Amélia (12)
Gui (12)	Zé (11)	Bel (13)	Melita (12)
Gui (13)	Zé (12)	Bel (14)	Melita (14)
Gui (14)	Zé (12)	Bel (15)	Melita (15)
Gui (15)	Zé (12)	Isabel (16)	Melita (16)
Margarida (15)	Zé (12)	Bel (16)	
	Josefina (12)		
	Zé (13)		
	Zé (13)		
	Zé (13)		
	Miss March (13)		
	Zé (14)		
	Zé (14)		
	Zé (14)		
	Zé (15)		
	Zé (15)		
	Josefina (16)		

Tratamento dado aos nomes das irmãs March nas páginas iniciais da 4.ª reimpressão da Portugália Editora:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Gui (9)	Zé (9)	Bel (9)	Melita (9)
Margarida (9)	Josefina (9)	Isabel (10)	Amélia (10)
Gui (10)	Zé (10)	Bel (11)	Melita (11)
Gui (11)	Zé (10)	Bel (11)	Amélia (11)
Gui (12)	Zé (10)	Bel (12)	Melita (11)
Gui (13)	Zé (11)	Bel (13)	Melita (13)
Gui (13)	Zé (11)	Bel (13)	Melita (13)
Margarida (13)	Zé (11)	Isabel (14)	Melita (14)
	Josefina (11)	Bel (14)	
	Zé (12)		
	Zé (12)		
	Zé (12)		
	Miss March (12)		
	Zé (13)		
	Zé (13)		
	Zé (13)		
	Zé (13)		
	Josefina (14)		

Tratamento dado aos nomes das irmãs March nas páginas iniciais da tradução da Coleção Civilização:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Meg (5)	Jo (5)	Beth (5)	Amy (5)
Meg (5)	Jo (5)	Beth (6)	Amy (6)
Meg (5)	Jo (6)	Beth (6)	Amy (6)
Meg (6)	Jo (6)	Beth (7)	Amy (7)
Meg (7)	Jo (6)	Beth (7)	Amy (7)
Meg (7)	Jo (6)	Beth (8)	Amy (8)
Meg (8)	Jo (7)	Beth (8)	Amy (8)
Meg (8)	Jo (7)	Isabel (9)	Amy (9)
Margarida (8)	Jo (7)	Beth (9)	
	Jo (7)		
	Jo (7)		
	<i>miss March (7)</i>		
	Jo (8)		
	Jo (8)		
	Jo (8)		
	Jo (8)		
	Jo (8)		
	Jo (8)		
	Jo (9)		

Tratamento dado aos nomes das irmãs March nas páginas iniciais de *Quatro Raparigas*, de Maria Paula de Azevedo:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Guida (9)	Maria João (9)	Bel (9)	Amélia (9)
Guida (9)	Maria João (9)	Bel (9)	Amélia (10)
Guida (10)	Maria João (9)	Bel (10)	Amélia (11)
Guida (10)	Maria João (10)	Bel (11)	Amélia (11)
Guida (10)	Maria João (10)	Bel (11)	Amélia (12)
Guida (11)	Maria João (10)	Bel (11)	Amélia (13)
Guida (11)	Maria João (11)	Bel (12)	Amélia (13)
Guida (12)	Maria João (11)	Bel (13)	Amélia (14)
Guida (13)	João (11)	Bel (13)	
Guida (13)	João (12)	Bel (13)	
Margarida (13)	Maria João (12)	Isabel (14)	
	João (12)	Bel (14)	
	Maria João (12)		
	Maria João (12)		
	Senhora D. Maria (12)		
	Maria João (12)		
	João (13)		
	João (13)		
	João (13)		
	Maria João (14)		
	Maria João (14)		

Tratamento dado aos nomes das irmãs March nas páginas iniciais da edição do Círculo de Leitores:

Margaret	Josephine	Elizabeth	Amy
Gui (5)	Zé (5)	Bel (5)	Melita (5)
Margarida (5)	Josefina (5)	Isabel (6)	Amélia (6)
Gui (6)	Zé (6)	Bel (6)	Melita (6)
Gui (7)	Zé (6)	Bel (7)	Amélia (7)
Gui (8)	Zé (6)	Bel (7)	Melita (7)
Gui (8)	Zé (7)	Bel (8)	Melita (8)
Gui (8)	Zé (7)	Bel (8)	Melita (8)
Margarida (9)	Zé (7)	Isabel (9)	Melita (9)
	Josefina (7)	Bel (9)	
	Zé (7)		
	Zé (8)		
	Zé (8)		
	Miss March (8)		
	Zé (8)		
	Zé (8)		
	Zé (8)		
	Zé (9)		
	Josefina (9)		

ANEXO 2

Diálogo entre Jo March e Marmee, a propósito do temperamento de ambas:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> , 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
<p>"It's my dreadful temper! I try to cure it; I think I have, and then it breaks out worse than ever. Oh, mother! what shall I do! what shall I do?" cried poor Jo, in despair.</p> <p>"Watch and pray, dear; never get tired of trying; and never think it is impossible to conquer your fault," said Mrs. March, drawing the blowzy head to her shoulder, and kissing the wet cheek so tenderly, that Jo cried harder than ever. "You don't know; you can't guess how bad it is! It seems as if I could do anything when I'm in a passion; I get so savage, I could hurt any one, and enjoy it. I'm afraid I shall do something dreadful some day, and spoil my life, and</p>	<p>- É o meu terrível mau génio! Eu tento corrigi-lo; convenço-me de que já consegui, mas, de repente, surge de novo e pior do que nunca. Oh! Minha mãe! O que hei-de fazer? - exclamou Zé num choro de desespero.</p> <p>- Toma sentido em ti e roga a Deus que te ajude, queridinha. Nunca te canses de perseverar e nunca te convenças da impossibilidade de corrigir esse teu defeito, - disse a senhora March atraindo-lhe a cabeça desgrenhada para o seu ombro e dando-lhe um beijo na face molhada pelas lágrimas, tão repassado de ternura que Zé chorou ainda com mais veemência.</p> <p>- É que a mãe não sabe, não pode calcular como é terrível! Parece que sou capaz de tudo quando estou exaltada; fico de tal maneira fora de mim que poderia mesmo fazer mal a uma pessoa e ficar</p>	<p>- É o meu terrível mau génio! Eu tento corrigi-lo; convenço-me de que já consegui, mas, de repente, surge de novo e pior do que nunca. Oh! Minha mãe! O que hei-de fazer? - exclamou Zé num choro de desespero.</p> <p>- Toma sentido em ti e roga a Deus que te ajude, queridinha. Nunca te canses de perseverar e nunca te convenças da impossibilidade de corrigir esse teu defeito, - disse a senhora March atraindo-lhe a cabeça desgrenhada para o seu ombro e dando-lhe um beijo na face molhada pelas lágrimas, tão repassado de ternura que Zé chorou ainda com mais veemência.</p> <p>- Não chores assim tão amarguradamente, mas não esqueças o dia de hoje e toma, com toda a tua alma, a resolução inabalável de que nunca mais hás-de passar por outra igual. Zé, minha querida Zé, todos nós estamos sujeitos a tentações, e algumas bem</p>	<p>- É o meu terrível temperamento! Tenho de me emendar! Convenço-me sempre de que já o consegui, mas aparece depois qualquer coisa que me torna pior do que antes. Oh, mãe, que devo fazer? Que devo fazer? - exclamou a pobre Jo, desesperada.</p> <p>- Rezar e acautelar-te, meu amor; nunca te canses de o tentar nem penses que é impossível corrigir-te - disse a Sr.ª March, puxando a cabeça despenteada para si e beijando-a com tanta ternura que Jo chorou com mais vontade ainda.</p> <p>- A mãe não sabe nem pode imaginar como é difícil. Quando estou fora de mim, sinto-me capaz de tudo, fico tão exaltada que posso magoar seja quem for e regozijar-me com isso. Receio fazer um dia qualquer coisa irreparável e estragar a minha vida, levando todos a odiarem-me! Oh, mãe,</p>	<p>- É o meu mau génio! Eu tento corrigir-me, e às vezes julgo estar melhor; mas afinal estou pior que nunca! Oh, mãe, mãe, que hei-de eu fazer? - chorava a pobre Maria João com desespero.</p> <p>- Persiste em querer corrigir-te, minha filha; vai sempre tentando dominar-te, e não percas a coragem - disse D. Maria Luísa, e beijava as faces cheias de lágrimas, tão docemente, que Maria João chorava mais que nunca.</p> <p>- Tu não sabes, mãe, tu não podes saber como custa a gente dominar o mau génio! Eu quando estou furiosa parece-me que podia bater em todos e gozar com isso! Torno-me selvagem e má! Vão todos acabar por me detestar com certeza. Oh! Mãe, mãe, ajuda-me a emendar-me!</p> <p>- Ajudo, meu amor, ajudo, verás. Não chores tanto, João, mas lembra-te deste</p>	<p>- É o meu terrível mau génio! Eu tento corrigi-lo; convenço-me de que já consegui, mas, de repente, surge de novo e pior do que nunca. Oh! minha mãe! Que hei-de fazer? - exclamou Zé num choro de desespero.</p> <p>- Toma sentido em ti e roga a Deus que te ajude, queridinha. Nunca te canses de perseverar e nunca te convenças da impossibilidade de corrigir esse teu defeito - disse a Sr.ª March atraindo-lhe a cabeça desgrenhada para o seu ombro e dando-lhe um beijo na face molhada pelas lágrimas, tão repassado de ternura que Zé chorou ainda com mais veemência.</p> <p>- Não chores assim tão amarguradamente, mas não esqueças o dia de hoje e toma, com toda a tua alma, a resolução inabalável de que nunca mais hás-de passar por outra igual. Zé, minha querida Zé, todos nós estamos sujeitos a tentações, e algumas bem piores do que as</p>

<p>make everybody hate me. Oh, mother! help me, do help me!"</p> <p>"I will, my child; I will. Don't cry so bitterly, but remember this day, and resolve, with all your soul, that you will never know another like it. Jo, dear, we all have our temptations, some far greater than yours, and it often takes us all our lives to conquer them. You think your temper is the worst in the world; but mine used to be just like it."</p> <p>"Yours, mother? Why, you are never angry!"</p> <p>and, for the moment, Jo forgot remorse in surprise.</p> <p>"I've been trying to cure it for forty years, and have only succeeded in controlling it. I am angry nearly every day of my life, Jo; but I have learned not to show it; and I still hope to learn not to feel it, though it may take me</p>	<p>contente. Tenho medo de vir um dia a fazer qualquer coisa medonha, arruinar a minha vida e provocar o ódio de toda a gente. Oh, mãe! ajude-me, ajude-me!</p> <p>- Sim, minha filha, estou aqui para te ajudar. Não chores assim tão amarguradamente, mas não esqueças o dia de hoje e toma, com toda a tua alma, a resolução inabalável de que nunca mais hás-de passar por outra igual. Zé, minha querida Zé, todos nós estamos sujeitos a tentações, e algumas bem piores do que as tuas, e, em muitos casos, consome-se uma vida inteira para as dominar. Tu estás convencida de que o teu mau génio é o pior que há no mundo, mas olha que o meu também não era diferente.</p> <p>- O seu mau génio, mãe? Como assim! A mãe nunca se zanga! – E por espaço de um momento Zé esqueceu o remorso que a afligia, tamanha era a sua surpresa.</p> <p>- Trabalhei, para me curar, durante quarenta anos e apenas consegui dominá-lo. Eu zango-me, pode-se dizer, todos os dias da minha vida, mas aprendi a não o mostrar, e ainda não perdi a esperança de o não sentir, ainda que tenha de consumir mais quarenta anos para o conseguir. A expressão de paciência e de humildade que se reflectia naquele rosto tão amado por ela foi para Zé uma lição muito melhor do que seria a prédica mais esclarecida ou a reprimenda mais severa.</p> <p>- Como é que a mãe aprendeu a conservar-se calada? Isso é para mim o mais difícil, porque as palavras violentas voam-me dos lábios antes de eu</p>	<p>piores do que as tuas, e, em muitos casos, consome-se uma vida inteira para as dominar. Tu estás convencida de que o teu mau génio é o pior que há no mundo, mas olha que o meu também não era diferente.</p> <p>- O seu mau génio, mãe? Como assim! A mãe nunca se zanga! – E por espaço de um momento Zé esqueceu o remorso que a afligia, tamanha era a sua surpresa.</p> <p>- Trabalhei, para me curar, durante quarenta anos e apenas consegui dominá-lo. Eu zango-me, pode-se dizer, todos os dias da minha vida, mas aprendi a não o mostrar, e ainda não perdi a esperança de o não sentir, ainda que tenha de consumir mais quarenta anos para o conseguir. A expressão de paciência e de humildade que se reflectia naquele rosto tão amado por ela foi para Zé uma lição muito melhor do que seria a prédica mais esclarecida ou a reprimenda mais severa.</p> <p>- Como é que a mãe aprendeu a conservar-se calada? Isso é para mim o mais difícil, porque as palavras violentas voam-me dos lábios antes de eu</p>	<p>ajude-me, ajude-me!</p> <p>- Eu ajudo-te, filha. Não chores mais e lembra-te sempre deste dia. Toma a firme resolução de nunca mais teres outro assim na vida. Jo, querida, todos temos as nossas tentações, umas maiores do que outras, e muitas vezes levamos a vida inteira a vencê-las. Pensas que o teu génio é o pior do mundo? O meu era exactamente como o teu.</p> <p>- O seu, mãe? O quê? Nunca a vi zangada! – e a surpresa de Jo foi tão grande que, por momentos, esqueceu os remorsos que a afligiam.</p> <p>- Durante quarenta anos tentei corrigir-me dele, mas apenas consegui dominá-lo. Quase que não há dia em que eu não me zangue, Jo; mas aprendi a escondê-lo, e espero ainda deixar de o sentir, embora isso me leve outros quarenta anos.</p> <p>A calma e humildade do rosto querido foi (sic) uma lição mais proveitosa para Jo do que o sermão mais sério ou a repreensão mas severa. Sentiu-se confortada com a simpatia e a</p>	<p>dia, e toma uma resolução de ti para ti: nunca mais hás-de ter outro dia assim, minha filha. Todos nós temos tentações nesta vida, e às vezes levamos a vida inteira a conseguir dominá-las! Imaginas que o teu génio é incorrigível, João; pois o meu era tal e qual assim, podes crer.</p> <p>- O teu, mãe?! Tu nunca estás zangada! E o espanto de Maria João foi tão grande, que por um momento esqueceu o seu remorso.</p> <p>- Há quarenta anos tento curá-lo, minha filha, e apenas consigo dominá-lo um pouco! Quase todos os dias me zango; aprendi a não o mostrar, mas espero ainda um dia chegar a nunca sentir zanga nenhuma, isso embora isso possa levar outros quarenta anos a conseguir...</p> <p>Aquela bondade e paciência na mãe adorada, foram para Maria João uma lição mais útil que o melhor dos sermões. Sentia-se um pouco consolada, e a</p>	<p>tuas e, em muitos casos, consome-se uma vida inteira para as dominar. Tu estás convencida de que o teu mau génio é o pior que há no Mundo, mas olha que o meu também não era diferente.</p> <p>- O seu mau génio, mãe? Como assim! A mãe nunca se zanga! – E por espaço de um momento Zé esqueceu o remorso que a afligia, tamanha era a sua surpresa.</p> <p>- Trabalhei, para me curar, durante quarenta anos e apenas consegui dominá-lo. Eu zango-me, pode-se dizer, todos os dias da minha vida, mas aprendi a não o mostrar, e ainda não perdi a esperança de o não sentir, mesmo que tenha de consumir mais quarenta anos para o conseguir. A expressão de paciência e de humildade que se reflectia naquele rosto tão amado por ela foi para Zé uma lição muito melhor do que seria a prédica mais esclarecida ou a reprimenda mais severa.</p> <p>- Como é que a mãe aprendeu a conservar-se calada? Isso é para mim o mais difícil, porque as palavras violentas voam-me dos lábios antes de eu própria ter bem a</p>
--	---	--	---	--	--

<p>another forty years to do so.”</p> <p>The patience and the humility of the face she loved so well, was a better lesson to Jo than the wisest lecture, the sharpest reproof. She felt comforted at once by the sympathy and confidence given her; the knowledge that her mother had a fault like hers, and tried to mend it, made her own easier to bear, and strengthened her resolution to cure it; though forty years seemed rather a long time to watch and pray, to a girl of fifteen. “Mother, are you angry when you fold your lips tight together, and go out of the room sometimes, when Aunt March scolds, or people worry you?” asked Jo, feeling nearer and dearer to her mother than ever before. “Yes, I’ve learned to check the</p>	<p>quarenta anos e apenas consegui dominá-lo. Eu zango-me, pode-se dizer, todos os dias da minha vida, mas aprendi a não o mostrar, e ainda não perdi a esperança de o não sentir, ainda que tenha de consumir mais quarenta anos para o conseguir. A expressão de paciência e de humildade que se reflectia naquele rosto tão amado por ela foi para Zé uma lição muito melhor do que seria a prédica mais esclarecida ou a reprimenda mais severa. Sentiu-se súbitamente confortada pela simpatia e pela confiança que assim lhe era concedida; o saber que a mãe tinha um defeito e igual aos dela, e que procurava corrigi-lo, tornou o seu mais fácil de suportar e fortaleceu a sua resolução de se emendar, se bem que quarenta anos de disciplina e de orações parecesse um espaço de tempo bem longo para uma rapariga de quinze anos.</p> <p>- A mão está zangada quando comprime os lábios com muita força e quando às vezes</p>	<p>própria ter bem a consciência do que estou a fazer: e quantas mais digo pior fico, até que, por fim, chego a sentir prazer em ferir os sentimentos das outras pessoas e em dizer coisas horríveis. Diga-me como o consegue, mãezinha querida!</p> <p>- A minha boa mãe costumava vir em meu auxílio...</p> <p>- Exactamente como a mãezinha nos faz, – interrompeu-a Zé com um beijo repassado de gratidão.</p> <p>- Mas perdi-a quando era um pouco mais velha do que tu és agora e durante muitos anos tive de lutar sòzinha, porque era muito orgulhosa para confessar a alguém a minha fraqueza. Sofri muito, Zé, e derramei muitas e muitas lágrimas amargas pelos meus desapontamentos, porque, apesar de todos os esforços, parecia-me nunca ser capaz de triunfar. Depois apareceu o teu pai e sentia-me tão feliz que se tornou fácil corrigir-me. Mas depois, com o andar dos tempos, quando já tinha quatro filhinhas em volta de mim e éramos pobres, o velho mal renasceu, porque eu não</p>	<p>confiança que a mãe lhe mostrava; o facto de saber que a mãe lutara com o mesmo defeito que ela e tentara emendar-se, ajudou-a a reforçar a resolução de se corrigir; embora quarenta anos parecessem a uma rapariga um tempo muito longo para estar atenta e rezar.</p> <p>- Mãe, quando aperta os lábios ou, às vezes, sai da sala se a tia March começa a resmungar ou alguém a aborrece, é porque está zangada? – perguntou Jo, sentindo-se mais do que nunca próximo da adorada mãe.</p> <p>- Sim, aprendi a conter as palavras ásperas que me vêm aos lábios, e quando sinto que elas são tão fortes, que vão dominar-me, saio um bocadinho e concedo-me uma reprimenda por ser tão fraca e tão má – respondeu a Sr.^a March, sorrindo e suspirando, enquanto alisava o cabelo desganhado da filha e o prendia.</p> <p>- Como é que consegue mostrar-se tão calma? É o que me custa mais, porque as palavras ásperas</p>	<p>ideia que a querida mãe também tinha de corrigir um defeito igual ao seu, aliviava um pouco o peso do seu desgosto e dava-lhe coragem para lutar contra o mau génio.</p> <p>- Ouve lá, mãezinha: tu quando apertas os beiços um contra o outro, ou quando sais do quarto de repente é quando estás zangada? – perguntou Maria João, sentindo-se mais presa à mãe que nunca.</p> <p>- É sim, minha filha. Aprendi já a dominar as palavras que às vezes me ocorrem quando estou zangada. Mas se vejo que não tenho mão nelas, saio do quarto e consigo assim evitar dizê-las – respondeu D. Maria Luísa, com um suspiro e um sorriso, afagando o cabelo esgadelhado de Maria João.</p> <p>- Como aprendeste tu a calar-te? É o que mais me custa, porque antes mesmo de eu ter tempo de pensar, as palavras saem da minha boca; e quanto mais falo, pior vai sendo: começo a sentir prazer</p>	<p>consciência do que estou a fazer; e quantas mais digo pior fico, até que, por fim, chego a sentir prazer em ferir os sentimentos das outras pessoas e em dizer coisas horríveis. Diga-me como o consegue, mãezinha querida!</p> <p>- A minha boa mãe costumava vir em meu auxílio...</p> <p>- Exactamente como a mãezinha nos faz – interrompeu-a Zé com um beijo repassado de gratidão.</p> <p>- Mas perdi-a quando era um pouco mais velha do que tu és agora e durante muitos anos tive de lutar sòzinha, porque era muito orgulhosa para confessar a alguém a minha fraqueza. Sofri muito, Zé, e derramei muitas e muitas lágrimas amargas pelos meus desapontamentos, porque, apesar de todos os esforços, parecia-me nunca ser capaz de triunfar. Depois apareceu o teu pai e sentia-me tão feliz que se tornou fácil corrigir-me. Mas depois, com o andar dos tempos, quando já tinha quatro filhinhas em volta de mim e éramos pobres, o velho mal renasceu, porque eu não sou uma pessoa</p>
--	---	--	---	--	--

<p>hasty words that rise to my lips; and when I feel that they mean to break out against my will, I just go away a minute, and give myself a little shake, for being so weak and wicked," answered Mrs. March, with a sigh and a smile, as she smoothed and fastened up Jo's dishevelled hair. "How did you learn to keep still? That is what troubles me for the sharp words fly out before I know what I'm about; and the more I say the worse I get, till it's a pleasure to hurt people's feelings, and say dreadful things. Tell me how you do it, Marmee dear."</p> <p>"My good mother used to help me "</p> <p>"As you do us"</p> <p>interrupted Jo, with a grateful kiss. "But I lost her when I was a little older than you are, and for years had to struggle on</p>	<p>sai do quarto da tia March, se ela começa a ralar, ou do lugar onde estamos, se a afligimos, não é? – perguntou Zé, que cada vez se ia sentido mais próxima do coração da mãe do que nunca.</p> <p>- É verdade. Aprendi a calar as palavras precipitadas que me acodem aos lábios, e, quando as sinto vir, contra a minha vontade, afasto-me simplesmente durante um minuto e dou a mim própria uma pequena sacudidela, por ser tão fraca e tão má, – respondeu a senhora March, acompanhando as suas últimas palavras com um suspiro e um sorriso, ao mesmo tempo que alisava e prendia com ganchos no alto da cabeça os cabelos despenteados da Zé.</p> <p>- Como é que a mãe aprendeu a conservar-se calada? Isso para mim é o mais difícil, porque as palavras violentas voam-me dos lábios antes de eu própria ter bem a consciência do que estou a fazer: e quantas mais digo pior fico, até que, por fim, chego a</p>	<p>sou uma pessoa naturalmente paciente e era para mim uma grande provação ver as minhas filhas sofrer com falta do que quer que fosse.</p> <p>- Pobre mãe! E então qual foi a ajuda que encontrou?</p> <p>- A de teu pai, Zé. Ele nunca perde a paciência, nunca perde a confiança nem se queixa, mas, pelo contrário, tem sempre esperança, trabalha e sabe esperar com tanta alegria que uma pessoa se envergonha de proceder de maneira diferente diante dele. Ajudava-me e confortava-me, e, ao mesmo tempo, mostrou-me que era meu dever cultivar todas as virtudes que eu desejava ver nas minhas filhas, porque eu era o seu exemplo. Foi mais fácil tentá-lo por amor de vós do que por amor de mim; um olhar de espanto ou de surpresa de qualquer de vocês quando eu falava com mais vivacidade constituía para mim uma censura maior do que a que poderia resultar de quaisquer palavras. O amor, o respeito e a confiança das minhas filhas eram a recompensa mais</p>	<p>fogem-me pela boca fora antes que eu dê por isso, e quanto mais digo mais irritada fico, até que chego a um ponto em que se torna um prazer ferir os outros e dizer coisas horríveis. Conte-me como o consegui, mãezinha querida.</p> <p>- A minha boa mãe ajudava-me muito.</p> <p>- Como a mãe faz – interrompeu Jo, com um beijo de gratidão.</p> <p>- Mas eu perdi a minha quando era pouco mais velha que tu e, durante anos, fui obrigada a lutar sòzinha, porque era muito orgulhosa para confessar a minha fraqueza aos outros. Foi um tempo duro, Jo, e derramei lágrimas bem amargas por causa dos meus defeitos, pois, apesar dos meus esforços, não conseguia nada. Então apareceu o teu pai e tudo se tornou mais fácil. Depois, quando já tinha quatro encantadoras filhas à minha volta e ficámos pobres, todo o mal antigo reapareceu, porque eu não sou paciente por natureza e porque me entristecia muito ver as minhas filhas desejarem</p>	<p>em dizer coisas duras e desagradáveis! Diz-me lá como fazes, mãezinha querida?</p> <p>- A minha boa mãe costumava ajudar-me...</p> <p>- Como tu nos ajudas a nós – interrompeu Maria João com um beijo cheio de gratidão e ternura.</p> <p>- Mas perdi-a quando tinha pouco mais da tua idade, e durante anos tive de lutar sòzinha, porque era orgulhosa de mais para confessar a alguém a minha fraqueza. Custou-me muitas lágrimas, João, durante esses anos todos... Depois casei; e sentia-me tão feliz, que era fácil ser boa. Mas, mais tarde quando tinha já quatro pequenas à roda de mim, e o dinheiro faltou, voltaram as lutas antigas; eu não era de natureza paciente, e custava-me bastante ver que vos faltava tanta coisa!</p> <p>- Pobre mãe! quem te ajudou então?</p> <p>- O teu pai, João. Nunca se impacienta, nunca perde a coragem, trabalha e luta tão alegremente que eu sentia-</p>	<p>naturalmente paciente e era para mim uma grande provação ver as minhas filhas sofrer com falta do que quer que fosse.</p> <p>- Pobre mãe! E então qual foi a ajuda que encontrou?</p> <p>- A de teu pai, Zé. Ele nunca perde a paciência, nunca perde a confiança nem se queixa, mas, pelo contrário, tem sempre esperança, trabalha e sabe esperar com tanta alegria que uma pessoa se envergonha de proceder de maneira diferente diante dele. Ajudava-me e confortava-me, e, ao mesmo tempo, mostrou-me que era meu dever cultivar todas as virtudes que eu desejava ver nas minhas filhas, porque eu era o seu exemplo. Foi mais fácil tentá-lo por amor de vós do que por amor de mim; um olhar de espanto ou de surpresa de qualquer de vocês quando eu falava com mais vivacidade constituía para mim uma censura maior do que a que poderia resultar de quaisquer palavras. O amor, o respeito e a confiança das minhas filhas eram a recompensa mais doce que podiam</p>
--	---	---	--	---	--

<p>alone, for I was too proud to confess my weakness to any one else. I had a hard time, Jo, and shed a good many bitter tears over my failures; for, in spite of my efforts, I never seemed to get on. Then your father came, and I was so happy that I found it easy to be good. But by and by, when I had four little daughters round me, and we were poor, then the old trouble began again; for I am not patient by nature, and it tried me very much to see my children wanting anything.”</p> <p>“Poor mother! what helped you then?”</p> <p>“Your father, Jo. He never loses patience, never doubts or complains, but always hopes, and works, and waits so cheerfully, that one is ashamed to do otherwise before him. He helped and comforted</p>	<p>sentir prazer em ferir os sentimentos das outras pessoas e em dizer coisas horríveis. Diga-me como o consegue, mãezinha querida!</p> <p>- A minha boa mãe costumava vir em meu auxílio...</p> <p>- Exactamente como a mãezinha nos faz, - interrompeu-a Zé com um beijo repassado de gratidão.</p> <p>- Mas perdi-a quando era um pouco mais velha do que tu és agora e durante muitos anos tive de lutar sòzinha, porque era muito orgulhosa para confessar a alguém a minha fraqueza. Sofri muito, Zé, e derramei muitas e muitas lágrimas amargas pelos meus desapontamentos, porque, apesar de todos os esforços, parecia-me nunca ser capaz de triunfar. Depois apareceu o teu pai e sentia-me tão feliz que se tornou fácil corrigir-me. Mas depois, com o andar dos tempos, quando já tinha quatro filhinhas em volta de mim e éramos pobres, o velho mal renasceu,</p>	<p>doce que podiam merecer os meus esforços para ser a mulher que elas deveriam imitar.</p> <p>- Oh, minha mãe!</p> <p>Se eu conseguisse ter metade das suas perfeições já ficaria satisfeita, - exclamou Zé muito comovida.</p> <p>«Mas não se esqueça de me ajudar, e de não me deixar extraviar. Eu tenho reparado que o pai algumas vezes olha para a mãe com uma expressão muito bondosa, e ao mesmo tempo grave. É ele a chamar a sua atenção, não é? - perguntou Zé com ternura.</p> <p>Zé viu que os olhos da mãe se marejaram de lágrimas e que os seus lábios tremiam, e, receando ter falado demais, murmurou com inquietação:</p> <p>- Andei mal em observar estas coisas e em referir-me a elas? Eu não queria ser desagradável, mas é para mim um conforto grande dizer-lhe tudo o que penso, e, ao mesmo tempo, sinto-me tão cheia de confiança e tão feliz aqui ao pé de si!</p> <p>- Minha Zé, tu podes dizer tudo à tua mãe, porque é a minha maior felicidade e o meu maior orgulho saber que as minhas filhas</p>	<p>alguma coisa e eu não lha poder dar.</p> <p>- Pobre mãe! Quem a ajudou, então?</p> <p>- O teu pai, Jo. Ele não perde a paciência nunca, não se lamenta ou desanima; pelo contrário, tem sempre esperança e trabalha com tanta alegria que os outros se sentem envergonhados por não procederem como ele. Ajudou-me e consolou-me muito e mostrou-me que era um dever cultivar todas as virtudes que gostaria de encontrar nas minhas filhas porque eu seria o seu exemplo. Era mais fácil tentar isso por vocês do que por mim própria. Um olhar de susto ou de surpresa de qualquer uma de vocês quando eu falava bruscamente, constituía uma censura mais eficaz do que todas as palavras que me pudessem dizer; e o amor, o respeito e a confiança das minhas queridas filhas eram a recompensa mais doce que eu podia receber pelos meus esforços para me tornar na mulher que lhes serviria de exemplo.</p>	<p>me envergonhada do meu desânimo. Depois fazia-me ver como eu precisava de ser para vocês o modelo de todas as virtudes que eu queria vocês tivessem; às vezes o olhar surpreendido de uma de vocês, se eu lhes falava com impaciência, era o bastante para eu sentir como andara mal e actuava mais em mim do que quaisquer palavras. O amor, o respeito, a confiança das minhas pequenas são a mais doce recompensa pelos esforços que fiz e faço para ser aquela mulher que eu gostaria de as ver imitar.</p> <p>- Oh, mãe, se eu conseguisse ter a metade da tua bondade, já ficava bem contente - exclamou Maria João muito comovida.</p> <p>- Espero que hás-de ser muito melhor que eu, meu amor; mas tens de olhar pelo teu <i>grande inimigo</i>, como o pai lhe chama, João, senão entristeces e estragas a tua vida inteira. Olha: isto foi um aviso;</p>	<p>merecer os meus esforços para ser a mulher que elas deveriam imitar.</p> <p>- Oh, minha mãe!</p> <p>Se eu conseguisse ter metade das suas perfeições já ficaria satisfeita, - exclamou Zé muito comovida.</p> <p>«Mas não se esqueça de me ajudar, e de não me deixar extraviar. Eu tenho reparado que o pai algumas vezes olha para a mãe com uma expressão muito bondosa, e ao mesmo tempo grave. É ele a chamar a sua atenção, não é? - perguntou Zé com ternura.</p> <p>Zé viu que os olhos da mãe se marejavam de lágrimas e que os seus lábios tremiam, e, receando ter falado de mais, murmurou com inquietação:</p> <p>- Andei mal em observar estas coisas e em referir-me a elas? Eu não queria ser desagradável, mas é para mim um conforto grande dizer-lhe tudo o que penso, e, ao mesmo tempo, sinto-me tão cheia de confiança e tão feliz ao pé de si!</p> <p>- Minha Zé, tu podes dizer tudo à tua mãe, porque é a minha maior felicidade e o meu maior orgulho saber que as minhas filhas confiam em mim e reconhecem</p>
---	---	---	---	--	---

<p>me, and showed me that I must try to practise all the virtues I would have my little girls possess, for I was their example. It was easier to try for your sakes than for my own; a startled or surprised look from one of you, when I spoke, sharply rebuked me more than any words could have done; and the love, respect, and confidence of my children was the sweetest reward I could receive for my efforts to be the woman I would have them copy.”</p> <p>“Oh, mother! if I'm ever half as good as you, I shall be satisfied,” cried Jo, much touched.</p> <p>“I hope you will be a great deal better, dear; but you must keep watch over your 'bosom enemy,' as father calls it, or it may sadden, if not spoil your life. You have had a warning; remember it,</p>	<p>porque eu não sou uma pessoa naturalmente paciente e era para mim uma grande provação ver as minhas filhas sofrerem com falta do que quer que fôsse.</p> <p>- Pobre mãe! E então qual foi a ajuda que encontrou?</p> <p>- A de teu pai, Zé. Êle nunca perde a paciência, nunca perde a confiança nem se queixa, mas, pelo contrário, tem sempre esperança, trabalha e sabe esperar com tanta alegria que uma pessoa se envergonha de proceder de maneira diferente diante dêle. Ajudava-me e confortava-me, e, ao mesmo tempo, mostrou-me que era meu dever cultivar tôdas as virtudes que eu desejava ver nas minhas filhas, porque eu era o seu exemplo. Foi mais fácil tentá-lo por amor de vós do que por amor de mim; um olhar de espanto ou de surprêsa de qualquer de vocês quando eu falava com mais vivacidade constituía para mim uma censura maior do que a que poderia resultar de quaisquer palavras. O</p>	<p>confiam em mim e reconhecem quanto amor lhes tenho.</p> <p>- Pensei que isso a tivesse afligido.</p> <p>- Não, queridinha, mas quando falaste do teu pai lembraste-me quanta falta ele me faz, quanto eu lhe devo, com que fidelidade eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas.</p> <p>- Mas a mãe disse-lhe para ir e não chorou quando ele partiu e agora nunca se queixa nem mostra precisar de qualquer auxílio! – disse Zé, admirada.</p> <p>- Dei à minha Pátria, que muito amo, o que tinha de melhor e retive as minhas lágrimas até ao momento da sua partida. E porque me hei-de queixar, se nós ambos não fizemos mais do nosso dever, e é nisso, no fim de tudo, que havemos de encontrar a nossa felicidade? Se dou a impressão de que não preciso de qualquer auxílio é porque eu tenho um amigo, ainda melhor do que o teu pai, para me dar conforto e amparo. Olha, minha filha, as dores e as más</p>	<p>- Oh, mãe! Se eu, ao menos, conseguisse ter metade da sua bondade, já me dava por satisfeita.</p> <p>- Espero que venhas a ser muito melhor do que eu, mas para isso é preciso que não deixes de vigiar o teu «inimigo íntimo», como o pai lhe chama, ou ele te amargurará a vida se não a destruir; já recebeste um aviso; tem-no sempre presente no teu espírito e lança-te de alma e coração na luta contra o teu mau génio, antes que ele te cause um desgosto e um remorso maiores do que os que experimentaste hoje.</p> <p>- Vou tentar, mãe, prometo! Mas a mãe tem de me ajudar, chamar-me a atenção e evitar que eu saia das marcas. Lembrome de ver o pai levar o dedo aos lábios e olhar para si com ar bondoso e grave ao mesmo tempo, e sempre que isso sucedia a mãe apertava os lábios ou saía da sala; era um aviso, não era? – perguntou Jo, ternamente.</p> <p>- Era, sim, filha; pedi-lhe, como tu, para me ajudar e ele nunca me faltou; pelo contrário,</p>	<p>lembra-te sempre disso, minha filha, e vê se podes dominar-te.</p> <p>- Vou tentar, mãe querida, verás. Mas tens de me ajudar e de me fazer cair em mim, senão não posso. Diz-me, mãezinha, o pai às vezes lembra-te?</p> <p>- Lembra sim, meu amor, com o seu olhar tão bom e meigo; eu mesma lho pedi, e ele nunca se esquece.</p> <p>Maria João viu encherem-se de lágrimas os olhos da mãe e, receosa de ter dito de mais, perguntou ansiosamente:</p> <p>- Oh mãezinha, fiz mal em te falar nisso?</p> <p>- Minha João querida, podes sempre dizer tudo à tua mãe; o meu maior orgulho e prazer é sentir quanto as minhas pequenas confiam em mim e me abrem o coração...</p> <p>A única resposta de Maria João foi abraçar mais ternamente ainda aquela mãe querida.</p> <p>Neste momento, Amélia mexeu-se na cama e Maria João contemplou-a com uma expressão de</p>	<p>quanto amor lhes tenho.</p> <p>- Pensei que isso a tivesse afligido.</p> <p>- Não, queridinha, mas quando falaste do teu pai lembraste-me quanta falta ele me faz, quanto eu lhe devo, com que fidelidade eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas.</p> <p>- Mas a mãe disse-lhe para ir e não chorou quando ele partiu e agora nunca se queixa nem mostra precisar de qualquer auxílio! – disse Zé, admirada.</p> <p>- Dei à minha pátria, que muito amo, o que tinha de melhor e retive as minhas lágrimas até ao momento da sua partida. E porque me hei-de queixar, se nós ambos não fizemos mais do que cumprir o nosso dever, e é nisso, no fim de tudo, que havemos de encontrar a nossa felicidade? Se dou a impressão de que não preciso de qualquer auxílio é porque eu tenho um Amigo, ainda melhor do que o teu pai, para me dar conforto e amparo. Olha, minha filha, as dores e más intenções da tua vida estão no</p>
---	---	--	--	--	--

<p>and try with heart and soul to master this quick temper, before it brings you greater sorrow and regret than you have known today.”</p> <p>“I will try, mother; I truly will. But you must help me, remind me, and keep me from flying out. I used to see father sometimes put his finger on his lips, and look at you with a very kind, but sober face; and you always folded your lips tight, or went away; was he reminding you then?”</p> <p>asked Jo, softly.</p> <p>“Yes; I asked him to help me so, and he never forgot it, but saved me from many a sharp word by that little gesture and kind look.”</p> <p>Jo saw that her mother's eyes filled, and her lips trembled, as she spoke; and, fearing that she had said too much, she whispered anxiously, “Was it</p>	<p>amor, o respeito e a confiança das minhas filhas eram a recompensa mais doce que podiam merecer os meus esforços para ser a mulher que elas deveriam imitar.</p> <p>- Oh, minha mãe! Se eu conseguisse ter metade das suas perfeições já ficaria satisfeita, – exclamou Zé muito comovida.</p> <p>- Tenho esperança de que hás-de vir a ser muito melhor do que eu sou, queridinha, mas tens de ter muita atenção sôbre o teu «inimigo íntimo», como o pai lhe chama, porque, de contrário, êle há-de amargurar, se não, mesmo, arruinar tôda a tua vida. Tiveste já um aviso, não o esqueças, e por isso debes tentar corrigir, com tôdas as fôrças da tua alma, êsse teu mau génio, para que êle te não acarrete maior aflição e maior remorso do que o que sentiste hoje.</p> <p>- Prometo, mãe! Prometo sinceramente! Mas a mãe tem de me ajudar, não se esqueça, e de não me deixar extraviar. Eu tenho</p>	<p>tentações da tua vida estão ainda no começo e pode muito bem ser que venham a ser muitas, mas podes vencê-las e sobreviver a todas elas, se aprenderes a sentir o poder e o amor do teu Pai Divino da mesma maneira que sentes o poder e o amor do teu pai na Terra. Crê nestas verdades com toda a tua alma e vai junto de Deus expor-lhe as tuas pequeninas inquietações, as tuas esperanças, os teus pecados, as tuas penas com tanta confiança como aquela com que vens junto de tua mãe.</p> <p>A única resposta de Zé foi aconchegar a mãe nos seus braços, e, então, no silêncio que se seguiu, evolou-se do seu coração a prece mais sincera que ela jamais rezara, mas desta vez sem palavras, porque nesta hora tão triste e, ao mesmo tempo, tão feliz, ela aprendera não sômente a amargura do remorso e do desespero, mas também os encantos da abnegação e do domínio próprio; levada pela mão da sua mãezinha tinha-se aproximado do Amigo que acolhe sempre todos os</p>	<p>com aquele gesto e aquele olhar bondoso evitou que eu proferisse muita palavra dura.</p> <p>Jo reparou que os olhos da mãe se marejavam de lágrimas e os lábios estavam trémulos; receando tê-la obrigado a falar de mais, perguntou-lhe, cheia de ansiedade:</p> <p>- Fiz mal em observar estas coisas e falar nelas? Não queria magoá-la, mas é tão agradável poder contar-lhe tudo o que penso e sentir-me feliz e em segurança ao seu lado!</p> <p>- Minha Jo, debes contar sempre tudo à tua mãe, porque é para mim motivo de orgulho e grande alegria ver que as minhas filhas confiam em mim e sabem avaliar quanto lhes quero.</p> <p>- Julguei que a tinha magoado.</p> <p>- Não, querida; mas o facto de falar no teu pai reanimou-me a saudade que sinto por ele e fez-me lembrar quanto lhe devo. Assustam-me a minha responsabilidade e a vigilância que tenho de exercer sobre vocês para preservar para ele dos perigos e maldades deste mundo_as quatro filhas que me</p>	<p>imensa doçura, pensando:</p> <p>- Como pude eu ser tão má?</p> <p>Como se a tivesse ouvido, Amélia abriu os olhos e estendeu os braços, com um sorriso que entrou no coração de Maria João.</p> <p>Não disseram nada, uma e outra, mas abraçaram-se apesar dos cobertores todos, e tudo ficou perdoado e esquecido num beijo afectuoso. (110-113)</p>	<p>começo e pode muito bem ser que venham a ser muitas, mas podes vencê-las e sobreviver a todas elas, se aprenderes a sentir o poder e o amor do teu Pai Divino da mesma maneira que sentes o poder e o amor do teu pai na Terra. Crê nestas verdades com toda a tua alma e vai junto de Deus expor-lhe as tuas pequeninas inquietações, as tuas esperanças, os teus pecados, as tuas penas, com tanta confiança como aquela com que vens junto da tua mãe.</p> <p>A única resposta de Zé foi aconchegar a mãe nos seus braços, e, então, no silêncio que se seguiu, evolou-se do coração a prece mais sincera que ela jamais rezara, mas desta vez sem palavras, porque nesta hora tão triste e, ao mesmo tempo, tão feliz, ela aprendera não sômente a amargura do remorso e do desespero, mas também os encantos da abnegação e do domínio próprio; levada pela mão da sua mãezinha tinha-se aproximado do Amigo que acolhe sempre todos os seus filhos com</p>
--	---	---	--	--	---

<p>wrong to watch you, and to speak of it? I didn't mean to be rude, but it's so comfortable to say all I think to you, and feel so safe and happy here." My Jo, you may say anything to your mother, for it is my greatest happiness and pride to feel that my girls confide in me, and know how much I love them."</p> <p>"I thought I'd grieved you."</p> <p>"No, dear; but speaking of father reminded me how much I miss him, how much I owe him, and how faithfully I should watch and work to keep his little daughters safe and good for him."</p> <p>"Yet you told him to go, mother, and didn't cry when he went, and never complain now, or seem as if you needed any help," said Jo, wondering.</p> <p>"I gave my best to the country I love, and</p>	<p>reparado que o pai algumas vezes põe o dedo nos lábios e olha para a mãe com uma expressão muito bondosa, mas ao mesmo tempo grave, e, nessas ocasiões, a mãe cerra os lábios e sai de junto de nós. É êle a chamar a sua atenção, não é? – perguntou Zé com ternura.</p> <p>- Sim, é. Eu pedi-lhe para me acudir dessa maneira, êle nunca o esqueceu e salvou-me de pronunciar muitas palavras demasiado vivas por meio dêsse pequeno gesto e dum olhar cheio de bondade.</p> <p>Zé viu que os olhos da mãe se marejaram de lágrimas e que os seus lábios tremiam, e, receando ter falado de mais, murmurou com inquietação:</p> <p>- Andei mal em observar estas coisas e em referir-me a elas? Eu não queria ser desagradável, mas é para mim um confôrto tão grande dizer-lhe tudo o que penso, e, ao mesmo tempo, sinto-me tão cheia de confiança e tão feliz aqui ao pé de si!</p> <p>- Minha Zé, tu podes dizer tudo à tua mãe,</p>	<p>seus filhos com um amor mais forte do que o de pai e mais terno do que o de mãe. Melita mexeu-se e suspirou no meio do sono, e, como que impaciente por começar imediatamente a corrigir o seu erro, Zé ergueu os olhos com uma expressão no rosto como nunca tivera.</p> <p>- Deixei que o sol se pusesse sobre a minha cólera, não lhe quis perdoar, e hoje, se não fosse o Lauri, talvez já fosse tarde demais! Como pude eu ser tão má? – disse Zé, a meia voz, curvando-se sobre a irmã e afagando-lhe os cabelos húmidos espalhados pela almofada.</p> <p>Como se a tivesse ouvido, Melita estendeu os braços com um sorriso que foi direito ao coração de Zé. Nenhuma delas pronunciou uma palavra, mas apertaram-se contra o peito, apesar de tantos cobertores, e tudo foi perdoado e esquecido num beijo muito sincero. (102-106)</p>	<p>deixou.</p> <p>- Mas foi a mãe que disse ao pai para ir e não chorou quando ele partiu; mesmo agora não se queixa nem parece precisar de auxílio! – disse Jo, admirada.</p> <p>- Tive de dar a minha contribuição à pátria e refrear as lágrimas até ele partir. De que me havia de queixar se cumpríamos apenas o nosso dever e nisso está a verdadeira recompensa de tudo! Se pareço não precisar de auxílio é porque me ficou um amigo e ainda mais precioso que o vosso pai, que me sustém e conforta. Minha filha, a tua vida está no princípio e não te hão-de faltar tentações e desgostos; mas tu podes vencer uns e outros se aprenderes a confiar na força e ternura do teu Pai Celeste como confias no teu pai da terra. Quanto mais O amares e confiares n'Ele, mais perto d'Ele te sentirás e menos dependente estarás da força e sabedoria humanas. O Seu amor e o Seu desvelo nunca se cansam, nunca te serão retirados mas tornar-se-ão um</p>		<p>um amor mais forte do que o do pai e mais terno do que o da mãe. Melita mexeu-se e suspirou no meio do sono, e, como que impaciente por começar rapidamente a corrigir o seu erro, Zé ergueu os olhos com uma expressão no rosto como nunca tivera.</p> <p>- Deixei que o sol se pusesse sobre a minha cólera, não lhe quis perdoar, e hoje, se não fosse o Lauri, talvez já fosse tarde demais! – disse Zé, a meia voz, curvando-se sobre a irmã e afagando-lhe os cabelos húmidos espalhados pela almofada.</p> <p>Como se a tivesse ouvido, Melita estendeu os braços com um sorriso que foi direito ao coração de Zé. Nenhuma delas pronunciou uma palavra, mas apertaram-se contra o peito, apesar de tantos cobertores, e tudo foi perdoado e esquecido num beijo muito sincero. (100-104)</p>
---	---	--	---	--	---

<p>kept my tears till he was gone. Why should I complain, when we both have merely done our duty, and will surely be the happier for it in the end? If I don't seem to need help, it is because I have a better friend, even than father, to comfort and sustain me. My child, the troubles and temptations of your life are beginning, and may be many; but you can overcome and outlive them all, if you learn to feel the strength and tenderness of your Heavenly Father as you do that of your earthly one. The more you love and trust Him, the nearer you will feel to Him, and the less you will depend on human power and wisdom. His love and care never tire or change, can never be taken from you, but may become the source of</p>	<p>porque é a minha maior felicidade e o meu maior orgulho saber que as minhas filhas confiam em mim e reconhecem quanto amor lhes tenho. - Pensei que isto a tivesse afligido. - Não, querida, mas quando falaste do pai lembreste-me quanta falta êle me faz, quanto eu lhe devo, com que fidelidade eu tenho de estar atenta e quanto tempo tenho de trabalhar para defender a tranquilidade e as virtudes das suas filhinhas. - Mas a mãe disse-lhe para ir e não chorou quando êle partiu e agora nunca se queixa nem mostra precisar de qualquer auxílio! - disse Zé, admirada. - Dei à minha Pátria, que muito amo, o que tinha de melhor e retive as minhas lágrimas até ao momento da sua partida. E porque me hei-de queixar, se nós ambos não fizemos mais do que cumprir o nosso dever, e é nisso, no fim de tudo, que havemos de encontrar a nossa</p>		<p>manancial de paz, felicidade e energia durante toda a tua vida. Crê nisto do fundo da tua alma e confia-Lhe todos os teus cuidados, esperanças, pecados e tristezas tão espontânea e confiadamente como os confias à tua mãe. A única resposta de Jo foi apertar a mãe nos braços e no silêncio que se seguiu o seu coração elevou a Deus a oração mais sincera que jamais rezara; naquela hora triste mas feliz ela conheceu, ao mesmo tempo que a amargura do remorso e do desespero, a doçura da negação de si própria e do auto-domínio. E, levada pela mão da mãe, aproximou-se do Amigo que acolhe os Seus filhos com um amor mais forte que o de qualquer outro pai, mais cheio de ternura que o de qualquer mãe. Amy mexeu-se e suspirou no meio do sono. Ansiosa por começar imediatamente a penitenciar-se do seu erro, Jo ergueu os olhos com uma expressão que nunca ninguém lhe vira antes. - Deixei o sol</p>		
--	---	--	--	--	--

<p>lifelong peace, happiness, and strength. Believe this heartily, and go to God with all your little cares, and hopes, and sins, and sorrows, as freely and confidingly as you come to your mother.”</p> <p>Jo's only answer was to hold her mother close, and, in the silence which followed, the sincerest prayer she had ever prayed left her heart, without words; for in that sad, yet happy hour, she had learned not only the bitterness of remorse and despair, but the sweetness of self-denial and self-control; and, led by her mother's hand, she had drawn nearer to the Friend who welcomes every child with a love stronger than that of any father, tenderer than that of any mother. Amy stirred, and sighed in her sleep; and, as if</p>	<p>felicidade? Se dou a impressão de que não preciso de qualquer auxílio é porque eu tenho um amigo, ainda melhor do que teu pai, para me dar conforto e amparo. Olha, minha filha, as dores e as más tentações da tua vida estão ainda no começo e pode muito bem ser que venham a ser muitas, mas podes vencê-las e sobreviver a tôdas elas, se aprenderes a sentir o poder e o amor do teu Pai Divino da mesma maneira que sentes o poder e o amor do teu pai na terra. Quanto maiores forem o teu amor por Êle e a tua confiança n'Êle mais de perto te sentirás d'Êle e menor será a tua dependência da fôrça e da sabedoria humana. O seu amor e o seu desvêlo, que nunca se cansam nem se alteram, nunca te poderão ser tirados, mas, pelo contrário, podem ser a fonte da paz, da felicidade, da energia para tôda a vida. Crê nestas verdades com tôda a tua alma e vai junto de Deus expor-lhe as tuas pequenas</p>		<p>pôr-se sobre a minha cólera; não lhe perdoei e hoje, se não fosse Laurie, podia ter sido demasiado tarde! Como pude ser tão má? – exclamou Jo a meia voz e, inclinando-se sobre a irmã, afagou-lhe os cabelos húmidos espalhados na almofada. Como se a tivesse ouvido, Amy abriu os olhos e estendeu os braços com um sorriso que foi direito ao coração de Jo. Nenhuma disse nada, mas apertaram-se contra o peito, apesar dos cobertores, e tudo foi perdoado e esquecido naquele beijo tão terno. (85-89)</p>		
---	---	--	--	--	--

<p>eager to begin at once to mend her fault, Jo looked up with an expression on her face which it had never worn before.</p> <p>"I let the sun go down on my anger; I wouldn't forgive her, and today, if it hadn't been for Laurie, it might have been too late! How could I be so wicked?" said Jo, half aloud, as she leaned over her sister, softly stroking the wet hair scattered on the pillow.</p> <p>As if she heard, Amy opened her eyes, and held out her arms, with a smile that went straight to Jo's heart. Neither said a word, but they hugged one another close, in spite of the blankets, and everything was forgiven and forgotten in one hearty kiss. (118-123)</p>	<p>inquietações, as tuas esperanças, os teus pecados, as tuas penas com tanta franqueza e tanta confiança como aquela com que vens junto de tua mãe.</p> <p>A única resposta de Zé foi aconchegar a mãe nos seus braços, e, então, no silêncio que se seguiu, evolou-se do seu coração a prece mais sincera que ela jamais rezara, mas desta vez sem palavras, porque nesta hora tão triste e, ao mesmo tempo, tão feliz, ela aprendera não somente a amargura do remorso e do desespero, mas também os encantos da abnegação e do domínio próprio; levada pela mão da sua mãezinha tinha-se aproximado do Amigo que acolhe sempre todos os seus filhos com um amor mais forte do que o de pai e mais terno do que o de mãe.</p> <p>Melita mexeu-se e suspirou no meio do sono, e, como que impaciente por começar imediatamente a corrigir o seu erro, Zé ergueu os olhos com uma expressão no rosto que nunca tivera.</p>				
---	---	--	--	--	--

	<p>- Deixei que o sol se pusesse sôbre a minha cólera, não lhe quis perdoar, e hoje, se não fôsse o Lauri, talvez já fôsse tarde de mais! Como pude eu ser tão má? – disse Zé, a meia voz, curvando-se sôbre a irmã e afagando-lhe os cabelos espalhados pela almofada. Como se a tivesse ouvido, Melita estendeu os braços com um sorriso que foi direito ao coração de Zé. Nenhuma delas pronunciou uma palavra, mas apertaram-se contra o peito, apesar de tantos cobertores, e tudo foi perdoado e esquecido num beijo muito sincero. (158-165)</p>				
--	---	--	--	--	--

ANEXO 3

Discurso de Marmee sobre o casamento:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas 4.ª</i> ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro</i> <i>Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
"I want my daughters to be beautiful, accomplished, and good; to be admired, loved, and respected, to have a happy youth, to be well and wisely married, and to lead useful, pleasant lives, with as little care and sorrow to try them as God sees fit to send. To be loved and chosen by a good man is the best and sweetest thing which can happen to a woman; and I sincerely hope my girls may know this beautiful experience. It is natural to think of it, Meg; right to hope and wait for it, and wise to prepare for it; so that, when the happy time comes, you may feel ready for the duties, and worthy of the joy. My dear girls, I am ambitious for you, but not to have you	- Eu quero que as minhas filhas sejam bonitas, prendadas e boas; que sejam admiradas, estimadas e respeitadas; que tenham uma juventude feliz; que se casem bem e convenientemente e que tenham uma vida útil e, ao mesmo tempo, agradável, apenas com alguns pequenos cuidados e tristezas que Deus lhes queira mandar para as experimentar. Ser amada e escolhida por um homem perfeito é a melhor coisa que pode acontecer a uma mulher, e eu desejo sinceramente que as minhas filhas tenham essa bela experiência. É natural que se pense nisso, Gui, é justo que se anseie e que se espere por isso e é prudente a pessoa preparar-se para isso de maneira que, quando a ocasião chegar, possam sentir-se prontas para as responsabilidades e dignas de felicidade. Minhas queridas filhas, eu sou muito, muito ambiciosa no que vos diz respeito,	- Eu quero que as minhas filhas sejam bonitas, prendadas e boas; que sejam admiradas, estimadas e respeitadas; que tenham uma juventude feliz; que se casem bem e convenientemente e que tenham uma vida útil e, ao mesmo tempo, agradável, apenas com alguns pequenos cuidados e tristezas que Deus lhes queira mandar para as experimentar. Ser amada e escolhida por um homem perfeito é a melhor coisa que pode acontecer a uma mulher, e eu desejo sinceramente que as minhas filhas tenham essa bela experiência. É natural que se pense nisso, Gui, é justo que se anseie e que se espere por isso e é prudente a pessoa preparar-se para isso de maneira que, quando a ocasião chegar, possam sentir-se prontas para as responsabilidades e dignas de felicidade. Minhas queridas filhas, eu sou muito, muito ambiciosa no que vos diz respeito,	- Quero que as minhas filhas sejam bonitas, boas e bem educadas, quero que sejam admiradas, estimadas e respeitadas; quero que tenham uma mocidade feliz, façam casamentos bons e sensatos e levem uma vida útil e agradável, sofrendo apenas os cuidados e as tristezas que Deus entender mandar-lhes a fim de as experimentar. Ser amada e distinguida por um homem bom é e a melhor coisa que pode acontecer a uma mulher; eu espero sinceramente que as minhas filhas conheçam este prazer. É natural pensar nisso., Meg; é justo esperar isso e sensato preparar-se para isso, para que, quando a ocasião chegar, vocês se sintam preparadas para cumprir o	- Eu desejo que as minhas pequenas sejam lindas, instruídas e boas; sejam queridas, respeitadas, estimadas por todos; casem bem e sensatamente, e levem uma vida alegre e útil. Ser estimada e escolhida por um homem bom é a maior felicidade que pode acontecer a uma mulher. É natural pensar nisso, Guida, e esperar que tal suceda. Mas todas as mulheres devem preparar-se, de tal maneira que, quando chegue essa grande ventura, se esteja pronta para cumprir o dever e apta para gozar a felicidade. Minhas queridas filhas, eu ambiciono muita coisa para vocês; mas não aspiro nem a que tenham posições brilhantes na sociedade, nem casem com homens	- Eu quero que as minhas filhas sejam bonitas, prendadas e boas; que sejam admiradas, estimadas e respeitadas; que tenham uma juventude feliz; que se casem bem e convenientemente e que tenham uma vida útil e, ao mesmo tempo, agradável, apenas com alguns pequenos cuidados e tristezas que Deus lhes queira mandar para as experimentar. Ser amada e escolhida por um homem perfeito é a melhor coisa que pode acontecer a uma mulher, e eu desejo sinceramente que as minhas filhas tenham essa bela experiência. É natural que se pense nisso, Gui, é justo que se anseie e que se espere por isso e é prudente a pessoa preparar-se para isso de maneira que, quando a ocasião chegar, possam sentir-se prontas para as responsabilidades e dignas de felicidade. Minhas queridas filhas, eu sou muito, muito ambiciosa no que vos diz respeito,

<p>make a dash in the world, marry rich men merely because they are rich, or have splendid houses, which are not homes, because love is wanting. Money is a needful and precious thing, and, when well used, a noble thing, but I never want you to think it is the first or only prize to strive for. I'd rather see you poor men's wives, if you were happy, beloved, contented, than queens on thrones, without self-respect and peace."</p> <p>"Poor girls don't stand any chance, Belle says, unless they put themselves forward," sighed Meg.</p> <p>"Then we'll be old maids," said Jo, stoutly.</p> <p>"Right, Jo; better be happy old maids than unhappy wives, or unmaidenly girls, running about to find husbands," said Mrs. March, decidedly.</p> <p>"Don't be troubled,</p>	<p>mas não quero que façam uma entrada precipitada na vida: casar com um homem rico unicamente pela sua riqueza ou porque tem uma esplêndida casa, que, afinal, nunca é «a nossa casa», porque lhe falta lá dentro o amor. O dinheiro é uma coisa necessária e preciosa – e, quando bem empregado, uma coisa nobre – mas não quero de maneira nenhuma que o julguem o principal prémio por que se deve lutar. Prefiro ver-vos esposas de um homem pobre, se assim viverem felizes, amadas e satisfeitas com a sua sorte, a saber-vos rainhas sentadas no trono, mas sem paz nem respeito próprio.</p> <p>- Bela diz que uma rapariga pobre não pode aproveitar as oportunidades, se não se puser em evidência, - disse Gui com um profundo suspiro.</p> <p>- Nesse caso, ficaremos para tias, - disse Zé com energia.</p> <p>- Dizes muito bem, Zé; antes ser uma velha solteirona feliz do que espôsa infeliz ou rapariga sem propósito, dessas que andam a correr à caça dum marido, - disse a senhora March com decisão. Não te apoquentes, Gui, a pobreza</p>	<p>mas não quero que façam uma entrada precipitada na vida: casar com um homem rico unicamente pela sua riqueza ou porque tem uma esplêndida casa, que, afinal, nunca é «a nossa casa», porque lhe falta lá dentro o amor. O dinheiro é uma coisa necessária e preciosa – e, quando bem empregado, uma coisa nobre – mas não quero de maneira nenhuma que o julguem o principal prémio por que se deve lutar. Prefiro ver-vos esposas de um homem pobre, se assim viverem felizes, amadas e satisfeitas com a sua sorte, a saber-vos rainhas sentadas no trono, mas sem paz nem respeito próprio.</p> <p>- Bela diz que uma rapariga pobre não pode aproveitar as oportunidades, se não se puser em evidência, - disse Gui com um profundo suspiro.</p> <p>- Nesse caso, ficaremos para tias, - disse Zé com energia.</p> <p>- Dizes muito bem, Zé; antes ser uma velha solteirona feliz do que esposa infeliz ou rapariga sem propósito, dessas que andam a correr à caça de um marido, - disse a senhora March com decisão. Não te apoquentes, Gui, a pobreza</p>	<p>vosso dever e dignas da felicidade que vos espera. Minhas queridas, eu sou muito ambiciosa por vossa causa, mas não quero que cometam o erro de casarem com um homem rico, só porque ele é rico, ou quererem possuir ricos palácios, que nunca serão um lar porque lhes falta o amor. O dinheiro é uma coisa preciosa e indispensável e até uma coisa nobre quando bem empregado, mas não quero que julguem a principal ou até a única coisa por que devam lutar. Prefiro vê-las casadas com homens pobres mas felizes, amadas e satisfeitas, a vê-las em tronos de rainhas, sem paz nem respeito próprio.</p> <p>- A Belle diz que as raparigas pobres não têm probabilidades de casarem a não ser que façam por isso – suspirou Meg.</p> <p>- Então ficaremos</p>	<p>ricos só pela sua riqueza, nem vivam em casas esplêndidas, as quais não constituem lares quando nelas falte o amor. O dinheiro é uma coisa muito precisa e útil; mas antes queria vê-las casadas com homens pobres, que as estimassem, do que vê-las rainhas sem o respeito de todos.</p> <p>- A Bela Mota diz que as raparigas pobres não têm probabilidades de casar, a não ser quando aparecem muito – suspirou Guida.</p> <p>- Então ficaremos solteiras, deixá-lo – disse Maria João com força.</p> <p>- Tens razão, João; é melhor serem solteiras felizes do que esposas infelizes, ou meninas à procura de maridos, como há tantas – disse D. Maria Luísa com decisão. – Não te aflijas, Guida; a pobreza raras vezes afasta um amor sincero. A maior parte das mulheres, que eu</p>	<p>mas não quero que façam uma entrada precipitada na vida: casar com um homem rico unicamente pela sua riqueza ou porque tem uma esplêndida casa, que, afinal, nunca é «a nossa casa», porque lhe falta lá dentro o amor. O dinheiro é uma coisa necessária e preciosa – e, quando bem empregado, uma coisa nobre – mas não quero de maneira nenhuma que o julguem o principal prémio por que se deve lutar. Prefiro ver-vos esposas de um homem pobre, se assim viverem felizes, amadas e satisfeitas com a sua sorte, a saber-vos rainhas sentadas no trono, mas sem paz nem respeito próprio.</p> <p>- Bela diz que uma rapariga pobre não pode aproveitar as oportunidades, se não se puser em evidência - disse Gui com um profundo suspiro.</p> <p>- Nesse caso, ficaremos para tias, - disse Zé com energia.</p> <p>- Dizes muito bem, Zé; antes ser uma velha solteirona feliz do que esposa ou rapariga sem propósito, dessas que andam a correr à caça de um marido, - disse a Sr.^a March com decisão. – Não te apoquentes, Gui, a pobreza raras</p>
---	---	---	--	---	--

<p>Meg; poverty seldom daunts a sincere lover. Some of the best and most honored women I know were poor girls, but so love-worthy that they were not allowed to be old maids. Leave these things to time; make this home happy, so that you may be fit for homes of your own, if they are offered you, and contented here if they are not. (145-146)</p>	<p>raras vezes assusta um amor sincero. Algumas das melhores e das mais consideradas mulheres que eu conheço eram raparigas pobres, mas tão dignas de ser amadas que esse motivo as não deixou ficar para tias. Deixem essas coisas ao cuidado do tempo; tornem esta casa feliz de modo a estarem prontas para entrar na sua própria casa, se alguma se lhes oferecer, ou ficarem contentes nesta, em caso contrário. (194-196)</p>	<p>raras vezes assusta um amor sincero. Algumas das melhores e das mais consideradas mulheres que eu conheço eram raparigas pobres, mas tão dignas de ser amadas que esse motivo as não deixou ficar para tias. Deixem essas coisas ao cuidado do tempo; tornem esta casa feliz de modo a estarem prontas para entrar na sua própria casa, se alguma se lhes oferecer, ou ficarem contentes nesta, em caso contrário. (126-127)</p>	<p>solteironas – replicou Jo, decidida. - Dizes muito bem, Jo; vale mais ser-se solteirona feliz do que uma esposa desgraçada ou menina sem vergonha à caça de marido – respondeu a Sr.^a March. Não tenhas medo, Meg, a pobreza raras vezes afugenta um amor sincero. Algumas das raparigas mais consideradas que conheço eram raparigas pobres mas tão dignas de ser amadas que não ficaram solteironas. Deixem essas coisas ao cuidado do tempo. Pensem na felicidade deste lar, que é por enquanto o vosso, e assim saberão um dia criar a felicidade do vosso próprio lar se o vierem a ter, ou contentarem-se com este se não tiverem outro. (105-106)</p>	<p>conheço, casadas e felizes, eram raparigas sem fortuna, mas cheias de boas qualidades. Deixem correr o tempo; tratem de alegrar este lar, para que saibam depois alegrar as vossas casas, se as tiverem, ou para que se sintam bem aqui, se aqui ficarem. (132-133)</p>	<p>vezes assusta o amor sincero. Algumas das melhores e das mais consideradas mulheres que eu conheço eram raparigas pobres, mas tão dignas de ser amadas que esse motivo as não deixou ficar para tias. Deixem essas coisas ao cuidado do tempo; tornem esta casa feliz de modo a estarem prontas para entrar na sua própria casa, se alguma se lhes oferecer, ou ficarem contentes nesta, em caso contrário. (123-124)</p>
--	---	---	--	--	--

ANEXO 4

Diálogo entre Laurie e Jo:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherzinhas</i> Círc. Leit. (1971)
<p>“Don't preach. I'll go to Washington and see Brooke; it's gay there, and I'll enjoy myself after the troubles.”</p> <p>“What fun you'd have! I wish I could run off too!”</p> <p>said Jo, forgetting her part of Mentor in lively visions of martial life at the capital.</p> <p>“Come on, then! Why not? You go and surprise your father, and I'll stir up old Brooke. It would be a glorious joke; let's do it, Jo! We'll leave a letter saying we are all right, and trot off at once.</p> <p>I've got money enough; it will do you good, and be no harm, as you go to your father.”</p> <p>For a moment Jo looked as if she would agree; for, wild as the plan was, it just suited her. She was tired of care and confinement,</p>	<p>- Não me faça sermões. Vou para Washington visitar o Brooke. Aquilo lá é divertido e vou-me distrair destas complicações.</p> <p>- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também! - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de mentor na antevisão animada da vida buliçosa na capital (sic)</p> <p>- Então venha comigo. Por que não? Vai fazer uma surpresa ao seu pai e eu pôr em movimento o nosso velho Brooke. Seria uma partida esplêndida; vamos a isso, Zé! Deixamos uma carta a dizer que não há novidade e pomo-nos imediatamente a andar. Eu tenho dinheiro que chega. Vai-lhe fazer bem e não há mal nisso, visto que vai ver o seu pai.</p> <p>Durante um momento, pareceu que Zé ia dar o seu acôrdo, porque êste programa, precisamente por ser extravagante, era do seu agrado. Sentia-se cansada pelos cuidados e a longa</p>	<p>- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também! - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de mentor na antevisão animada da vida buliçosa na capital Brooke. Seria uma partida esplêndida; vamos a isso, Zé! Deixamos uma carta a dizer que não há novidade e pomo-nos imediatamente a andar. Eu tenho dinheiro que chega. Vai-lhe fazer bem e não há mal nisso, visto que vai ver o seu pai.</p> <p>Durante um momento, pareceu que Zé ia dar o seu acôrdo, porque este programa, precisamente por ser extravagante, era do seu agrado. Sentia-se cansada pelos cuidados e a longa</p>	<p>- Deixe-se de sentenças! Irei para Washington, para junto de Brooke; lá é muito divertido e eu preciso de distração, depois desta trapalhada toda.</p> <p>- Que bom que deve ser! Quem me dera poder ir consigo! - disse Jo, esquecida já do seu papel de mentora perante a fascinante visão da capital, em tempo de guerra.</p> <p>- Venha, então. Que tem? Faz uma surpresa a seu pai e eu, ao meu velho amigo Brooke. Seria uma bela partida. Vamos Jo? Deixamos uma carta a dizer que estamos bem e fugiremos imediatamente.</p> <p>Tenho dinheiro que chegue. Far-lhe-á bem e não terá mal algum visto que vai ter com o seu pai.</p> <p>Jo esteve prestes a concordar, porque o plano, por arriscado, tentava-a. Vivia acumulada de mimos e restrições; ansiava por uma mudança e a ideia de ver o pai atraía-a, assim como a novidade dos acampamentos, hospitais, a liberdade e os</p>	<p>Omissão</p>	<p>- Não me faça sermões. Vou para Washington visitar o Brooke. Aquilo lá é divertido e vou-me distrair destas complicações.</p> <p>- Vai ser uma grande pândega para si! Que pena eu não poder fugir também! - disse Zé, esquecendo-se do seu papel de mentor na antevisão animada da vida buliçosa na capital.</p> <p>- Então venha comigo. Por que não? Vai fazer uma surpresa ao seu pai e eu pôr em movimento o nosso velho Brooke. Seria uma partida esplêndida; vamos a isso, Zé! Deixamos uma carta a dizer que não há novidade e pomo-nos imediatamente a andar. Eu tenho dinheiro que chega. Vai-lhe fazer bem e não há mal nisso, visto que vai ver o seu pai.</p> <p>Durante um momento, pareceu que Zé ia dar o seu acordo, porque este programa, precisamente por ser extravagante, era do seu agrado. Sentia-se cansada pelos cuidados e a longa</p>

<p>longed for change, and thoughts of her father blended temptingly with the novel charms of camps and hospitals, liberty and fun. Her eyes kindled as they turned wistfully toward the window, but they fell on the old house opposite, and she shook her head with sorrowful decision. "If I was a boy, we'd run away together, and have a capital time; but as I'm a miserable girl, I must be proper, and stop at home. Don't tempt me, Teddy, it's a crazy plan."</p>	<p>prisão em casa, apetecia-lhe qualquer mudança. As lembranças do pai combinavam-se no espírito tentadoramente com os novos encantos da vida em acampamentos e hospitais, em liberdade e em divertimentos. Brilhavam-lhe os olhos intensamente quando os voltou na direcção da janela, mas, nesse mesmo instante, pousaram-se na velha casa fronteira, e ela sacudiu a cabeça numa decisão penosa. - Se eu fôsse rapaz, fugíamos os dois e iríamos passar um tempo esplêndido, mas, como sou, desgraçadamente, devo-me portar decentemente e ficar em casa. Não me tente, Teodoro, o seu projecto é louco.</p>	<p>com os novos encantos da vida em acampamentos e hospitais, em liberdade e em divertimentos. Brilhavam-lhe os olhos intensamente quando os voltou na direcção da janela, mas, nesse mesmo instante, pousaram-se na velha casa fronteira, e ela sacudiu a cabeça numa decisão penosa. - Se eu fosse rapaz, fugíamos os dois e iríamos passar um tempo esplêndido, mas, como sou, desgraçadamente, devo-me portar decentemente e ficar em casa. Não me tente, Teodoro, o seu projecto é louco.</p>	<p>divertimentos. Os olhos faiscaram-lhe quando olhou pela janela, para a paisagem; porém, ao fitar a casa vizinha, abanou a cabeça tristemente e tomou outra resolução. - Se eu fosse rapaz, iríamos juntos e passaríamos um tempo maravilhoso; mas não passo de uma pobre rapariga e, por isso, tenho de ter juízo e ficar em casa. Não me tente, Teddy, é um plano louco.</p>		<p>prisão em casa, apetecia-lhe qualquer mudança. As lembranças do pai combinavam-se-lhe no espírito tentadoramente com os novos encantos da vida em acampamentos e hospitais, em liberdade e em divertimentos. Brilhavam-lhe os olhos intensamente quando os voltou na direcção da janela, mas, nesse mesmo instante, sacudiu a cabeça numa decisão penosa. - Se eu fosse rapaz, fugíamos os dois e iríamos passar um tempo esplêndido, mas, como sou, desgraçadamente, devo-me portar decentemente e ficar em casa. Não me tente, Teodoro, o seu projecto é louco.</p>
--	---	--	--	--	--

ANEXO 5

Alusões a momentos da narrativa de *Pilgrim's Progress* em *Little Women*:

Cenas de <i>Pilgrim's Progress</i> aludidas no 1.º Capítulo	Repetição das referências das cenas ao longo da obra
City of Destruction	Não existe retoma, visto ser o local de partida, correspondente ao 1.º capítulo
Celestial City	Cap. XIII, pp. 206 e 207
Lions	Cap. V, p. 87; Cap. VI, p. 88
Palace Beautiful	Cap. V, p. 87; Cap. VI, p. 88 (título do capítulo e corpo do texto)
Apollyon	Cap. VIII, p. 108 (título do capítulo); Cap. XII, p. 176
Valley of Humiliation	Cap. VII, p. 98 (título do capítulo)
Slough of Despond	Cap. I, p. 21; Cap. V, p. 87

ANEXO 6

Alusões a momentos da narrativa de *Pilgrim's Progress* nas traduções portuguesas:

<i>Little Women</i> (1868)	<i>Mulherzinhas</i> 1.ª ed/Port. Ed. (1943)	<i>Mulherzinhas,</i> 4.ª ed/Port. Ed. (s.d.)	<i>Mulherzinhas</i> Livr. Civ. (1957)	<i>Quatro Raparigas</i> Port. Ed. (1958)	<i>Mulherezinhas</i> Círc. Leit. (1971)
Celestial City (Cap. XIII, 206)	Omissão	Omissão	Cidade Celestial (148)	Omissão	Omissão
Celestial City (Cap. XIII, 207)	cidade celestial (2.º vol., p. 51)	cidade celestial (170)	Cidade Celestial (149)	Omissão	cidade celestial (174)
Lions (Cap. V, 87)	leões (117)	leões (76)	«liões» (63)	leões (82)	leões (72)
Lions (Cap. VI, 88)	leões (118)	leões (77)	liões (63)	<i>Leões</i> (83)	leões (73)
Palace Beautiful (Cap. V, 87)	«Palácio Lindo» (117)	«Palácio Lindo» (76)	Palácio Encantado (63)	Palácio Encantado (82)	«Palácio Lindo» (72)
Palace Beautiful (Cap. VI, 88)	«Palácio Lindo» (118)	«Palácio Lindo» (77)	Palácio Encantado (63)	Palácio Encantado (83)	«Palácio Lindo» (73)
Palace Beautiful (Cap. VI, 88)	«Palácio Lindo» (118)	«Palácio Lindo» (77)	Palácio Encantado (63)	Palácio Encantado (83)	«Palácio Lindo» (73)
Apollyon (Cap. VIII, 108)	Apollyon (145)	Apollyon (94)	Satanás (78)	Maria João luta com os leões (101)	Apollyon (91)
Apollyon (Cap. XII, 176)	Apollion (2.º vol., p. 10)	Omissão	demónio (127)	Omissão	Omissão
Valley of Humiliation (Cap. VII, 98)	«Vale da Penitência» (131)	«Vale da Penitência» (86)	«Vale da Humilhação» (71)	Amy sofre Humilhações (92)	«Vale da Penitência» (82)
Slough (of Despond) (Cap. V, 87)	«Pântano» (117)	«Pântano» (76)	lamaçal (63)	Omissão	«Pântano» (72)