

DEBORAH CRISTINA GUEDES DOS REIS 07/ 31692  
MARIA STEFÂNIA CALDEIRA HENRIQUE 07/35914  
NATHÁLIA LOUISE CORVELLO FILGUEIRAS 07/50760

# Traduzindo *The Shining:*

---

**Uma realidade assustadora...**

VOLUME I – O PROJETO

*Projeto final do Curso de Letras – Tradução: Inglês*

**Universidade de Brasília**

Brasília, novembro de 2011

Deborah Cristina Guedes dos Reis Matrícula: 07/31692  
Maria Stefânia Caldeira Henrique Matrícula: 07/35914  
Nathália Louise Corvello Filgueiras Matrícula: 07/50760

TRADUZINDO *THE SHINING*:  
UMA REALIDADE ASSUSTADORA...

Trabalho apresentado ao Curso de Letras-  
Tradução, Departamento de Línguas  
Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras,  
da Universidade de Brasília, para a disciplina  
de Projeto Final.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Alessandra Ramos de  
Oliveira Harden  
Co-orientador: Prof<sup>o</sup>. Ofal Ribeiro Fialho

Brasília, DF, novembro de 2011

## Sumário

1	Prefatory Matters .....	7
2	The Grand Tour: conhecendo a metodologia .....	10
3	A View of the Overlook: resumo detalhado da obra .....	16
4	Matters of Life and Death: era uma vez uma história assustadora .....	40
4.1	Outside 217: aproximando-nos das histórias de horror .....	41
4.2	Inside 217: por dentro da construção da narrativa de horror .....	43
4.3	Conversations at the Party: a tradução de marcas de oralidade .....	55
4.4	Job Interview: o registro nos diálogos.....	58
4.4.1	Colocação pronominal e concordância.....	58
4.4.2	Formas verbais simplificadas .....	62
4.4.3	Outras marcas da oralidade.....	63
4.5	Danny: o léxico infantil.....	66
4.6	Hallorann: sotaques e dialetos .....	69
4.7	That which was forgotten: a presença do tradutor em seu trabalho .....	74
4.7.1	O cotidiano por escrito .....	76
4.7.2	A tradução diante do espelho: um reflexo do original.....	81
5	The Scrapbook.....	92
5.1	Referências .....	92
5.2	Expressões Idiomáticas.....	101
5.3	Trocadilhos .....	107

5.4	Estruturas Sintáticas .....	109
5.5	Anacronismos .....	111
5.6	Termos Técnicos .....	113
5.7	Outros Desafios .....	115
5.8	Contos .....	118
6	217 Revisited: diferentes perspectivas .....	128
6.1	Léxico Infantil .....	130
6.2	Oralidade .....	133
6.3	Hallorann.....	138
6.4	Palavras de baixo calão .....	140
6.5	Estrutura Sintática .....	141
6.6	Elementos da cultura popular .....	143
6.7	Possíveis lapsos de leitura.....	145
6.8	Referências a outros autores.....	149
7	Closing Day: a temporada acadêmica chega ao fim .....	153
8	Bibliografia .....	157
8.1	Dicionários .....	157
8.2	Obras consultadas.....	157
8.3	Sites .....	160
9	Checking It Out .....	162
9.1	Culinária e Utensílios de Cozinha.....	162
9.2	Móveis .....	168

9.3	Objetos em geral .....	169
9.4	Arquitetura .....	179
9.5	Medicina e Anatomia.....	184
10	In the Basement.....	187
10.1	Apêndice .....	187
10.2	Anexo .....	188

## Agradecimentos

Aos orientadores Alessandra Ramos de Oliveira Harden e Ofal Fialho:

*Pela dedicação, paciência e incentivo à construção do nosso saber.*

Às colegas do grupo:

*Pelo empenho, noites insones e momentos de inspiração.*

Aos familiares e amigos:

*Pelo auxílio, pela colaboração e pelo apoio nessa jornada rumo à uma nova etapa de nossas vidas.*

A todos aqueles que nos iluminaram nos momentos de dúvida e insegurança e que nos fizeram acreditar novamente no significado da palavra “superação”.

## 1 Prefatory Matters

Em meados de junho de 2011, um animado grupo de amigas, todas alunas do curso de Letras – Tradução Inglês da Universidade de Brasília, trocava e-mails sobre um assunto de extrema importância para a graduação: o tema do projeto de conclusão do curso. Como se aproximava o momento de, enfim, se verem diplomadas e aptas para adentrar o mercado de trabalho – antes uma realidade tão distante – elas discutiam sobre que tipo de texto seria interessante o bastante sobre o qual desenvolver um trabalho de pesquisa tão minucioso e aprofundado, como é esperado de um trabalho de final de curso.

Foi então que, em meio à análise de sugestões e afinidades pessoais, surgiu na mente de uma dessas garotas o nome “*The Shining*”. Repassada a opção para as demais colegas, que a aceitaram prontamente, uma vez que também conheciam a obra, foram invadidas por uma onda de alívio e sentiram que o problema “tema do projeto” estava resolvido. Sentiram também uma imensa satisfação, pois o livro continha aspectos que mereciam uma análise mais aprofundada, além de vários desafios tradutórios, aos quais elas ansiavam poder solucionar. Entretanto, envoltas nesse clima de entusiasmo, mal suspeitavam do que as esperava logo ali, depois da página número um...

O livro narra a história dos Torrance, uma família que sofreu um baque quando Jack, o patriarca, perdeu o emprego porque não soube controlar seu temperamento. Isso o leva a ter que aceitar um emprego no Hotel Overlook, na tentativa de salvar sua família da falência. No decorrer da história, descobrimos a existência de outros fatores que dificultam o relacionamento de Jack com sua família e vemos que seu filho, Danny, possui um dom único. Já no Overlook, esses fatores contribuem para que o hotel, que carrega uma história no mínimo interessante, exerça influência sobrenatural nos personagens.

Nessa narrativa, encontramos vários aspectos interessantes, característicos do estilo de Stephen King, autor da obra. Tais aspectos incluem: o aparecimento, na narração, de elementos culturais típicos do cotidiano estadunidense, para que os leitores se identifiquem com a história; marcas que diferenciam a oralidade de certos personagens; a onisciência do narrador, que inclusive mistura sua voz com a dos personagens; e, como não poderia deixar de ser, uma atmosfera única de terror.

Na tentativa de manter, na medida do possível, esses aspectos da obra em nossa tradução, trabalhamos com diversos autores, entre os quais os principais foram: Paulo Henriques Britto, Milton M. Azevedo, Katharina Reiss, Anthony Pym, Tzvetan Todorov, Claire Hanson, Lawrence Venuti, Theo Hermans, Paulo Rónai, Maria Paula Frota e o próprio King.

No segundo capítulo, tratamos sobre a metodologia do trabalho, o que foi especialmente importante neste projeto, uma vez que somos três autoras e tradutoras.

No terceiro capítulo, apresentamos um resumo detalhado da obra para contextualizar o leitor deste projeto.

Em *Matters of Life and Death*, são exploradas as considerações teóricas que embasaram nossas escolhas tradutórias. Iniciamos com um breve panorama acerca das principais características notadas em “*The Shining*”, as quais tentamos retratar em nossa tradução. Nas subseções seguintes, exploramos mais a fundo as especificidades que julgamos pertinentes para traduzir a obra, tais quais, as características da literatura de horror, a reprodução das marcas de oralidade nos diálogos e a questão da (in)visibilidade do tradutor.

No capítulo seguinte, relatamos outros desafios de tradução que não abordamos na teoria, mas julgamos relevantes para enriquecer a compreensão do processo

tradutório. Nesse mesmo capítulo, a dificuldade encontrada durante a tradução de alguns termos foi relatada em forma de contos de horror.

Em seguida, realizamos uma breve comparação com o objetivo exclusivo de demonstrar as variações nas escolhas tradutórias, que dependem do enfoque que o tradutor dá ao texto.

Logo a seguir, encontram-se as considerações finais, em que refletimos sobre o trabalho realizado.

Por fim, estão a bibliografia, glossário, anexos e apêndices que ilustram ainda mais algumas escolhas do ato tradutório.

Gostaríamos de ressaltar que utilizamos os títulos dos capítulos de “*The Shining*” para nomear os capítulos do presente projeto, a fim de conferir um caráter de integração à obra.

## 2 The Grand Tour: conhecendo a metodologia

Nos idos de 2009, ao cursarmos a matéria Prática de Tradução Inglês – Português: Textos Literários, com a Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion, nos foi solicitado desenvolver e apresentar um mini-projeto para a disciplina no final do semestre, com o intuito de preparar-nos para quando nos fosse requisitado o “temido” projeto de conclusão de curso. Tal projeto deveria conter a tradução de um texto literário de nossa escolha, um breve capítulo sobre as teorias utilizadas para confeccionar a tradução e um relatório com os termos problemáticos do texto e as respectivas soluções.

Decidimos trabalhar, por indicação de uma colega do grupo, com o livro “*The Shining*”, do escritor estadunidense Stephen King, e concordamos de imediato com a sugestão, por nunca havermos realizado antes uma tradução de literatura de horror, o que constituía um desafio instigante. Durante o desenvolvimento da teoria, optamos por adotar uma abordagem teórica que tratasse de aspectos mais gerais do texto, como transmissão da mensagem pretendida, sem nos prendermos a características específicas, tais como, a presença de léxico infantil e as marcas dialetais nos diálogos, devido ao curto prazo para realizar a tarefa requisitada. Percebemos, no entanto, que seria interessante, num futuro próximo, analisar mais profundamente tais aspectos, pois desempenhavam papéis fundamentais na obra original, em especial, na caracterização dos personagens da narrativa de King.

Dois anos se passaram e chegou o momento de desenvolver o projeto de conclusão do curso de tradução. E surgiu, então, o seguinte questionamento, tão comum a todo e qualquer estudante do curso de Tradução que passa por igual situação ao findar a trajetória da graduação: o que traduzir?

Após um período de avaliação dos diferentes tipos de textos que cogitávamos traduzir, lembramo-nos do mini-projeto feito em 2009, e como já tínhamos o livro “*The Shining*” em mãos, decidimos por bem (pelo nosso bem!), colocar a “mão no texto”, literalmente, uma vez que o relógio agora iniciava a contagem regressiva para a entrega do trabalho. O primeiro passo foi a divisão das laudas –cinquenta para cada integrante do grupo. Mas como dividi-las? Uma vez que a narração apresenta um nível de terror crescente, isto é, mais brando nos primeiros capítulos e mais acentuado nos últimos, acreditamos que fosse importante que cada uma tivesse a experiência de traduzir, dentro do seu respectivo número de laudas, capítulos do livro que contivessem cada uma dessas diferentes intensidades. Além disso, buscamos escolher episódios que apresentassem algumas das dificuldades mais marcantes do texto, como, por exemplo, o léxico infantil, os xingamentos, os trocadilhos e as expressões idiomáticas, para que cada uma de nós pudesse lidar com tais dificuldades e tentar solucioná-las com criatividade. Com os critérios de escolha preestabelecidos, escolhemos os capítulos 1, 4, 10, 11, 16, 17, 21, 28, 37, 41, 52 e 55 que também proporcionam uma abrangente noção do enredo.

O segundo passo foi criar um cronograma de atividades, com o objetivo de nos organizarmos melhor quanto às tarefas que deveríamos desempenhar durante o semestre. Nele, definimos as datas para reuniões semanais de discussão do projeto, quando poderíamos, em conjunto, debater e refletir sobre os vários aspectos do trabalho, como os teóricos a serem escolhidos, as dúvidas presentes nas traduções individuais, a formatação e estruturação do projeto em si, entre outros.

Nas primeiras reuniões, nos dedicamos à organização do pré-projeto e à pesquisa de autores que pudessem corroborar o enfoque que pretendíamos dar às especificidades encontradas no nosso texto, citadas anteriormente. Uma vez que ainda não havíamos

concluído a tradução de nossas laudas, não nos era possível iniciar a etapa de revisão do texto a “três cérebros”.

Durante a evolução do processo tradutório, utilizamo-nos de várias ferramentas de pesquisa, em especial, *sites* de busca, bem como *sites* especializados na internet, dicionários bilíngues, monolíngues (inglês – inglês; português – português), ilustrados, e contamos também com o auxílio de pessoas externas ao trabalho, como membros das nossas famílias, amigos e estudantes de outras áreas do conhecimento, que muito contribuíram com suas opiniões e sugestões para os dilemas por nós vividos.

Terminado o esboço da tradução, continuamos a nos reunir semanalmente para revisarmos, juntas, os capítulos designados a cada uma. A cada reunião, conseguíamos, em média, revisar dois capítulos completos. Tais encontros aconteciam com o intuito de estabelecer um intercâmbio criativo e proveitoso de ideias, encontrar ou apenas decidir entre as soluções propostas para as principais dificuldades do texto original e para uniformizá-lo quanto às estruturas gramaticais adotadas e aos termos recorrentes nos diferentes capítulos, com o objetivo de conferir maior fluidez e inteligibilidade à versão traduzida.

Após passarmos tardes a fio reunidas na UnB e emprendermos muitas discussões produtivas, finalizamos essa etapa. Em seguida, demos início à terceira fase de nossa empreitada: novas reuniões, agora com o co-orientador do projeto, o professor do curso de Letras – Inglês, Ofal Fialho, que gentilmente aceitou nos auxiliar. Individualmente, apresentamos as dúvidas que não havíamos conseguido solucionar juntas, relacionadas a termos e estruturas mais complexas da narrativa, e ele nos orientava quanto ao caminho a seguir para encontrar as soluções pretendidas, sem nunca revelar-nos o termo ideal em português de “mão beijada”.

Para darmos seguimento a outras partes do projeto, enquanto continuávamos com a rotina semanal dessas reuniões, passamos a nos dedicar à elaboração mais aprofundada das considerações teóricas. Também em 2009, duas de nós compareceram a uma palestra proferida pelo professor de Estudos da Tradução da PUC –Rio, Paulo Henriques Britto, por ocasião da XXIX Semana do Tradutor, no campus da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em São José do Rio Preto, SP. O título da palestra era “Diálogos na Ficção”, e durante a explanação do tema, o professor demonstrou exemplos de diálogos presentes em obras literárias de ficção, e suas especificidades.

Concluimos, portanto, que tal material pudesse nos ser útil para a confecção de nossa abordagem teórica, inclusive para a tradução dos diálogos presentes em “*The Shining*” para o português. Assim, enviamos um e-mail ao professor explicando o motivo pelo qual escrevíamos e perguntando se ele poderia nos disponibilizar algum material de sua autoria referente a esse assunto. Após algumas horas, recebemos um e-mail em resposta à nossa solicitação, no qual o professor Britto generosamente nos enviava o resumo de uma de suas aulas sobre diálogos na literatura. Apesar de não ser propriamente um artigo, em termos de estrutura, tal material continha informações de cunho teórico que nos ajudaram a justificar os procedimentos por nós adotados para a tradução dos diálogos da narrativa em inglês.

Enquanto continuávamos à procura de outras teorias e teóricos da tradução em bibliotecas e na internet, iniciamos a leitura dos textos até então encontrados por nós e também daqueles que nos foram indicados pela nossa orientadora, Alessandra Ramos de Oliveira Harden, e, paulatinamente, fomos decidindo quais seriam os mais adequados para sustentar as escolhas tradutórias que havíamos feito. Conseguimos definir três pontos do trabalho para figurarem na abordagem teórica: marcas de oralidade, a

(in)visibilidade do tradutor e a tradução da literatura de horror. Passamos, então, a direcionar nossas leituras tendo por base o ponto escolhido.

O desafio seguinte foi a elaboração do relatório. Como alguns dos termos problemáticos já haviam sido inseridos na parte teórica correspondente à sua categoria, juntamente com as soluções propostas, pois teoria e prática devem, de maneira ideal, ser sempre analisadas uma à luz da outra, discorremos sobre os termos restantes. Com vistas a facilitar nossa explanação sobre como resolvemos os problemas que representavam, decidimos agrupar esses vocábulos e expressões em seis categorias: referências, expressões idiomáticas, trocadilhos, anacronismo, estruturas sintáticas, termos técnicos e outros desafios. Com relação aos termos técnicos presentes no texto original, decidimos pela construção de um glossário, no qual inserimos nomes de utensílios de cozinha, móveis e demais objetos descritos pelo autor de forma minuciosa. Para tanto, baseamo-nos em um exemplo de ficha terminológica trabalhada como atividade da disciplina Prática de Tradução Inglês – Português: Textos Jurídicos.

Como nossa proposta, desde o início da execução do projeto, foi sugerir uma “re- tradução” do livro “*The Shining*”, sentimos a necessidade de dedicar uma seção do trabalho para a comparação entre algumas passagens do texto original, da tradução oficial publicada em português, datada de 1999 e da nossa tradução para as referidas passagens. Buscamos escolher excertos em que houve divergência quanto à tradução, entre nossos pontos de vista e os da tradutora da versão publicada. Entretanto, objetivamos com isso, apenas demonstrar que podem existir diferentes soluções tradutórias para um mesmo trecho ou termo, em decorrência do(s) objetivo(s) que o tradutor tem em mente ao iniciar seu trabalho e que irão guiá-lo por todo o processo tradutório, até a conclusão da versão final.

Por fim, após vivermos intensamente esse período de reuniões, debates, revisões e termos trabalhado com esmero na elaboração de cada etapa do projeto, chegamos, enfim preparadas para escrever a última seção do trabalho aqui apresentado: nossas considerações finais.

### 3 A View of the Overlook: resumo detalhado da obra

Na primeira frase do livro, já nos vemos dentro da mente de Jack Torrance. “*Officious little prick*”, é o que pensa sobre Stuart Ullman, o homem que está entrevistando-o para o emprego de zelador do Hotel Overlook, pois este fecha as portas durante o inverno por causa das fortes nevascas que o isolam.

Ullman está preocupado com o fato de Jack ter uma esposa, Wendy, e um filho, Danny, que ele terá que levar para o hotel para passar temporada de inverno junto com ele. Ullman diz que isso é perigoso, pois eles ficarão totalmente isolados do mundo. Jack não acredita que o hotel fique tão isolado como Ullman diz, já que existem telefones e rádios transmissores, entre outras possibilidades de conseguir ajuda.

Após rebater cada uma das contestações de Jack, Ullman chega aonde queria chegar. Certa vez ele contratou um homem que levou sua família ao Overlook. Uma tragédia ocorreu pois o homem era um bêbado. Jack imediatamente se defende, falando que parou de beber. Ullman conta que Grady, o zelador contratado no primeiro inverno depois da reforma do Overlook, matou as duas filhas, a esposa e se suicidou. Ele crê que, além da bebedeira, uma condição chamada de “febre da cabana” ajudou para que essa tragédia ocorresse. Nessa condição, pessoas confinadas desenvolvem um desgosto uma pelas outras, o que pode acabar de forma violenta. Jack assegura que tal coisa jamais aconteceria com os Torrance, pois eles têm meios para se distraírem. Além disso, Jack não põe uma gota de álcool na boca há quatorze meses.

Mesmo assim, Ullman diz que preferiria contratar um rapaz solteiro, e se não fosse pela intervenção de Albert Shockley, membro do Conselho de Diretores do hotel e velho amigo de Jack, Ullman não o contrataria. Jack ressentido a maneira como Ullman o trata, mas fica quieto, pois precisa do emprego.

Durante a entrevista, descobrimos também que Jack dava aula de inglês em uma escola preparatória em Stovington, mas ele “perdeu o controle”. Mais adiante, vemos que o motivo foi George Hatfield, um rapaz que participava da equipe de debates supervisionada por Jack e que gaguejava. Ele nunca conseguia terminar os seus argumentos, e estava certo de que era porque Jack acertava o cronômetro para tocar antes da hora. Um dia, ele resolve fazer justiça com as próprias mãos e furar os pneus do fusca de Jack, o qual por sua vez, espancou o rapaz e foi demitido.

Era por isso que precisava do emprego como zelador do Overlook. A reserva de dinheiro dos Torrance estava acabando e Jack precisava se reerguer. Tinha uma peça para terminar de escrever. Talvez alguém a comprasse e assim ele conseguiria deslanchar sua carreira como escritor. Mesmo que não gostassem de sua peça, precisava terminá-la, para tirar esse fardo de seus ombros e seguir para outro projeto. A estadia no Overlook seria o momento perfeito para fazê-lo.

Enquanto Watson, o responsável pela manutenção, leva Jack para conhecer o porão e a caldeira que ele deverá regular todos os dias para que não exploda, Jack tem um flashback. Vemos que num outro momento de raiva, quando Danny tinha dois anos de idade (agora ele já tem cinco), ele quebra o braço do filho porque este tinha bagunçado os papéis em seu escritório. Esse flashback o faz desejar um drinque.

Watson confirma a história que Ullman contou sobre Grady, e diz que o Overlook teve muitos escândalos durante seus setenta anos de existência. Foi o avô de Watson que construiu o lugar. Enquanto Watson conta suas histórias, Jack vê uma pilha de papéis, jornais e um álbum de recortes que chamam sua atenção.

Enquanto isso, Danny está sentado na calçada do lado de fora de sua casa, esperando o pai chegar. Sua mãe está lá dentro, preocupada com Jack. Será que o carro quebrou? Será que Jack saiu para beber mais uma vez?

Danny sabe que sua mãe estava pensando nessas coisas porque ele tem “entendimentos”. Ele consegue ver e sentir o que as pessoas sentem ou estão pensando. Às vezes ele até consegue ver o futuro e saber de coisas que ele não poderia saber. Tony, a quem seus pais chamam de “amigo imaginário”, mostra-lhe as coisas.

Depois que o pai quebrou seu braço, Danny sentia a palavra “divórcio” pairando pela mente de ambos os pais, e morria de medo de que esse pensamento se concretizasse. Danny sabia o que era o divórcio pois seu amigo Scotty contou-lhe. Os pais de Scotty se divorciaram porque o pai dele bebia também, e chegou a bater na mãe.

Mas agora as coisas estão melhores. O pai de Danny parou de beber, e sua mãe não pensava mais em divórcio. Agora, eles só estão preocupados com a situação financeira. Danny se concentra para ver o que seu pai está pensando. Descobre que ele conseguiu o emprego e, já a caminho de casa, está pensando nas telhas que terá que trocar no hotel. Danny queria poder subir e falar para sua mãe parar de se preocupar, mas não pode.

Tony começa a chamar Danny. Ele tem algo a mostrar. Às vezes quando Danny se concentra demais, isso acontece. As coisas reais desaparecem, e Danny vai para onde Tony o leva.

Geralmente Danny gosta das visitas de Tony. É o único amigo de Stovington que o acompanhou até Boulder. Mas dessa vez, há algo diferente. Tony está assustador. Ele o leva até um lugar escuro e com neve profunda. De repente, ele está dentro de um quarto. O quarto está destruído. Ao longe, ouvem-se estrondos e uma voz assustadora chamando-o. No espelho do banheiro, ele vê uma palavra em vermelho. Danny quer ir embora, mas Tony mostra-lhe uma mão pendurada para fora da banheira, com sangue escorrendo de um dos dedos.

Agora Danny está em um corredor. Um vulto segurando um taco de roque vem em sua direção, quebrando as paredes e gritando. Danny pede para Tony tirá-lo dali, e ele acorda na calçada na frente de seu apartamento, com seu pai chegando.

Depois de um tempo, Jack liga para Albert Shockley para agradecer pela chance. Enquanto espera Al atender, ele tem outro flashback. Vemos que Al e Jack eram amigos de bebedeiras. Al estava separado da esposa e o casamento de Wendy e Jack ia mal. Eles saíam com frequência para beber, Jack estava sempre dirigindo bêbado e dando aula de ressaca. Um belo dia, ao voltarem de uma de suas bebedeiras no carro esportivo de Al, eles bateram em algo. Ao olhar pelo retrovisor, viram uma bicicleta destruída, mas não conseguiram achar um corpo. Foi nesse dia que ambos decidiram parar de beber.

Já no último dia de funcionamento do hotel, os Torrance conhecem a cozinha, acompanhados por Dick Hallorann, cozinheiro do Overlook. Enquanto isso, Hallorann se afeiçoa a Danny, e pergunta a ele se não quer ir à Flórida com ele, fugir do frio e ir para a praia. Danny se diverte com Hallorann. Até que uma certa hora, Hallorann fala com Danny, mas sequer abre a boca. Ao terminar de mostrar a cozinha aos Torrance, Dick pergunta se Danny não quer ajudá-lo a levar as malas ao carro. Danny vai com a permissão de sua mãe.

No carro, Hallorann conta a Danny que ele tem um dom, é iluminado, e que Danny é mais iluminado do que qualquer outra pessoa que ele já conheceu na vida. Danny fica curioso e Hallorann explica que ele tem o dom e sua avó também tinha, que muitas pessoas têm e não sabem e as mães também sempre são um pouco iluminadas. Mas poucas pessoas apresentam tanta iluminação quanto Hallorann e Danny. Poucas pessoas têm visões claras e conseguem ouvir o que outras pessoas estão pensando.

Hallorann pede para Danny chamá-lo com a mente, o mais forte que conseguir. Danny o faz e quase nocauteia Hallorann com sua força. Danny conta sobre Tony e seus sonhos com o Overlook. Hallorann diz que nem todas as visões viram realidade, divide algumas de suas experiências passadas e diz que ele também tem visões no Overlook, mas que são todas sobre coisas que já aconteceram. As visões são assim, como figuras de um livro assustador, que não podem machucar. Mas mesmo assim Hallorann adverte Danny a não entrar no quarto 217 e a ir para a outra direção quando ele tiver uma visão assustadora. Se houver problemas, Hallorann diz que Danny pode chamá-lo, como fez ainda pouco, que ele acha que mesmo da Flórida será capaz de ouvir.

As visões de Danny já começam logo em seguida, quando Ullman leva os Torrance para conhecer o hotel. Eles começam pelo terceiro andar, na Suíte Presidencial, onde Danny vê a parede respingada de sangue e pedaços de massa cinzenta secos. Ele segue o conselho de Hallorann e desvia o olhar. Quando olha de volta, a parede está limpa. Ao sair do quarto, ele olha para a parede pela última vez, e vê que os respingos não estão mais secos, e sim escorrendo, como se fossem recentes.

Ullman continua o tour. No corredor, Danny vê uma mangueira de um extintor de incêndio que o preocupa. Parece que ela tem uma grande boca, e que ganhará vida a qualquer momento. Ullman passa correndo pelo quarto 217. Ao visitarem a sala da caldeira, encontram Watson, que lembra Jack de que ele precisa aliviar a pressão da caldeira todos os dias, senão ela pode explodir.

Agora já estamos em meados de outubro e o tempo está bom, por isso Jack resolve trocar as telhas de madeira do telhado do Overlook. Um ninho de vespas está escondido embaixo de uma das telhas, e uma vespa pica a mão de Jack. Ele começa a pensar em como é difícil controlar a raiva, e tem flashbacks das muitas vezes em que perdeu o controle, desde criança até a vez em que espancou George Hatfield. Quando

volta a si, ele notou que perdeu a noção do tempo, e decide descer para pegar um inseticida e eliminar as vespas do ninho.

Ao voltarem de sua tarde na cidade de Sidewinder, a mais próxima, a 65 quilômetros do hotel, Danny e Wendy se deparam com Jack, que diz ter uma surpresa para Danny. Enquanto Danny entra para pegá-la, Wendy diz a Jack que acha melhor marcar uma consulta médica para Danny antes que a neve caia. Jack concorda.

Danny volta com a surpresa. É o ninho de vespas. Ele fica muito animado, mas Wendy fica preocupada. Jack assegura-lhe que está vazio, ele matou todas as vespas, e pergunta se Danny quer colocá-lo em seu quarto. Danny diz que sim.

Mais tarde, Wendy está sentada com seu filho no quarto enquanto ele treina sua leitura, e ela escuta, para o seu agrado, o barulho quase que ininterrupto de Jack na máquina de escrever. Ela se sente aliviada, pois terminar essa peça seria como fechar a porta de um quarto cheio de monstros. Enquanto isso, Danny se esforça demais na leitura, então ela acha melhor mandá-lo para a cama.

Ele vai dar um beijo de boa noite no seu pai e vai ao banheiro, fechando a porta. Enquanto isso, Jack continua a escrever e Wendy se perde em pensamentos sobre como Danny está crescendo rápido. Seu olhar cai sobre o ninho de vespas. Ela se pergunta se aquilo é realmente limpo e seguro, se não está cheio de bactérias. Decide perguntar ao médico na consulta no dia seguinte.

Ela se dá conta de que Danny está demorando. Bate na porta e chama-o. Não obtém uma resposta. A torneira ainda está ligada, mas não há nenhum barulho por debaixo do de água. Preocupada, ela bate na porta novamente, sem resposta. Jack, irritado com o barulho, decide tentar fazer com que Danny abra a porta. Wendy está com medo, já que não vê Jack irritado assim desde que ele quebrou o braço de Danny.

Com a falta de respostas, Jack arromba a porta. Encontram Danny sentado na borda da banheira, com um olhar vago. Wendy fica preocupada: será algum tipo de crise epilética? Danny começa a dizer coisas estranhas, com uma voz grave. Quando Danny volta a si, Jack grita com ele e o assusta. Wendy o pega no colo e leva-o para a cama, onde o acalma.

Danny conta que ele estava pensando, pensando bastante, sobre sua leitura. Então viu Tony dentro do espelho, chamando-o. Depois disso, ele só se lembra de seu pai gritando com ele ao acordar. Tentam fazer com que ele fale o que Tony o mostrara, mas ele se aborrece. Para que não fique mais aborrecido, Wendy o põe na cama. Ele pede para ela ligar o abajur e para seu pai ficar com ele até ele dormir.

Danny não dormiu bem. Estava tendo o sonho em que era perseguido novamente. Quando a figura que o persegue o alcança, acorda assustado. Ele sente algo rastejando em sua mão. Vespas. Três delas.

Seus pais acordam com o seu grito, e Jack imediatamente começa a matá-las. Pega Danny, o põe na cama de casal e desce para a cozinha, deixando Wendy com a tarefa de matar o restante das vespas. Na cozinha, ele pega uma vasilha transparente, e corre para o quarto de novo. Ele põe a vasilha sobre o ninho e segue para o quarto do casal, onde Wendy cuida da mão do filho e Jack se preocupa em tirar fotos para processar os fabricantes do inseticida que usou.

Quando se preparam para dormir outra vez, Jack sai da cama e diz que quer uma foto do ninho também. Ao chegar ao outro quarto, nota que nem se pode ver o ninho, pois o interior da vasilha transparente está repleto de vespas. Talvez centenas delas.

Jack desce correndo com o ninho, sem que sua esposa e seu filho saibam, e o põe lá fora na neve, para congelar. Ao entrar novamente no hotel, promete a si mesmo que nunca mais perderá a calma.

Na consulta médica, Dr. Edmonds examina Danny para ver se ele tem epilepsia. Após os testes, ele conversa sozinho com Danny. O médico pergunta sobre Tony, e promete que não contará aos pais do menino o que for dito naquela sala. Danny conta tudo sobre Tony, e o médico pede que ele tente fazer Tony aparecer. Danny aceita, começa a se concentrar e ouve os pensamentos de seus pais. Eles estão preocupados com ele.

Tony chama Danny e mostra seu pai no porão, lendo um álbum de velhos recortes. Danny quer fazer o pai largar os livros, pois alguns livros nunca deveriam ser abertos. A caldeira está fazendo um barulho muito alto e Danny sente o cheiro de álcool vindo de seu pai. Depois ele vê uma pessoa bêbada e irritada correndo atrás dele com um taco de roque. Danny se força a sair do lugar para onde Tony o levou, e o Dr. Edmonds pergunta o que ele viu. Danny não se lembra e fica irritado.

Dr. Edmonds diz a Jack e Wendy que acha que os “transes” que Danny tem são relacionados à ansiedade de se mudar para o Overlook, e o fato de eles estarem pensando em se divorciar. Wendy e Jack ficam chocados, pois nunca sequer mencionaram divórcio. O doutor diz ainda que ter um amigo invisível é normal para crianças, e o fato de Danny saber o que eles estão pensando é apenas um sinal de que ele é um garoto observador e sensível.

É dia primeiro de novembro, e Danny e sua mãe estão fazendo um passeio. Jack decide ir à sala da caldeira e revirar os papéis que lá se encontram. Ele fica fascinado com a história do Overlook, pois muita gente rica e famosa já passou por lá.

Depois de uma hora revirando os papéis, Jack encontra o álbum de recortes. Ao abri-lo, se depara com um convite para um baile de máscaras que ocorreu no dia 29 de agosto de 1945, a noite de reabertura do Overlook. A retirada das máscaras seria à meia

noite. Jack fica fascinado, imaginando como aquela deve ter sido uma época grandiosa e esplendorosa.

Ao continuar a ler o livro de recortes, Jack vê várias histórias do dono do hotel, Derwent, que estaria ligado a organizações criminosas, matérias sobre gangues se hospedando no hotel e várias mortes ocorrendo nele. Jack faz várias anotações, pois acha que essa seria uma ótima ideia para um próximo livro. Quando Wendy chega, Jack esconde o livro dela. Eles sobem juntos enquanto Jack se preocupa se haveria fantasmas no Overlook, mas logo essa ideia sai de sua mente.

Após o almoço, Danny está na frente do quarto 217, com a chave que ele pegou da escrivania de seu pai. Ele pensa em entrar no quarto, mas lembra da promessa que fez a Hallorann. Quando está indo para o outro corredor, a mangueira de incêndio cai e assusta-o. Ele quer passar, mas está com medo de que ela faça alguma coisa. Finalmente, cria coragem e pula a mangueira, que começa a persegui-lo pelo corredor. Quando ele chega às escadas e olha para trás, ela está caída exatamente onde estava antes.

Dia sete de novembro e Jack está na biblioteca de Sidewinder, pesquisando sobre o Overlook. Wendy já está pronta para ir embora e vai chamá-lo. Ao perguntar o que ele está fazendo, ele se irrita e é grosso com ela. Ele diz que está com dor de cabeça, e pede um comprimido de Excedrin. Isso a preocupa, pois Jack mastigava Excedrin sempre quando estava bebendo.

Ele vai à farmácia comprar Excedrin e para em uma cabine telefônica para telefonar a Ullman. Ele reclama que Ullman não contou os detalhes sórdidos da história do Overlook. Ullman nega alguns fatos e diz que quer que Jack seja demitido. Jack diz que Al Shockley nunca permitiria e Ullman rebate dizendo que Al não deve gostar dele tanto assim. Jack revela que pretende escrever um livro sobre o hotel e Ullman não

gosta da ideia. Eles discutem mais um pouco e Jack desliga o telefone na cara de Ullman. Ele pensa consigo mesmo se ele estaria tentando se sabotar de propósito. Depois, ao ver Wendy e Danny no parquinho, pensa se ele não ligou para Ullman para que ele e sua família saíssem daquele hotel, que parecia não estar fazendo muito bem a eles.

Em outro dia, enquanto Danny e Wendy vão à biblioteca, Jack fica no hotel cortando as topiarias. Faz uma pausa e vai até o parquinho, perguntando-se porque Danny nunca brinca lá. Ao se virar para as topiarias, ele fica todo arrepiado: parece que elas mudaram de lugar. Os leões, os cachorros, todas as cercas-vivas se moveram. Ele fecha os olhos, se recusando a acreditar que isso aconteceu, e quando os abre novamente, tudo voltou ao normal. Ele decide entrar e mexer nos arquivos no porão até Wendy e Danny voltarem.

A neve finalmente começa a cair, e depois de oito ou nove dias, os telefones não estão funcionando, mas o rádio sim. Wendy está no quarto tricotando, Jack está no porão olhando os papéis e recortes, e Danny está na porta do quarto 217 novamente, com a chave no bolso. Ele estava curioso para saber o que teria ali dentro. A mangueira no corredor e o que ele viu na suíte presidencial não o machucaram, como Hallorann disse.

Danny põe a chave na fechadura e abre a porta. É um quarto de hotel normal, bem aconchegante. A porta do banheiro está entreaberta. Ele dá uma olhada dentro do banheiro. Depois, caminha até a banheira, que está com a cortina fechada. Ele tem a sensação de que encontrará algo agradável ali dentro... mas encontra uma mulher morta, toda inchada, roxa e nua, sorrindo para ele.

Danny grita e urina nas calças enquanto a mulher se levanta da banheira. Então, ele sai correndo para a porta do quarto, que está fechada. Não está trancada, mas o

menino se esquece disso. Ele bate na porta, gritando, e escuta enquanto o corpo em decomposição se aproxima por trás dele. Em seguida lembra-se de Hallorann falando que tais coisas não eram reais, e começa a se acalmar. Porém, sente mãos pegajosas se fechando em torno do seu pescoço.

Enquanto isso, Wendy cai no sono e Jack começa a se lembrar de seu pai. Antes de completar sete anos, ele amava seu pai. No entanto, os abusos contra a família se tornam frequentes. Ele percebe que seus irmãos odeiam o pai e sua mãe raramente fala. Lembra-se de seu pai espancando a mãe com uma bengala.

Ainda em seu delírio, Jack liga o rádio e ouve a voz de seu pai mandando-o espancar Danny até a morte. Em um acesso de raiva, Jack quebra o rádio e só depois percebe que, agora, já que quebrou o rádio, o único meio de comunicação com o mundo exterior era a moto de neve.

Wendy acorda com os gritos de Jack e desce as escadas correndo, sem perceber seu filho parado na beira da escada do segundo andar, catatônico, chupando o dedo e com hematomas no pescoço. Jack está parado olhando o rádio quebrado, começa a chorar, e conta a Wendy que dormiu no porão e sonhou com seu pai, e quebrou o rádio porque a voz de seu pai saía dele.

Alarmada, Wendy pergunta por Danny. Jack diz que pensava que seu filho estava com ela. Quando ele vê a expressão no rosto da esposa, fica irritado, dizendo que ela nunca irá esquecer de quando ele quebrou o braço de Danny. Wendy sai à procura do filho. Ela volta a subir as escadas para procurar no quarto, quando vê Danny.

Ela o abraça, enquanto Jack pergunta o que aconteceu que deixou aqueles hematomas no pescoço dele. Wendy grita para Jack se afastar deles, acusando-o de o ter machucado. Ela corre e se tranca no quarto com Danny. Jack fica do lado de fora da porta, escutando Wendy confortar o filho por alguns momentos e pensa que mesmo se ele

ficar sóbrio por dez anos, Wendy ainda tentará sentir o cheiro de álcool no seu hálito e sempre pensará o pior a respeito dele. Ao pensar na expressão do rosto da mulher quando ela tomou-lhe o filho dos braços, Jack se irrita. Ele desce e vai ao bar com a certeza de que, uma hora ou outra, Wendy teria que sair do quarto.

Danny está totalmente sem reações, e Wendy pensa em como sair do hotel com ele na moto de neve sem que Jack chegue perto deles novamente. Ela se lembra das facas na cozinha e pensa que poderia usá-las, caso necessário. Com isso decidido, ela abre a porta do quarto, chama por Jack, e escuta-o cantando no andar de baixo, com um tom irritado. Então ela começa a descer as escadas, preocupada.

Jack está no bar delirando, vendo garrafas e mais garrafas de bebidas nas prateleiras, que deveriam estar vazias. Ao acender as luzes, percebe que estava enganado. Desejando uma bebida, senta-se ao bar e começa a conversar com Lloyd, um bartender imaginário. Ele pede vinte martinis, e mastiga alguns Excedrin. De repente, sente-se observado, como se todos daquele baile de máscaras de 1945 estivessem o olhando e cochichando pelas costas. Vira-se e não vê ninguém.

Ele começa a beber de copos imaginários e a conversar com Lloyd a respeito da sobriedade, e novamente ouve os convidados da festa conversando atrás dele. Ao se virar, nota que o lugar está vazio e inclusive Lloyd havia ido embora... Jack começa a pensar o que ele está fazendo ali enquanto seu filho está no andar de cima, precisando dele. Então, ouve a voz de Wendy atrás dele. Ele jura que não machucou Danny e ela diz que isso não tem importância, o que o irrita mais ainda.

Nesse momento, Danny acorda do “transe” e começa a gritar. Se solta das mãos de sua mãe e corre para os braços do pai, gritando “Foi ela, foi ela!”. Jack pergunta a Wendy o que ela fez com ele.

Eles vão para a cozinha, e Jack está esquentando água na chaleira enquanto Wendy diz que não fez nada a Danny. Ele diz que acredita nela, apesar gostar de ver a situação invertida. Depois que Danny toma um pouco de chá, Jack pede que conte o que aconteceu. Danny revela que foi a moça morta do quarto 217. Wendy fica surpresa ao ouvir isso. Danny continua, dizendo que sempre soube que o Overlook era um lugar ruim, que Tony mostrara-lhe. Ele conta sobre sonhos de perseguição nos corredores, da palavra assustadora que vê, da sua iluminação e do que viu na Suíte Presidencial. Jack revela que leu sobre alguns assassinatos que ocorreram nesse quarto.

Jack vai ao quarto 217 para verificar o que Danny havia contado. A porta do quarto está entreaberta. Danny o desobedeceu e pegou a chave. Alguns pais seriam bem mais severos do que ele planeja ser. Entra no quarto, lembrando que leu nos papéis do porão que foi nesse quarto que uma mulher se matou após seu amante universitário a abandonar.

Ele entra no banheiro, a cortina está fechada ao redor da banheira. Ao abrir a cortina, vê que a banheira está vazia e seca. Um sentimento de raiva contra Danny lhe sobe à cabeça, pois pensa que Danny mentiu. Enquanto está saindo do quarto, escuta o barulho da cortina se fechando. Ele vai até o banheiro novamente. Tem certeza de que algo está lá dentro, talvez a mulher morta, mas não tem coragem de verificar.

Já no corredor, com a porta fechada, ele pensa ter ouvido a maçaneta girar. De novo, recusa-se a olhar. Repara que a mangueira de incêndio está em uma posição diferente de antes de ele entrar no quarto, mas não pensa muito nisso também. Não usa o elevador, pois ele se parece demais com uma boca aberta. Na cozinha, Jack conta que não achou nada no quarto 217. Wendy e Danny estão aliviados, mas Jack quer beber mais do que tudo.

Wendy levou uma cama dobrável para o quarto dela e de Jack, e Danny agora está dormindo nela. Jack está lendo sua peça e a odeia. Wendy interrompe seus pensamentos, dizendo que precisam tirar Danny do Overlook. Ele se irrita e diz que não tem como. Ela insiste e lembra-se da moto de neve. Jack diz que não sabe como dirigi-la e ela diz que tem certeza que ele dará um jeito. Então, Jack promete que no próximo dia em que não estiver nevando, ele os levará dali.

Jack começa a pensar o que fariam quando chegassem à cidade, pois só tinham sessenta dólares com eles e nem estariam com o carro. Ele imagina como explicaria a Al que abandonou o hotel. Esses pensamentos o deixam irritado. Naquela noite, ele sonha que espancava Danny com um taco de roque e quando acorda, está em pé, velando o sono de Danny.

No galpão, para ver a moto de neve, Jack acha tacos de roque. Ele pega um e o balança, brincando. Fragmentos de seu sonho voltam à sua mente. Então, ele nota que a moto é amarela e preta, como se fosse uma vespa motorizada. Ele pensa que se não precisasse tirar Danny dali, seria muito divertido quebrar a moto com o taco de roque. Ele acha algumas peças da moto e as instala. Contudo, não acha a bateria. Isso não o decepciona. Na verdade, está aliviado. Ele fez tudo o que pôde, mas não poderiam usar a moto. Quando estava quase indo embora do galpão, ele encontra a caixa que provavelmente continha a bateria.

Sua frustração é enorme, pois o Overlook era sua última chance, e então decide fingir que não viu a bateria. Ao sair do galpão e ver a esposa e o filho tentando fazer um boneco na neve, ele tem um momento de compreensão. Lembra-se de ter pensado em matar sua esposa na noite anterior quando sonhou com seu filho e percebe que talvez ele próprio seja o vulnerável. Talvez seja *ele* quem o hotel quer.

Jack retorna ao galpão e instala a bateria na moto de neve. Deve estar funcionando bem. A não ser que o hotel não queira que eles saiam dali e que todos virem fantasmas. Ou talvez a moto não funcione porque Jack não está pronto para ir embora. Ele rapidamente racionaliza todos os acontecimentos estranhos, e põe a culpa de tudo em Danny. Se ele não tivesse visto Danny brincando na neve, não teria pensado duas vezes. É tudo culpa de Danny. Danny e sua iluminação. Se ele e Wendy estivessem ali sozinhos, tudo estaria bem.

Com esse pensamento, Jack arranca uma peça da moto e a joga longe pela porta de trás do galpão. Ele está animado para dar a “boa notícia” a Wendy, mas antes disso brinca com seu filho na neve.

O dia de Ação de Graças já passou e eles continuam no hotel. Os pais de Danny estão dormindo à tarde, e ele decide ir ao parquinho para andar com raquetes de neve. Chegando lá, vê os túneis de concreto cobertos de neve e cava um buraco para entrar em um deles. Ele se sente preso, e percebe que ninguém sabe onde ele está. Se a neve tapar o buraco novamente, ele ficará preso. De repente, ele sente que não está sozinho no túnel. Danny tem o pensamento de que talvez possa ser uma criança morta que quer que ele fique ali brincando com ela para sempre. Ele sente algo rastejando atrás dele. Após muito esforço, consegue sair do túnel.

Ele ouve o barulho de neve caindo de cima de um dos arbustos em forma de animal. Foi do cachorro. Danny não se preocupa, pois faz sol, a neve com certeza derreteria. Ao se dirigir ao hotel, ele ouve mais neve caindo. Dessa vez foi do leão.

Danny resolve correr, mas, para tal, deve concentrar-se, pois está usando raquetes de neve. Novamente ele ouve a neve caindo e percebe que os outros dois leões mudaram de lugar. Ele cai, surpreso, e luta para se levantar. Quando consegue, vê que os leões estão mais perto ainda. Ao pular e cair na varanda, sente uma dor na perna. Sua

perna está arranhada e Jack e Wendy vêm à varanda. Ao olhar para os arbustos, eles estão de volta ao lugar de origem. Jack não acredita na história de Danny e o agride.

Agora, todos estão dormindo. Jack está sonhando que algo o persegue na neve. De repente, todos ouvem barulhos do elevador em funcionamento. Wendy e Danny estão assustados. Jack diz que deve ser um curto circuito e se levanta para verificar. Já no corredor, eles ouvem o elevador se abrir no andar inferior. Ao passar pelo andar onde estão, eles notam que o elevador está vazio. Wendy ouve pessoas conversando sobre uma festa, e como eles mal podem esperar pela retirada das máscaras.

Wendy diz que está ouvindo vozes e acha que está enlouquecendo. Danny diz que também as escutou. Jack insiste que se trata de um curto circuito e para o elevador com a chave de emergência. Ele mostra aos dois que não há ninguém lá dentro. No entanto, Wendy recolhe confete do chão do elevador, línguas de sogra e uma máscara de olhos de gato.

É dia primeiro de dezembro e Danny está no Salão de Bailes, olhando para o relógio embaixo da redoma de vidro. Ele está tendo cuidado ultimamente, para não ir a lugares perigosos dentro do hotel. Dá corda no relógio e, com o badalar desse, ouve gritos de “retirem as máscaras”. Vira-se e vê que o salão está vazio.

Ele estava com a esperança de que um milagre os tirasse dali, mas nada aconteceu. Então decide chamar Tony para que este lhe mostrasse o que não compreendia. Danny sonha com o vulto que o persegue pelos corredores do hotel novamente, mas dessa vez, Hallorann está lá. Hallorann diz para chamá-lo se precisar de ajuda. O vulto o alcança e ataca-o com o taco de roque. Mas pouco antes do taco o atingir, Danny cai em um buraco negro, junto com Tony. Este avisa que o hotel não deixará mais ele aparecer, e diz que Danny tem que chamar Hallorann. Agora Danny está em um quarto que já vira antes. Está todo revirado e quebrado. A porta do banheiro

está entreaberta e a palavra que o assusta está escrita no espelho. Então, um enorme relógio com redoma de vidro se materializa na frente deste. Assim, Danny vê a palavra refletida duas vezes, e seu significado lhe é revelado. Danny acorda no chão do Salão de Bailes, assustado, e chama Hallorann com toda sua força.

Hallorann está fazendo compras, e já vem sentido o cheiro de laranjas por um bom tempo, um sinal de que uma premonição ou pressentimento está por vir. Quando está no carro, voltando para o hotel onde trabalha na Flórida, ele tem um “apagão” e não consegue ver a estrada ou ouvir o rádio. A única coisa que ele ouve é Danny chamando. Ele volta correndo ao hotel e pede alguns dias de folga.

Danny não para de chamá-lo. Hallorann se pergunta por que arriscaria sua vida para salvar um garoto que mal conhece. Então ele se dá conta de que por causa da iluminação, eles estão conectados. Se ele não ajudar, Danny poderia morrer e ele veria tudo em sua mente. Ele não conseguiria viver com a culpa.

Enquanto arruma as malas, ele se lembra de todas as coisas estranhas que já aconteceram no Overlook. No caminho para o aeroporto, dirige acima da velocidade permitida e é parado por um policial. Se não fosse por isso, teria chegado a tempo para pegar o avião. Enquanto espera pelo próximo, Danny o chama novamente.

Sentado na escada, Danny, desanimado, conta tudo à sua mãe. Ele diz que as coisas do hotel não deixam mais o Tony aparecer, que o hotel os quer e está enganando Jack para que faça o que o hotel mandar. Danny diz que sabe que Jack jogou uma peça da moto fora e que ele viu sim a moça no quarto 217. Wendy pergunta se Jack tentará machucá-los e Danny diz que o hotel tentará fazer com que Jack o faça. Danny conta também que tentou chamar Hallorann, mas ele ainda não respondeu. Quando o menino conta que o pai está no porão e provavelmente ficará lá a noite inteira, Wendy vai à cozinha e pega a faca mais afiada que consegue achar. Eles se trancam no quarto.

Jack está desde as seis da tarde lendo os arquivos no porão. Agora são cinco da manhã. Ele está procurando a informação que falta para que toda a história do hotel faça sentido e se esquece da caldeira. Quando se lembra de esvaziá-la, a pressão está altíssima. Ele pensa em sair com sua família e deixar a caldeira explodir, mas se lembra que essa é sua última chance.

Sua mão fica cheia de bolhas por tê-la esvaziado sem proteção. Uma bebida melhoraria a dor. Ele se lembra de ter uma alucinação na qual o bar do hotel estava cheio, e pensa que já que ele salvou o hotel, o Overlook iria querer recompensá-lo, então sobe para o bar.

Enquanto isso, no quarto, Danny acorda de um pesadelo. Ele estava sonhando que ele e sua mãe estavam no gramado em frente ao hotel, vendo-o pegar fogo, e seu pai saía pela porta da frente em chamas. Ele sente que algo muito ruim quase aconteceu. Tenta ler os pensamentos de seu pai, mas o hotel não permite. Eles estão sozinhos e ninguém pode ajudá-los.

Hallorann já estava no avião quando a aeromoça anuncia que terão um leve atraso e ele entra em pânico. Ele esteve no aeroporto a noite toda e tentou ligar para os guardas florestais para que fossem ao Overlook. Eles informam que não houve chamado algum vindo de lá. Hallorann explica que tem algo de errado acontecendo, mas o guarda não acredita. Diz que não tem como ele saber de algo assim, ainda mais quando nem em Colorado ele se encontra. O guarda acha que é um trote.

Depois de muita insistência por parte de Hallorann, o guarda tenta ligar para o hotel no rádio transmissor. Não consegue, pois o rádio do hotel está quebrado, mas o guarda e Hallorann não sabem disso. O guarda diz que provavelmente não atenderam porque estão dormindo. Quando o avião decola, Hallorann recebe outra mensagem psíquica de Danny, que é cortada subitamente.

Jack está no bar, e está ciente de que o hotel está acordando os mortos. O lugar está lotado, tem gente por todo lado. Em uma das mesas, um homem vestido de cachorro faz graça e entretém as pessoas ao seu redor. Jack pede um Martini ao bartender. Lloyd diz que os drinques de Jack são por conta da casa, a pedido do “gerente”. O “gerente” está interessado em Danny, que é um garoto talentoso. Jack não entende: não era *ele* que queriam? Ele praticamente vendeu sua alma pelo Overlook!

Jack exige ver o gerente, e insiste que Danny não está envolvido na situação. O rosto de Lloyd começa a se transformar em algo podre, sangrento. Lloyd manda Jack beber e todos no salão repetem o comando. Jack bebe e pede mais drinques, um atrás do outro, sempre pensando que nunca mais fará mal ao seu filho.

Agora Jack está dançando com uma linda mulher. Ela lhe conta algumas fofocas sobre Derwent, o dono do hotel, e depois se afasta. Jack está confuso e desorientado, e quer sair do Salão de Bailes. Ele esbarra em um homem vestido de branco empurrando um carrinho de bebidas. Pede um Martini e pergunta o nome do homem. Este se apresenta como Delbert Grady, e Jack lembra que ele foi o zelador do Overlook durante algum inverno. Grady nega tal fato. Jack acusa-o de ter matado a esposa e as filhas, e Grady diz que não se recorda de nada do gênero. Diz ainda que Jack sempre foi o zelador e que eles foram contratados simultaneamente pelo mesmo “gerente”.

Grady diz que é tudo culpa de Danny, que Danny está sempre desobedecendo a Jack. Jack concorda e Grady diz que ele precisa corrigir o filho, assim como Grady corrigiu sua esposa e suas filhas quando uma delas tentou pôr fogo no Overlook. Jack precisa ensinar sua família a amar o Overlook, assim como Grady o fez. Jack pergunta se Wendy e Danny não podem ir embora, já que é a Jack que o Overlook quer. Grady revela que Danny está usando seu talento para trazer outra pessoa para o hotel. Continua com suas revelações, falando que o “gerente” deixou o livro de recortes para que Jack o

encontrasse, e que tem mais coisas para Jack olhar, se ele quiser. Mas o sucesso de Jack vai depender de como ele vai punir as traições de seu filho.

Soam as badaladas do relógio e ouvem-se os gritos de “retirem as máscaras”. Jack se vira para ver quais rostos famosos estão embaixo das máscaras, mas tudo que vê é um boneco com um taco saindo de trás do relógio. O boneco começa a espancar um outro boneco, que seria seu filho. No começo, ele só ouve barulhos metálicos, mas de repente, os barulhos se tornam reais e a redoma de vidro se enche de sangue e massa cinzenta por dentro. Ele fica enjoado, e, logo, todos desaparecem do salão. Ele se sente bêbado, mas não vê bebidas. Ao pular o bar para procurar mais bebidas, bate a cabeça e desmaia. São oito e meia da manhã.

Enquanto isso Hallorann está a caminho. Ele alugou um carro, mas não pode dirigir muito rápido por causa da neve. Além disso, muitas estradas estão fechadas, e ele é obrigado a pegar desvios, o que o atrasa mais ainda. No rádio, só se escuta que irá nevar mais.

Ao meio dia, Wendy pega a faca e desce para fazer o almoço. Ela pergunta se Danny pode ver onde seu pai está, e ele diz que não. Por volta das 8 da manhã, ambos tinham ouvido Jack fazendo barulho no Salão de Baile, e a voz de Jack não foi a única que ouviram.

Com medo, ela verifica o salão de bailes, que está vazio. Na cozinha, enquanto está preparando uma omelete rapidamente, sente uma presença atrás dela. Ao se virar com a faca, ninguém está lá. Wendy precisa manter a calma. Novamente, sai à procura de Jack. Ela o encontra desmaiado atrás do bar e tenta acordá-lo. Ela sente o cheiro forte de álcool no ar, mas não vê bebida alguma. Ele acorda e agarra seu tornozelo.

Jack está com raiva, dizendo que ela envenenou a mente de Danny contra ele. Ele diz que ela precisa aprender e começa a esganá-la. De repente, Danny grita para ele

parar. Ele para, só por um momento, o suficiente para Wendy pegar uma garrafa que estava servindo de candelabro e bater na cabeça dele. Ele desmaia.

Danny está assustado. Wendy o acalma, e pede para ajudá-la a levar Jack até a despensa. Ele ficará lá só até alguém vir buscá-los. Lá tem comida e não é um lugar muito frio. Danny concorda. Quando estão colocando-o na despensa, ele começa a despertar. Wendy pula por cima dele para sair da despensa e fechar a porta e ele quase a agarra. Já do lado de fora da despensa, Wendy grita para Danny fechá-la. As ameaças vindas de trás da porta quase o fazem abri-la novamente, mas Wendy o impede.

Por volta de quatro da tarde, os protestos e as ameaças de Jack param. Wendy e Danny ficam com medo, pois não sabem se ele foi dormir ou se ele escapou do cativoiro. Mãe e filho ouvem o elevador funcionando, e risos e conversas vindos dele. O hotel estava tomando vida.

Jack está dentro da despensa, comendo bolachas e pensando em como seu pai estava correto em suas atitudes, quando ouve Grady do lado de fora da porta. Grady diz que se ele prometer puni-los, ele o libertará. Jack promete e Grady destranca a porta. Alguém deixou algo na cozinha para Jack: um Martini e um taco de roque. Jack sorri.

Um pouco antes das duas da tarde, Hallorann perdeu controle de seu carro devido ao mau tempo. Um veículo que limpa a neve das estradas para, e o motorista ajuda o cozinheiro a por o carro de volta na via. O motorista lhe dá o endereço de um lugar em Sidewinder onde ele pode alugar uma moto de neve. Ao chegar perto de Sidewinder, Hallorann escuta uma voz ameaçando-o, mandando-o sair dali. São seis da tarde e ele começa a achar que está muito tarde para ajudá-los.

Danny está dormindo e Wendy escuta Jack conversando com alguém lá embaixo, na cozinha. Ela precisa ter certeza de que Jack ainda está preso e aproveitar para pegar a bandeja com a sopa e a omelete que ela havia deixado no balcão do saguão,

por isso, começa a descer, com a faca em punho. Da escada, ela vê que as luzes da cozinha estão acesas, mas não lembra se as deixou assim.

Ao passar na frente do Salão de Bailes, o relógio começa a badalar e Wendy ouve os gritos de “retirem as máscaras!”. Então, vê que um vulto, parecido com Jack, está vindo em sua direção com um taco de roque na mão. Ele a acerta no estômago e ela cai no chão. Ela consegue rolar e escapar do próximo golpe. Ele tenta golpeá-la novamente, mas derruba o taco. Wendy se aproveita da situação e corre para as escadas. Jack a segue, e acerta-a nas costelas, quebrando-as. Wendy recolhe a faca que derrubou. Para evitar mais golpes, ela corre em direção ao Jack, derruba-o no chão e antes que ele consiga se levantar, enfia a faca em suas costas.

Ela descansa por alguns minutos, pensando se Danny escutou tudo. Ao ver que ele não apareceu no topo das escadas, ela se sente aliviada e começa a subir novamente. Na metade do caminho, ela vê que Jack está se levantando, e começa a ir atrás dela.

Hallorann chega ao local indicado pelo motorista, e aluga uma moto de neve. O dono do local, Larry, diz que ele pode levar Danny para a casa dele, se conseguir tirá-lo de lá. Ele também já ouviu coisas ruins sobre o Overlook.

Agora Hallorann está na pista de entrada do hotel. Algo está bloqueando seu caminho, mas ele não consegue ver o que. É uma topiaria de leão, que o ataca repetidamente, impedindo que ele avance e chegue ao hotel.

Lá dentro, Jack está alcançando Wendy. Ela já está no corredor principal do piso superior, e ele está atrás dela com o taco. Alguém com uma máscara sai de um dos quartos e a assusta, fazendo-a cair. Jack a alcança e acerta o taco no meio de suas costas. A dor é imensa, e ela só consegue rastejar.

Ela vê que a porta do quarto deles está aberta. Entra no quarto, consegue se levantar e trancar a porta. Ela pensa que ela e Danny terão que se esconder no banheiro,

pois Jack pode facilmente quebrar a porta do quarto, mas percebe que Danny não está lá. Ele deve ter sentido o que estava acontecendo e ido se esconder.

Enquanto isso, Jack está quebrando a porta do quarto com o taco e, então, ela se tranca no banheiro. Ele avança pelo quarto e começa a quebrar a porta do banheiro, mas quando enfia a mão pelo buraco para destrancar a porta, ela o corta repetidamente com lâminas de barbear. Jack, sem nenhum motivo aparente, para com os ataques e começa a se retirar do quarto. Ela sente que ajuda deve estar chegando, por isso Jack deve ter se retirado. Ela sai do quarto, disposta a achar Danny, mas seus ferimentos finalmente a derrubam na cama, onde ela fica desmaiada.

Hallorann consegue escapar da topiaria de leão despejando gasolina do tanque da moto no arbusto e botando fogo. O resto dos arbustos estão prontos para atacar, mas ele consegue chegar à varanda do hotel. Ao entrar no hotel, Jack o acerta na cabeça com o taco. Depois, vai procurar Danny. Ele sobe de elevador para o terceiro andar, onde tem certeza que Danny está escondido.

Danny está vendo Tony, que lhe revela que sua mãe e o Sr. Hallorann estão feridos e talvez possam morrer. Tony diz que ele deve se esconder de Jack. Danny finalmente vê Tony de perto, e percebe que se trata dele mesmo, Daniel Anthony Torrance, com quinze anos de idade.

Danny acorda e começa a correr de Jack. Ele chega ao terceiro piso, no corredor sem saída em frente à Suíte Presidencial. Ele está com muito calor e percebe que Jack esqueceu algo muito importante, mas não sabe bem o quê. Ele ouve o elevador. Jack está chegando, e Danny está sem saída. Ele sabe que a única coisa que pode fazer agora é esperar.

Wendy volta a si, e Jack no andar de cima, grita por Danny. Ao sair para o corredor, ela encontra Hallorann desmaiado e tenta acordá-lo. Enquanto isso, Danny

confronta o pai – ou o que quer que seja que estava o possuindo. Com a insistência, o verdadeiro Jack se revela por um momento e manda Danny fugir.

Hallorann acorda e agora ouve, junto com Wendy, os gritos vindos do andar de cima. Jack é possuído novamente, e leva o taco ao próprio rosto, destruindo o que restava da imagem de Jack. Então, Danny finalmente lembra o que fora esquecido – a caldeira! Ele avisa para a coisa que costumava ser seu pai, que, desesperada, desce para verificá-la. Danny sente que sua mãe e Hallorann estão no andar de baixo e vivos, e que a caldeira irá explodir a qualquer momento. Ele corre ao encontro dos dois.

Enquanto “Jack” está no porão tentando aliviar a pressão da caldeira, Danny, Hallorann e Wendy saem do hotel, bem a tempo de vê-lo sendo consumido pelas chamas. Danny e Hallorann levam Wendy até a moto de neve. Ela não está nada bem. Hallorann vai até o galpão para achar cobertores para esquentá-los durante a viagem a Sidewinder. Dentro do galpão, vê os outros tacos de roque e começa a pensar que Danny é a causa de tudo isso. Ele pega um taco e algo invade sua cabeça, mandando-o matar os dois. Ele consegue se livrar do sentimento, e leva os dois em segurança a Sidewinder.

O livro termina com Hallorann trabalhando em um Hotel em Maine, enquanto Wendy está sentada na varanda de um dos quartos e Danny está na beira do lago, pescando. Wendy e Hallorann conversam. Ela está preocupada com o que acontecerá com Danny e se ele conseguirá se recuperar. Hallorann tem certeza que sim. Então, ele vai conversar com Danny e percebe que este sente falta do pai. Ele tenta confortá-lo e fazê-lo acreditar que tudo ficará bem. Wendy se junta a eles, e os três ficam sentados na beira do lago, sob o sol do entardecer.

#### 4 Matters of Life and Death: era uma vez uma história assustadora

A experiência com o desconhecido e o sobrenatural que permeia a vida dos Torrance é o tema central de “*The Shining*”, de Stephen King (1977). Danny é um menino dotado de capacidades extra-sensoriais, isolado na neve com o pai, que tenta se recuperar do alcoolismo e de outros fantasmas do passado, e com a mãe, que acredita que a convivência forçada dos três seja a última esperança de salvar a família, agora unida por frágeis laços. Desde a publicação do livro, a história encontrou grande recepção de público (MCDOWELL, 1981) e, poucos anos depois, o diretor de cinema Stanley Kubrick remontou a trama de terror num filme homônimo (*The Shining*, 1980).

O livro inclusive foi traduzido para o português do Brasil. A Record, editora que publicou a primeira tradução do referido livro no Brasil em (1977), não se limitou a fazê-lo uma única vez: foram publicadas pelo menos duas edições, sendo a primeira em 1977<sup>1</sup>. Também foram publicadas edições da mesma tradução por outras editoras nos anos seguintes. As edições que tomamos conhecimento foram publicadas em 1999 e 2005, pela editora Objetiva, e em 2009, pela Ponto de Leitura, uma divisão da Objetiva. Infelizmente não conseguimos verificar se houve a publicação de outras edições por essa editora. Para mais informações a respeito do histórico das traduções publicadas, ver a seção de comparação, “217 Revisited”, p. 128.

Então, por que decidimos produzir outra tradução? Durante nossa leitura da edição de 1999, percebemos alguns elementos que poderiam ter sido traduzidos de modo a atingir maior efeito de terror, isto é, preservando as características do gênero literário de horror (como veremos mais adiante), e outros elementos que poderiam permitir maior identificação do leitor com a trama narrada e com os próprios

---

<sup>1</sup> Não foi possível verificar os anos de publicação das demais traduções.

personagens. Resolvemos, portanto, elaborar uma nova versão em língua portuguesa que levasse em consideração tais aspectos. Acreditamos que as novas escolhas de tradução, que serão comentadas nas próximas seções, proporcionam um texto mais próximo do público-alvo brasileiro e mais rico ao retratar os aspectos que marcam não apenas o terror da história, mas a importância que King dá à construção linguística da narrativa, fazendo uso constante de, por exemplo, fluxos de pensamento escritos de modo que nem sempre corresponde à gramática normativa.

Outra motivação para a proposta de retraduzir “*The Shining*” foi o recente anúncio de Stephen King sobre uma continuação para o livro, a qual retratará as consequências dos ocorridos na vida de Danny<sup>2</sup>. O lançamento da continuação poderá despertar interesse pelo seu predecessor e, no Brasil, também pelas edições traduzidas de “*The Shining*”. Tendo em vista essa hipotética situação, elaboramos uma tradução que se destina a um leitor interessado em literatura de horror e que abrange tanto os leitores que já tiveram contato com a antiga tradução, de maneira a surpreendê-los com um texto revigorado, quanto os leitores que pela primeira vez entraram em contato com o romance, atraídos pelo lançamento de sua segunda parte, de maneira a oferecer-lhes uma narrativa em língua portuguesa atrativa, que permite fácil identificação com a trama.

Nas próximas seções, desenvolveremos as principais características que compõem a nossa proposta, com base em autores oriundos das áreas de tradução, literatura e linguística.

#### 4.1 Outside 217: aproximando-nos das histórias de horror

---

<sup>2</sup> Segundo o site [deadline.com](http://www.deadline.com/2011/09/stephen-kings-the-shining-sequel-official-stars-danny-in-dr-sleep-with-vampires/). Disponível em: <http://www.deadline.com/2011/09/stephen-kings-the-shining-sequel-official-stars-danny-in-dr-sleep-with-vampires/>. Acesso em: nov. 2011.

Conforme mencionado, um dos aspectos que pretendíamos retratar na nossa tradução eram as características de uma narrativa de horror. Antes mesmo de iniciar a tradução, havíamos decidido que a *função* pretendida seria a mesma do texto fonte, ou seja, o *propósito* era que a tradução também fosse uma obra de ficção de horror, com traços de literatura fantástica, na qual o leitor pudesse acompanhar o dinamismo da narração sem interromper a leitura para ser direcionado a notas explicativas de rodapé, sobretudo nos momentos mais tensos da trama.

Assim, tínhamos em mente um *propósito* específico, que orientou as decisões tomadas na tradução e que nos fez perceber que nossa estratégia encontrava respaldo no “grupo de teorias que, no geral, se opuseram ao paradigma da equivalência e que insistem que uma tradução é elaborada a fim de alcançar um propósito<sup>3</sup>” (PYM, 2010, p. 43)<sup>4</sup>. Uma dessas correntes teóricas é a **Teoria do *Skopos***, cuja “ideia básica é a de que o tradutor deve trabalhar a fim de alcançar o *Skopos*, o propósito comunicativo da tradução, em vez de apenas seguir o texto fonte”<sup>5</sup> (PYM, 2010, p. 44).

Ao realizarmos as escolhas de nossa tradução, sempre buscamos, portanto, esse “propósito comunicativo”, o qual nem sempre correspondia a uma equivalência literal exata do texto-fonte em inglês, mas que, cremos, sempre proporcionava a função dos traços consistentes da narrativa de horror e fantástica. Todavia, quais seriam esses traços? Por que poderíamos dizer que a função no leitor era a mesma do texto-fonte e como poderíamos embasar tal afirmação? Sabíamos que, de acordo como a Teoria do *Skopos*, “o tradutor [...] necessita de informações sobre as metas específicas que cada

---

<sup>3</sup> Todas as citações de obras não publicadas em português foram traduzidas por nós.

<sup>4</sup> “[...] group of theories that have generally been opposed to the equivalence paradigm. These theories all insist that a translation is designed to achieve a purpose”.

<sup>5</sup> “The basic Idea is that the translator should work in order to achieve the *Skopos*, the communicative purpose of the translation, rather than just follow the source text”.

tradução deve alcançar, e tal requer informações extra-textuais de algum tipo [...]”<sup>6</sup> (PYM, 2010, p. 43, grifo nosso). Dessa forma, resolvemos buscar na teoria literária as “informações extra-textuais” que nos forneceriam a base para traduzir “*The Shining*” e manter a mesma função em ambas as versões, conforme veremos adiante.

#### 4.2 Inside 217: por dentro da construção da narrativa de horror

Segundo França (2008), “literatura de horror é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico”. Entretanto, França questiona se a tradicional reflexão crítica sobre o gênero, a qual explica que, quanto mais medo o leitor sentir, melhor a obra, não ameaçaria “uma abordagem estritamente literária do tema”. Assim, ele analisa diversos críticos-autores do tema, entre os quais Stephen King, num enfoque voltado para o efeito da obra no leitor, e o teórico estruturalista, Tzvetan Todorov, cujo enfoque é centrado nos aspectos textuais, e tenta aproximá-los sob o modelo estético da Teoria do Sublime, de Edmund Burke.

Para os fins deste nosso trabalho, contudo, faremos apenas uma breve consideração a respeito de como “*The Shining*” e a nossa tradução proposta podem ser enquadrados dentro da **literatura fantástica**, segundo os critérios apontados por Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica* (1992), e da **literatura de horror**, segundo as observações de King, em *Danse Macabre* (1983). Ademais, mostraremos quais foram as escolhas de tradução que, seguindo as ideias desses dois autores, nos permitiram manter a mesma função do texto-fonte em nossa versão.

A fim de buscar informações que demonstrassem que “*The Shining*” apresenta elementos da narrativa fantástica em sua estrutura, consultamos a obra de Todorov. Em

---

<sup>6</sup> “The translator [...] needs information about the specific goals each translation is supposed to achieve, and this requires extra-textual information of some kind [...]”.

primeiro lugar, porém, foi necessário compreender a definição do autor (1980, p. 15) para literatura fantástica:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

Ou seja, o fantástico é o “tempo da incerteza” no qual os personagens de uma narrativa se deparam com algum acontecimento insólito, mas não sabem precisar se ele pode ser explicado racionalmente ou se ele transcende os saberes humanos. Como bem resume Todorov, “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p. 16, grifo nosso). E é justamente essa vacilação que permite a caracterização de “*The Shining*” como uma obra do gênero fantástico. Por exemplo, Jack e Wendy não têm certeza, durante parte do livro, se a capacidade de Danny prever o futuro ou de saber de coisas que não poderia saber nada mais é do que um talento para analisar com atenção os acontecimentos ou se o menino realmente tem um dom sobrenatural. No trecho em que os pais de Danny o levam a um consultório médico, desconfiados de que os tranSES que o menino apresentava eram de ordem patológica, podemos perceber a vacilação dos pais. Observemos as partes em destaque:

[O médico diz:] “You see, Danny's fantasies were considerably deeper than those that grow around the ordinary invisible friend syndrome, but he felt he needed Tony that much more. Tony would come and show him pleasant things. Sometimes amazing things. Always good things. Once Tony showed him where Daddy's lost trunk was ... under the stairs. Another time Tony showed him that Mommy and Daddy were going to take him to an amusement park for his birthday — ”

"At Great Barrington!" Wendy cried. **"But how could he know those things? It's eerie, the things he comes out with sometimes. Almost as if — "**

"**He had second sight?**" Edmonds asked, smiling.

"He was born with a caul," Wendy said weakly.

**Edmonds's smile became a good, hearty laugh. Jack and Wendy exchanged a glance and then also smiled, both of them amazed at how easy it was.** Danny's occasional "lucky guesses" about things was something else they had not discussed much.

"Next you'll be telling me he can levitate," Edmonds said, still smiling. "No, no, no, I'm afraid not. **It's not extrasensory but good old human perception,** which in Danny's case is unusually keen. Mr. Torrance, he knew your trunk was under the stairs because you had looked everywhere else. Process of elimination, what? It's so simple Ellery Queen would laugh at it. Sooner or later you would have thought of it yourself.

"As for the amusement park at Great Barrington, whose idea was that originally? Yours or his?"

"His, of course," Wendy said. "They advertised on all the morning children's programs. He was wild to go. **But the thing is, Doctor, we couldn't afford to take him. And we had told him so.**"

"Then a men's magazine I'd sold a story to back in 1971 sent a check for fifty dollars," Jack said. "They were reprinting the story in an annual, or something. So we decided to spend it on Danny."

Edmonds shrugged. **"Wish fulfillment plus a lucky coincidence."**

"Goddammit, **I bet that's just right,**" Jack said. (KING, 1977, vol. 2 p. 52, grifo nosso)

Notemos que no exemplo acima a vacilação ocorre no nível dos personagens, isto é, os personagens estão em dúvida quanto à natureza do fenômeno insólito. Entretanto, de acordo com Todorov (1992), este é um dos níveis em que a vacilação pode se dar, e não é de cumprimento obrigatório para fazer parte do gênero. O nível de vacilação obrigatório dá-se quando a narrativa satisfaz a seguinte condição: "é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados" (TODOROV, pp. 19 e 20). Em outras palavras, não basta que os personagens estejam incertos no que se refere ao fenômeno em questão na história, mas que o leitor tenha a mesma incerteza.

Conforme notamos no diálogo a seguir, “*The Shining*” cumpre com essa última condição. Uma breve contextualização é necessária, porém, antes de prosseguirmos. No capítulo 11 do livro, Hallorann, o cozinheiro do hotel que tem a capacidade sobrenatural da mesma ordem de Danny, explica ao garoto que, antes de ter alguma visão reveladora do passado ou futuro, ele, Hallorann, sentia o cheiro de laranjas. Sem saber dessa informação ou mesmo da conversa de Danny com o cozinheiro, o médico Dr. Edmonds, no capítulo 17, questiona o menino sobre sinais anteriores aos seus transe:

"Danny, when you have these ... whatever they ares, do you ever recall seeing bright flashing lights before?"  
 "No... "  
 "Funny noises? Ringing? Or chimes like a doorbell?"  
 "Huh-uh."  
 "**How about a funny smell, maybe like oranges** or sawdust? Or a smell like something rotten?"  
 "No, Sir." (KING, 1977, vol. 2, p.82, grifo nosso)

Essa simples pergunta faz com que o leitor a relacione à informação que Hallorann compartilhara e o faz questionar se realmente os dons sobrenaturais dos dois não seriam consequências de alguma patologia.

É válido comentar, antes de mostrarmos como tais características do fantástico foram mantidas na tradução, que o referido livro enquadra-se nos critérios de “fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural”<sup>7</sup>, conforme o pensamento de Todorov (1992, p. 29). Ou seja, após a narrativa vacilar entre uma explicação sobrenatural e outra natural para os dons do menino, ao final da história não há dúvidas de que os dons são de fato pertencentes ao desconhecido, ao maravilhoso.

---

<sup>7</sup> Segundo a classificação de Todorov (1980), há também o “fantástico-estranho”, em que a explicação final para os fatos insólitos é racional e explicada por leis conhecidas da natureza.

A partir dessas considerações, demonstraremos como mantivemos a vacilação no texto que traduzimos, sempre tendo em mente o nosso propósito inicial de manter a mesma função do texto-fonte no texto-alvo.

Em “*The Shining*”, Danny, de apenas cinco anos, andava intrigado com as imagens que Tony, um amigo que lhe aparecia nos momentos de transe (ou apenas um amigo imaginário, de acordo com seus pais), mostrava-lhe. No entanto, como ainda estava aprendendo a ler, eram as palavras o que mais o inquietava, pois nem sempre compreendia o significado do que estava escrito nas visões proporcionadas pela aparição de Tony. A palavra que mais o atormentava era REDRUM, que sempre vinha acompanhada de uma sensação ruim, mas cujo significado ele não entendia. Danny decide, então, pedir ao pai que lhe explique o significado dela. Eis o trecho, na versão em inglês:

"Daddy ... ?" He was almost asleep now.  
 "What?"  
 "What's **redrum**?"  
 "**Red drum**? Sounds like something an Indian might take on the warpath."  
 Silence. (KING, 1977, vol. 2, p. 37, grifo nosso)

No capítulo em que está sendo consultado pelo Dr. Edmonds, o garoto conta ao médico sobre a palavra:

"But now whenever he comes he shows me bad things. Awful things. Like in the bathroom last night. The things he shows me, they sting me like those wasps stung me. Only Tony's things sting me up here." He cocked a finger gravely at his temple, a small boy unconsciously burlesquing suicide.  
 "What things, Danny?"  
 "I can't remember!" Danny cried out, agonized. "I'd tell you if I could! It's like I can't remember because it's so bad I don't want to remember. All I can remember when I wake up is **REDRUM**."  
 "**Red drum or red rum**?"  
 "**Rum.**"  
 "What's that, Danny?"  
 "I don't know." (KING, vol. 2, p. 47, grifo nosso)

REDRUM, como se descobre no capítulo 37, é, na verdade, a palavra MURDER (assassinato) escrita ao contrário. Entretanto, como nem Jack nem o Dr. Edmonds tem acesso à forma escrita, eles a interpretam para Danny como se fossem duas palavras separadas. Tanto o médico quanto Jack Torrance, apesar de terem escutado a palavra de formas distintas, apresentam soluções possíveis para seu significado e ambos entendem REDRUM como se fossem duas palavras. Jack entende como “*red drum*” (tambor vermelho) e Edmonds como “*red rum*” (rum vermelho).

Todavia, nem nas falas de Danny nem na narração há indícios de que o menino acredita nas explicações desses dois adultos ou mesmo se as descarta. Tal fato possibilita que tanto o personagem de Danny quanto o leitor vacilem entre uma explicação racional e lógica para as palavras (proporcionada pelo pai e pelo médico) e a possibilidade de que a palavra pertença ao território do maravilhoso, seja por significar algo inexistente na língua seja por trazer consigo uma carga negativa e profética (conforme se pode notar nas partes dos sonhos de Danny).

Se, na tradução dos referidos trechos, optássemos por não traduzir REDRUM, tal como nota-se na tradução publicada da obra (1999), a vacilação estaria perdida para todos os leitores que não entendessem ou tivessem pouca proficiência na língua inglesa.

Observemos:

— *Red drum* ou *red rum*\*?

— Rum.

— O que é isso, Danny?

— Não sei. [...]

\*Red Drum = Tambor Vermelho. Red Rum = Rum Vermelho. (O Iluminado. Tradução de Betty Albuquerque. 1999. p.90)

Se, como na tradução acima, inseríssemos uma nota explicativa com a tradução das sugestões de Jack e Edmonds, faríamos o leitor interromper a leitura para

compreender o trecho<sup>8</sup>, num momento que é fundamental para se manter o *terror* na narrativa, aspecto que, segundo King na obra *Danse Macabre* (1983, p. 21)<sup>9</sup>, “é a especulação desagradável que vem a mente” antes de o leitor ser apresentado à natureza do fato<sup>10</sup>.

Assim, para traduzir REDRUM, tivemos de pensar em uma palavra que, quando fosse lida de trás para frente, tivesse mais de uma forma de interpretação, que estivesse dentro do campo semântico de assassinato ou assassinar, isto é, traduções para “murder”<sup>11</sup>, que uma das leituras fosse vermelho ou sangue (como no inglês, “*red rum*” ou “*red drum*”, que podem lembrar a imagem de sangue) e que não fosse tão extensa (“murder” tem seis letras). Fizemos, então, uma relação com diversas palavras<sup>12</sup> que remetessem a “assassinato” e escolhemos a que mais manteve esses requisitos: MORRAM, que ao contrário é lida MARROM.

A escolha atendeu o primeiro e o último requisito, pois tem seis letras e pode ser lida de mais de uma maneira. Quanto a manter a ligação com sangue ou com a cor vermelha, não conseguimos reproduzir essa característica em MARROM, mas conseguimos que a palavra pudesse ser lida como uma cor próxima ao espectro de vermelho. Todavia, para que duas palavras pudessem ser lidas e o leitor não se remetesse logo à cor “marrom”, separamos, nos trechos comentados, a palavra em duas partes, visto que Danny ainda não domina a leitura e pode ter ficado confuso na hora de

---

<sup>8</sup> Ainda haveria a possibilidade de o leitor simplesmente ignorar as notas explicativas e não perceber a vacilação existente.

<sup>9</sup> “It is the unpleasant speculation called to mind [...]”.

<sup>10</sup> King (ibidem, pp. 20 e 21) apresenta o exemplo de uma história popular a respeito de um casal de namorados que sai à noite e ouve um alerta no rádio sobre um assassino que utiliza um gancho para matar casais que passeiam por locais desertos, à noite, mas o casal ignora a recomendação do rádio de não sair para lugares ermos. Os dois namoram dentro do carro e nada acontece, porém, quando chegam em casa, descobrem um gancho ensanguentado na maçaneta. A história acaba assim, mas faz o leitor imaginar, segundo King, no que poderia ter se sucedido na casa ou depois de entrarem nela, provocando a emoção do terror.

<sup>11</sup> Aqui cabe informar que o texto-fonte não explica se *murder* significa assassinato ou assassinar; ambas as opções, no contexto da trama, são possíveis. Infelizmente, foi uma característica que não conseguimos manter na tradução.

<sup>12</sup> Ver apêndice.

ler a palavra, pensando que eram duas. Portanto, acreditamos que na tradução foi preservada tanto a característica de vacilação (TODOROV, 1980) quanto a de terror (KING, 1983). Vejamos:

- Papai...? – Ele estava quase dormindo agora
- O quê?
- O que que é mar rom?
- Mar bom? Parece expressão de marinheiro, quando estão navegando.
- Silêncio. (vol. 3, p. 66)

Nota-se que alteramos a letra “R” para “B”, a fim de que Jack entendesse duas palavras e proporcionasse ao filho uma explicação crível. É verdade que não é uma tradução literal do inglês, mas cremos que a referência a índios no texto-fonte (“*Red drum? Sounds like something an Indian might take on the warpath*”) não é crucial para a compreensão desse diálogo, tampouco para o restante da história, e, portanto, preferimos trocar a letra e alterar a referência para marinheiros. E no capítulo 17 temos:

- As coisas que ele me mostra, elas me picam igual àquelas vespas me picaram. Só que as coisas do Tony me picam bem aqui – ergueu um dedo, com seriedade, até a têmpora, um garotinho parodiando, inconsciente, um suicídio.
- Que coisas, Danny?
- Não lembro! – Danny gritou, agonizado. – Eu te falava se eu lembrasse. É como se eu não pudesse lembrar porque é tão ruim que eu não quero lembrar. A única coisa que consigo lembrar quando acordo é MAR ROM.
- *Bom* ou *rom*?
- Rom. (vol. 3, p. 85)

Não conseguimos manter a referência ao rum como no texto-fonte, pois a palavra MAR-ROM não termina com o final “rum”, como REDRUM. Se fizéssemos como em inglês que o médico não entende se é “rom” ou “rum” e Danny respondesse que era “rum”, o leitor se confundiria, pois o que está escrito em português é “rom”,

inclusive na voz de Danny, ou seja, o menino não poderia pensar em “rom” e depois afirmar que era “rum”. Portanto, optamos por inserir uma referência ao rum num trecho mais adiante, quando o médico conversa com Jack e Wendy, a fim de não perder a alusão à bebida. Observemos na parte em destaque:

- As palavras “mar rom” significam alguma coisa pra algum de vocês?  
Wendy fez que não, mas Jack disse:
- Ele mencionou isso ontem à noite, pouco antes de dormir. Mar-bom.
- Não, mar rom — Edmonds o corrigiu. — Ele foi bem enfático nisso. **Acho que parece com rum.** Igual à bebida. A bebida alcoólica.
- Ah — Jack exclamou. — Faz sentido, né? — Ele retirou o lenço de seu bolso de trás e com ele secou os lábios. (vol. 3, p. 100, grifo nosso)

É interessante observar que o leitor, diante desse trecho, pode ficar em dúvida sobre a possibilidade de as visões de Danny estarem relacionadas ao alcoolismo de seu pai, sem representar nada sobrenatural; em outras palavras, foi mantida a característica essencial da literatura fantástica, a vacilação. Isso foi possível graças à observação das propostas daquele grupo de teorias que explicam que toda a tradução tem um propósito, visa uma função específica, como já foi discutido anteriormente.

É válido comentar que Katharina Reiss (2000), uma teórica desse grupo, versa a respeito das obras cujo principal aspecto a ser mantido na tradução é a forma, isto é, “o modo como um autor se expressa”<sup>13</sup> (2000, p. 31). Segundo Reiss<sup>14</sup>:

O autor faz uso de elementos formais, seja de modo consciente seja inconsciente, para um efeito estético específico. Esses elementos formais não

<sup>13</sup> “[...] *how* an author expresses himself”.

<sup>14</sup> “[...] the author makes use of formal elements, whether consciously or unconsciously, for specific esthetic effect. This formal elements do not simply exercise an influence over the subject matter, but go beyond this to contribute a special artistic expression that is contextually distinctive and can be reproduced in target language only by some analogous form of expression.”

exercem, simplesmente, uma influência no assunto em questão, mas transcendem-no para contribuir a uma expressão artística especial que é distinta no contexto e somente consegue ser reproduzida na língua alvo por meio de uma forma análoga de expressão. (2000, pp. 31 e 32)

Foi justamente a forma que foi mantida na tradução de REDRUM e nos diálogos em que este termo se insere. É provável que uma tradução que se apegasse por demais ao conteúdo de REDRUM não proporcionaria o efeito estético de terror e vacilação presentes no original, que tanto desejamos obter na nossa tradução.

Outro efeito estético que foi possível de ser “reproduzido na língua alvo por meio de uma forma análoga de expressão” foi a maneira de retratar o esforço que Danny faz para aprender a ler e tentar sair do domínio puramente simbólico das “coisas que o Tony mostra” (HANSON, 2007, p.50). No artigo *Stephen King: Powers of Horror* (HANSON, 2007) a autora explica, sob um enfoque da psicanálise, que “o romance [*The Shining*] está relacionado, de forma bem óbvia, com uma oposição entre imagem e texto: o texto, ou a língua, é preferível à imagem fatal”<sup>15</sup> e que é “[...] o poder arrebatador dessas imagens em oposição que assombram o leitor, o escritor e o protagonista”<sup>16</sup> (idem, p. 51).

Portanto, sob essa perspectiva, a tradução de REDRUM para MAR ROM comentada anteriormente representa uma tentativa de se fazer uma oposição entre imagem e texto, característica tão notória no texto. No entanto, vale mencionar que não é apenas REDRUM que deixa Danny intrigado: o menino também confunde o significado de outras palavras menos sombrias mas não menos inquietantes. Uma delas é “*Presidential Suite*” (vol. 2, p. 6) que ele, sem acesso à forma escrita, pensa que é “*Presidential Sweet*” (vol. 2, p. 64), uma vez que “*suíte*” e “*sweet*” são homófonas na

---

<sup>15</sup> “The novel is concerned very obviously with an opposition between image and text: the text or language, must be preferred over the fatal image “.

<sup>16</sup> “[...] the overwhelming power of those oppositional images which haunt the reader, writer and protagonist”.

língua inglesa. Somente no capítulo 37 (vol. 2, p.71) ele lê o termo escrito e sua confusão é esclarecida.

Decidimos, então, tentar fazer um jogo de palavras que representasse a confusão de Danny no entendimento de “Suíte Presidencial”, a tradução em português para o termo. Após diversas tentativas frustradas de trocar “suíte” por alguma palavra semelhante e facilmente reconhecível por uma criança, desistimos e resolvemos focar o trocadilho em “presidencial”, visto que não era importante para o desenvolvimento da trama a confusão entre uma ou outra. Felizmente, graças a essa mudança de enfoque, obtivemos algumas opções de palavras que poderiam ser confundidas com “presidencial” e obtivemos a seguinte tradução: “Suíte Presente-au”. Além de “presente” substituir “presidencial”, decidimos também mudar a escrita do sufixo “-al” para “-au”, de modo a evidenciar ainda mais o mau entendimento feito pela criança de cinco anos.

No tocante aos aspectos linguísticos presentes na obra de King, faremos uma abordagem sucinta daqueles que mais nos chamaram a atenção e que decidimos manter na tradução: os fluxos de consciência e a pontuação não padrão, utilizada com objetivo de marcar o efeito de terror na narrativa.

Muitos dos medos e preocupações de Jack, Danny, Wendy e Hallorann são revelados de maneira diferente do restante da narração: entre parênteses, sem pontuação, letras minúsculas em nomes próprios e frases entrecortadas. Tal recurso narrativo é empregado para mostrar o que Danny “capta” quando lê os pensamentos das outras pessoas e é conhecido, no âmbito da teoria literária como fluxo de consciência. Essa técnica é feita para reproduzir o nível de pré-discurso com a “principal finalidade de revelar a psiquê dos personagens” (HUMPHREY, 1954, p. 4). Isto é, os personagens não têm a intenção de comunicar esse pré-discurso (idem, 1954, p. 3), é algo pessoal,

portanto, com potencial de ser revelador. Observemos um exemplo retirado do capítulo 17 (vol. 2, pp. 47 e 48), em que Danny lê o pensamento da mãe:

*(hit by a car oh god i could never stand anything like that again like aileen but what if he's sick really sick cancer spinal meningitis leukemia brain tumor like john gunther's son or muscular dystrophy oh jeez kids his age get leukemia all the time radium treatments chemotherapy we couldn't afford anything like that but of course they just can't turn you out to die on the street can they and anyway he's all right all right all right you really shouldn't let yourself think)*

Agora perceba como nossa tradução manteve as mesmas características:

*(atropelada por um carro ai meu deus eu não ia conseguir aguentar aquilo tudo que nem com a aileen mas e se ele tiver doente doente mesmo câncer meningite leucemia tumor cerebral que nem o filho do john gunther ou distrofia muscular ai jesus criança nessa idade pega leucemia o tempo todo radioterapia e quimio a gente não pode bancar nada disso mas é lógico que eles não podem te largar pra morrer no meio da rua ou podem e de qualquer forma ele tá bem tá bem tá bem você não devia ficar pensando) (vol. 3, p. 86)*

Considerando o exposto, estamos convictas de que, se o leitor da tradução for apresentado a escolhas tradutórias que lhe permitam perceber os acontecimentos insólitos do livro do mesmo modo como Danny, um garotinho de cinco anos, os encara, teremos alcançado o *propósito*, o *objetivo*, o *Skopos*, de ter uma narrativa tão assustadora quanto o texto-fonte. E tal somente tornou-se possível graças a informações *extra-textuais* conseguidas a partir das seguintes leituras: a teoria de Todorov sobre a literatura fantástica (1980), a reflexão de King sobre os aspectos de terror numa narrativa (1983), a relação entre forma e efeito de Reiss (2000) e, por fim, a análise psicanalítica da relação entre imagem e texto, elaborada por Hanson (2007).

Antes de prosseguirmos para as próximas seções, gostaríamos de observar que, segundo Todorov (1980), os acontecimentos estranhos da narrativa fantástica ocorrem num mundo como o nosso, em que o indivíduo conhece apenas as leis naturais. Assim, ao lado dos fenômenos sem explicação científica descritos em “*The Shining*”, sabemos

que Danny e seus pais são pessoas deste mundo pelo modo de falar, de se vestir e mesmo pelos produtos que utilizam no dia-a-dia, todos eles pertencentes à cultura estadunidense dos anos 1970. Por esses motivos, a obra pode ser classificada como literatura fantástica e não exclusivamente maravilhosa, em que a trama se daria num mundo em que seriam possíveis acontecimentos não explicáveis pelo conhecimento que temos hoje (idem, 1980, p. 30), conforme abordado na seção anterior.

Em “*The Shining*”, King faz uso intenso de elementos como diálogos com diversas marcas da língua falada, inserção de marcas de produtos, filmes, músicas, programas televisivos e livros em voga quando da elaboração da obra. Tal decisão reforça a sensação de que os personagens realmente vivem no mesmo mundo que o leitor e contribui para a percepção da obra como integrante do fantástico. Acreditamos que se não produzíssemos uma tradução em que o leitor identificasse os personagens como habitantes do mesmo mundo que eles, mesmo que em época e cultura distinta, o resultado seria um texto sem a presença desse aspecto tão marcante e relevante para a obra que é a identificação entre o leitor com o mundo dos habitado pelos personagens.

Com vistas ao exposto, procuramos fazer escolhas de tradução que permitissem que o leitor reconhecesse e se identificasse com o mundo dos personagens, ao mesmo tempo em que preservassem as características culturais e históricas presentes no texto-fonte. Veremos nas próximas seções como foram feitas tais escolhas e como elas se relacionam com a reprodução das **marcas de oralidade** e com a **visibilidade do tradutor** no texto.

#### 4.3 Conversations at the Party: a tradução de marcas de oralidade

Em qualquer idioma, percebe-se a diferença entre a língua falada e a escrita. A língua escrita é geralmente guiada pela norma culta, ensinada pela gramática normativa,

que é o “conjunto de regras que *devem* ser seguidas” (POSSENTI, 2000, p. 64). Todos os falantes da língua fazem o esforço de escrever seguindo tais regras.

Quando se trata da fala, entretanto, nem sempre somos tão cuidadosos. Na maioria das vezes, seguimos regras diferentes das presentes nas gramáticas normativas, seja por motivos históricos, geográficos, sociais ou de contexto. Ao conjunto de regras de fato utilizadas na oralidade, os linguistas dão o nome de gramática descritiva (POSSENTI, 2000, p. 65).

Dentro do conjunto de regras utilizado pelos falantes da língua, também existem variações. Como afirma Tânia Maria Alkmim, “toda comunidade se caracteriza pelo emprego de diferentes modos de falar” (2001, p. 32). Na sociolinguística, tais variações podem ser descritas “a partir de dois parâmetros básicos: a variação geográfica (ou diatópica) e a variação social (ou diastrática)” (ALKMIM, 2001, p. 34).

A variação geográfica, como o nome já indica, está relacionada “às diferenças linguísticas distribuídas no espaço físico, observáveis entre falantes de origens geográficas distintas.” (2001, p. 34). A variação social, por sua vez, é relacionada à identidade dos falantes e à organização sociocultural da comunidade. Tal classificação é ainda subdividida em quatro tipos: classe social, idade, sexo e situação ou contexto social.

Na escrita, tais variações nem sempre são percebidas, pois, como escritores, buscamos sempre seguir a norma culta da língua. Talvez seja por isso que, ao traduzir uma obra literária para nossa língua materna, a tendência seja manter o padrão culto até mesmo nos diálogos, que são (tentativas de) reproduções da língua falada. Mas o que acontece quando o próprio texto original já possui indicações de oralidade na sua escrita? Se o autor optou por incluí-las em sua obra, não seriam essas características

importantes para compreensão da história, construção das personagens e aproximação da narrativa à realidade do leitor? Acreditamos que sim.

No livro “*The Shining*”, encontramos vários exemplos das variações linguísticas acima citadas, assim como outras características ligadas à oralidade, nas falas das personagens, que serão exemplificadas mais abaixo. Para o presente trabalho, chamaremos “marcas da oralidade” às mais variadas características que geralmente não vemos por escrito em obras literárias, mas que são comuns em situações de fala no cotidiano humano.

Tais marcas da oralidade não foram incluídas no texto original em vão, pois como abordaremos mais adiante, elas são importantes para a caracterização dos personagens. Por isso, a tentativa de transmissão de tais características aos leitores da tradução é importante. A tarefa de tradução da língua não-padrão em diálogos traz desafios, assim como questões interessantes para o tradutor. Milton M. Azevedo afirma que

uma dessas questões é que a tradução não deve captar somente o sentido cognitivo, mas também representar, ou ao menos sugerir, os contrastes do padrão versus dialeto presentes no original. Esse objetivo fica mais difícil pelo fato de que conversas da ficção não são falas de verdade, padrão ou não, e sim um artefato estilístico que a simula<sup>17</sup> (1998, p. 28).

Na tentativa de reprodução desses contrastes, utilizamos resumo de aula do professor Paulo Henriques Britto, enviado por e-mail no dia 26 de agosto de 2011. Nesse resumo, Britto classifica diversos tipos de marcas de oralidade e exemplifica como elas ocorrem nas falas do cotidiano e também em diálogos de alguns textos

---

<sup>17</sup>One such issue is that translation should not only capture cognitive meaning but also represent, or at least suggest, the standard vs. Dialect contrasts present in the original. This goal is made more difficult by the circumstance that fictional conversations are not real speech, standard or otherwise, but rather a stylistic artifact that emulates it.

literários. Guiadas por essa classificação, fizemos escolhas conscientes na tradução de “*The Shining*”, como demonstraremos a seguir.

#### **4.4 Job Interview: o registro nos diálogos**

No primeiro capítulo, vemos Jack Torrance em uma entrevista de emprego. Essa é uma situação social na qual o entrevistado tenta impressionar o entrevistador, na esperança de conseguir o emprego, enquanto o entrevistador tende a ser formal para mostrar profissionalismo, segurança e autoridade. Em ambos os casos, um dos mecanismos utilizados pelas partes é a linguagem mais formal, diferente da que utilizariam em ambiente familiar ou com amigos. Essas variações linguísticas relacionadas ao contexto social são chamadas de estilísticas ou de registro, pois “nesse sentido, os falantes diversificam sua fala – isto é, usam estilos ou registros distintos – em função das circunstâncias em que ocorrem suas interações verbais” (ALKMIM, 2001, p. 38).

##### **4.4.1 Colocação pronominal e concordância**

A colocação pronominal e a concordância são algumas das características mais marcantes da oralidade no cotidiano. Como as regras do português brasileiro falado nem sempre coincidem com as regras da língua escrita, usamos a próclise em muitos casos onde o correto seria a ênclise, ou até mesmo a mesóclise, e misturamos o uso da segunda pessoa do singular com a terceira pessoa do singular. A predominância da tendência para a próclise no português brasileiro se dá porque “na pronúncia do Brasil, as formas pronominais oblíquas não são completamente átonas; são, antes, semitônicas” (CEGALLA, 2000, p. 495).

Paulo Henriques Britto (2011) classifica essas duas marcas da oralidade (“sistema misto de pessoa-número” e “uso de próclise em vez de ênclise”) como “Marcas Sintáticas.” Ele cita um trecho de “O Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues (2004), como exemplo da mistura de pessoa e número:

CUNHA (*Apoplético*) – Saia!  
 AMADO – Tenho uma bomba pra ti! uma bomba!  
 ARUBINHA – (*Quer puxar Amado pelo braço*) – Vem, Amado!  
 AMADO (*Desprende-se num repelão*) – Tira a mão!  
 CUNHA (*Arquejante de indignação*) – Escuta aqui. Ou será que você. (*fala aos arrancos*) Então, youê me espinafra!  
 AMADO (*Com cínico bom humor*) – Ouve, Cunha!  
 CUNHA – Me espinafra pelo jornal. E ainda tem a coragem!

Como mencionado, em uma entrevista de emprego, é natural tentarmos ser mais formais. Por isso, no primeiro capítulo, certo nível de formalidade é mantido na tradução. Entretanto, existem algumas construções da variante padrão que causariam estranheza na oralidade, mesmo quando se busca maior formalidade. Nessas horas, o aspecto oral sobrepõe-se ao elemento formal. Foi isso que tentamos reproduzir na fala de Stuart Ullman durante a entrevista, quando este responde a pergunta de Jack sobre o porão, lugar mais importante para um zelador de inverno na concepção de Jack. Ullman diz: “*Watson will show you all that*” (vol. 2, p. 5), que foi traduzido como “Watson te mostrará essa parte” (vol. 3, p. 7).

Durante a entrevista, Ullman e Jack procuram estabelecer um diálogo formal e utilizam o pronome de tratamento “senhor”. Portanto, a concordância correta aqui seria “Watson mostrar-lhe-á isso tudo”, concordância essa muito complexa para a fala cotidiana, tanto pelo pronome de terceira pessoa quanto pela colocação pronominal.

Em outro momento da entrevista de emprego, quando Ullman revela suas preocupações com relação ao hábito que Jack tinha de beber, este lhe responde da seguinte maneira: “*I'm surprised Al didn't tell you. I've retired*” (vol. 2, p.7), que foi

traduzido por “Estou surpreso que o Al não tenha te falado. Me aposentei”(vol. 3, p. 10). Novamente tem-se o pronome de segunda pessoa em um contexto formal, em que as partes estão se tratando usando a terceira pessoa do singular. Tem-se também o uso da próclise em “Me aposentei” quando o certo seria a ênclise, já que se trata do início de uma oração. Esse desvio também pode ser enquadrado na classificação “pronome átono no início de sentença” proposta por Britto (2011, p. 15).

A falta de concordância ocorre ainda no exemplo abaixo, em que Ullman trata Jack de “senhor” e na fala seguinte, Jack usa o pronome de segunda pessoa “te”:

— E um homem mais bem educado como o senhor?

— Minha esposa e eu gostamos de ler. Tenho uma peça na qual tenho que trabalhar, como Al Shockley provavelmente te contou”  
(vol. 3, p. 13)

O original se encontra da seguinte maneira:

"Whereas a more educated man, such as yourself?"

"My wife and I both like to read. I have a play to work on, as Al Shockley probably told you". (vol. 2, pp. 8-9).

O sistema misto de pessoa e número pode também ser observado na forma imperativa. Esse tipo de desvio é mais comum em contextos familiares, ou menos formais. Como afirma Britto, “no imperativo, quase sempre usa-se a forma do presente [...], quase sempre a de 2<sup>a</sup> pessoa” (2011, p. 10). A tabela abaixo fornece alguns exemplos desse uso, que podem ser encontrados nos capítulos 10 e 16 de “*The Shining*”.

	<b>Original</b>	<b>Tradução</b>
--	-----------------	-----------------

Cap.10	<i>Keep it clean, that's all I ask.</i> (vol. 2, p. 18)	<u>Deixa</u> tudo limpo, é tudo que peço. (vol. 3, p. 30)
Cap.10	<i>"That's right! And you bein a friend, you make it Dick."</i> (vol. 2, p.20)	— Isso mesmo! E já que cê é um amigo, me <u>chama</u> de Dick. (vol. 3, p. 34)
Cap.16	<i>"Don't tease me about it, Danny. Mommy's tired."</i> (vol. 2, p. 32)	— Não me <u>perturba</u> com isso, Danny, Mamãe tá cansada. (vol. 3, p. 57)

No capítulo 10, ocorre uma situação que, embora não seja inserida no contexto familiar, é bastante informal, pois a família Torrance conversa com Dick Hallorann, o cozinheiro do hotel. Além de Hallorann ser um indivíduo mais simpático que Ullman, ele também não possui a autoridade do segundo. Ademais, Jack já conseguiu o emprego. Tais fatores tornam essa uma situação menos rígida, na qual, portanto, podem ocorrer mais marcas da oralidade. Já no capítulo 16, a família se encontra sozinha no hotel, o que lhes permite a informalidade própria da situação.

Contudo, Britto também afirma que a forma padrão é usada “quando se quer afirmar uma posição hierárquica” (2011, p. 10) e cita mais um trecho de Nelson Rodrigues para exemplificar sua afirmação:

CUNHA (*Furioso*) – Retire-se!  
 AMADO – Cunha, um momento! Escuta!  
 CUNHA (*Apoplético*) – Saia!  
 AMADO – Tenho uma bomba pra ti! uma bomba!

Essa afirmação foi considerada ao traduzirmos as falas de um Jack tomado pela raiva e pelo desejo de matar sua família. Essa versão de Jack aparece nos sonhos de Danny, sem que este saiba que é o próprio pai que lhe persegue, e mais ao final do livro, quando as premonições que Danny vem tendo acerca de Jack estão prestes a se

concretizar. Por isso, em falas que se repetem nos pesadelos de Danny e na realidade, como “*Come here! Come here, you little shit!*” (vol. 2, p.74) optamos por utilizar o imperativo como recomendado pela norma culta: “*Venha cá! Venha cá, seu merdinha!*” (vol. 3, p. 135).

Esse fenômeno ocorreu também quando Jack manda Wendy matar as vespas que estão no quarto de Danny, demonstrando o seu lado autoritário e rude. Assim, “*Shut the fuck up and kill them!*” (vol. 2, p.39) foi traduzido como “*Cale a boca, porra! Mate as vespas!*” (vol. 3, p. 71).

Um entrevistador utiliza o registro formal para demonstrar, entre outras coisas, autoridade. Portanto, retomando o exemplo da entrevista de emprego, também encontramos autoridade na fala de Ullman. Assim, quando este diz “*Step around the desk, if you will, Mr. Torrance*”(vol. 2, p. 4), a forma padrão do imperativo também foi utilizada na tradução: “Venha para esse lado da mesa, por favor, Sr. Torrance” (vol. 3, p. 5).

#### 4.4.2 Formas verbais simplificadas

Britto também classifica como “Marca Sintática” o “sistema de formas verbais simplificado” (2011, p. 6). Em nossa tradução, prestamos atenção especial ao pretérito mais-que-perfeito.

Existem duas formas do pretérito mais-que-perfeito: a simples e a composta (CEGALLA, 2000, p. 190). A forma composta, como todos os tempos compostos da voz ativa, é formada pelos auxiliares *ter* ou *haver*, seguidos do particípio do verbo principal (2000, p. 187).

O mais-que-perfeito simples, forma que seria a primeira opção em uma situação de escrita (e tradução), raramente é utilizado na oralidade em português brasileiro. O

falante opta pelo mais-que-perfeito composto<sup>18</sup>. Isso justifica o uso deste nos diálogos da tradução, e o emprego da forma simples em trechos em que se tem somente a voz do narrador, sem mistura com pensamentos de um dos personagens, já que esta é também uma característica da narração, como veremos mais adiante.

Na tabela abaixo, vemos alguns exemplos do emprego do mais-que-perfeito composto:

Original	Tradução
“ <i>Wendy could hear the typewriter Jack had carried up from downstairs</i> ”( vol. 2, p.31)	“Wendy escutava a máquina de escrever que Jack <u>havia trazido</u> lá de baixo” ( vol.3, p. 55).
“ <i>time ran backward, backward to the time when her drunken husband had broken her son's arm</i> ” (vol. 2, p.34)	“o tempo voltava, voltava para a época em que seu marido bêbado <u>havia quebrado</u> o braço de seu filho”(vol.3, p. 62).
“ <i>They had come back</i> ”( vol. 2, p.43)	“Elas <u>havam voltado</u> ” (vol. 3, p. 78).

#### 4.4.3 Outras marcas da oralidade

Britto classifica algumas outras marcas de oralidade que utilizamos a fim de manter os diálogos o mais próximos da realidade do leitor, fazendo assim com que ele se aproxime mais da história e contribuindo, portanto, para que o elemento horror seja intensificado em sua leitura.

Os desvios das classificações “Artigo definido antes de nome próprio” (2011, p.16) e “Dupla negativa” (2011, p.18) podem ser ouvidos no cotidiano em todos os tipos

<sup>18</sup> Acerca desse assunto, ver, por exemplo, Gonçalves (1993).

de contexto, até mesmo em situações formais. Por isso, estas podem ser encontradas inclusive nas falas de Ullman, na entrevista de emprego.

Já o “Uso do pronome reto em caso de objeto” (2011, p. 8) é uma marca que tentamos controlar em situações formais. Tal marca, portanto, será mais recorrente nos capítulos em que o contexto informal predominar.

A tabela abaixo exemplifica tais marcas:

	<b>Original</b>	<b>Tradução</b>
<b>Artigo definido antes de nome próprio</b>	<i>I'm surprised Al didn't tell you. I've retired.</i> (vol. 2, p. 7)	Estou surpreso que <u>o</u> Al não tenha te falado. Me aposentei. (vol. 3, p. 10).
	<i>Danny's locked himself in the bathroom and he doesn't answer me!</i> (vol. 2, p.33)	<u>O</u> Danny se trancou no banheiro e não me responde! (vol.3, p. 60)
	<i>Tony has only become a threatening figure since that move.</i> (vol. 2, p.50)	<u>O</u> Tony só se tornou ameaçador depois da mudança. (vol.3, p. 91)
<b>Uso do Pronome reto em caso de objeto</b>	<i>And won't I be glad to see the last of him.</i> (vol. 2, p.18)	Vou ficar feliz de nunca mais ver <u>ele</u> . (vol.3, p. 29)
	<i>Danny: We call him doc sometimes.</i> (vol. 2, p.19)	Danny, a gente chama <u>ele</u> de velhinho às vezes. (vol. 3, p. 33)
	<i>Danny, if you make me break this lock I can guarantee you you'll spend the night sleeping on your belly.</i> (vol. 2, p.33)	Danny, se você fizer <u>eu</u> quebrar essa fechadura posso garantir que você vai passar a noite dormindo de bruços. (vol.3, p. 60)
	<i>Absolutely nothing up there now...</i> (vol. 2, p. 4)	<u>Não</u> tem absolutamente <u>nada</u> lá em cima ...

<b>Dupla negativa</b>		(vol.3, p. 5)
	(...) <i>but I didn't see any shredded, as if they'd been using it to make nests.</i> (vol. 2, p.21)	(...) mas <u>não</u> vi <u>nenhum</u> picado, como se estivessem usando pra fazer ninhos. (vol.3, p. 36)

Sob a classificação “Marcas Fonéticas”, encontra-se, também no resumo de Britto (2011, pp. 23-24), a forma “pra”, usada oralmente no lugar de “para”. Esta pode ser vista em diálogos por toda a tradução, em contextos tanto formais quanto informais, como por exemplo na fala de Jack, no capítulo 21, quando explica para Al Shockley o que havia acontecido na conversa telefônica que tivera com Ullman: “Então eu liguei pro Ullman pra implicar com ele, falando essas coisas” (vol. 3, p. 102).

Por fim, outra marca de oralidade apontada por Britto foi “Vocábulos *que* ou *é que* após pronome interrogativo” (2011, p. 19). Tal marca pode ser encontrada em nossa tradução, especialmente nas falas de Danny, porém também a encontramos nas falas de Hallorann. Um exemplo é quando Hallorann imita a personagem “Pernalonga”, no capítulo 10, dizendo “*What's up, doc?*” (vol. 2, p.19). Essa frase foi traduzida por “O que é que há, velhinho?” (vol. 3, p. 33), pois esse bordão já é consagrado nas dublagens brasileiras desse desenho<sup>19</sup>.

Um exemplo dessa ocorrência, em um caso que não se configura como bordão consagrado, é encontrado no capítulo 16, quando Danny, após acordar de um de seus transe, encontra seus pais agitados e torna-se preocupado com o que pode ter ocorrido ou com o que ele pode ter dito. Ele pergunta: “*What ... what did I say, Daddy?*” (vol. 2, p.35), frase que foi traduzida por “O que... O que que eu disse, Papai?” (vol.3, p. 63).

<sup>19</sup> Sobre o desenho animado, consultar: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bugs\\_Bunny](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bugs_Bunny)

#### 4.5 Danny: o léxico infantil

As falas de Danny Torrance podem ser enquadradas na classificação “variação social” da sociolinguística, citada na introdução desse capítulo, quando abordamos o aspecto “idade” (p. 56). Isso se dá devido ao fato de Danny Torrance ser uma criança de apenas cinco anos. Apesar de bastante precoce para sua idade, percebe-se que ele possui um vocabulário infantil, o qual se repete inclusive na voz do narrador, pois a narrativa tem como característica a onisciência deste e, por vezes, vemos a mistura da sua fala com os pensamentos dos personagens.

Em muitos trechos, percebe-se que a voz é do narrador, pois, por exemplo, possessivos de terceira pessoa, e não primeira — que seria o caso se Danny estivesse falando ou pensando — são encontrados. Porém, vocábulos como “*mommy*” e “*daddy*”, típicos do léxico infantil, também são vistos, muitas vezes até na mesma frase. Temos essa ocorrência em grande parte do capítulo 4, em que Danny está sentado sozinho na calçada esperando seu pai, e tomamos conhecimento de vários acontecimentos da vida familiar dos Torrance. Um desses acontecimentos é a fase em que os pais de Danny pensavam em se divorciar. Sobre a ideia de divórcio, temos a frase: “*It had mostly been around his mommy that time, and he had been in constant terror that she would pluck the word from her brain and drag it out of her mouth, making it real*” (vol. 2, p.11). Esse excerto demonstra claramente a onisciência do narrador, e a mescla de sua voz com a de personagens, e foi traduzido por: “Na época, sua mamãe havia tido esse pensamento várias vezes, e ele vivia num terror constante, esperando pelo momento em que ela arrancaria a palavra do cérebro e a cuspiria pela boca, tornando-a real” (vol. 3, p. 17).

Ao mesclar elementos do linguajar infantil com elementos da linguagem de suspense/terror, Stephen King proporciona à narrativa um tom único. Ao mesmo tempo em que o texto narrado não é somente a voz e pensamentos de Danny, alguns elementos próprios do registro infantil deste personagem refletem-se na voz em terceira pessoa. O resultado é uma narrativa tensa, contada por um narrador que tem acesso aos pensamentos do menino e confere à narrativa mais complexidade ao retratar os acontecimentos ao leitor com conceitos que Danny não conseguiria exprimir tão claramente em palavras. Essa mescla de registros criada por King deve ser transmitida à tradução para que se obtenha o efeito de confundir o pensamento de Danny com a narrativa de suspense.

Para conquistar tal efeito, procuramos empregar um léxico condizente na tradução de trechos em que se percebe facilmente a intenção de uma voz mais infantil, como no exemplo: “*Mommy was lying on her bed in the apartment, just about crying she was so worried about Daddy. Some of the things she was worried about were too grown-up for Danny to understand [...]*”(vol. 2, p.10) → Mamãe estava deitada em sua cama, quase chorando de tanta preocupação com Papai. Algumas de suas preocupações eram “assunto de gente grande”, coisas que Danny ainda não compreendia [...] (vol. 3, p. 16).

Tal característica, de ter a voz do narrador mesclada aos pensamentos de personagens, não ocorre só com Danny. Em muitos momentos, essa mescla também ocorre com os pensamentos de Jack e Wendy. Porém, destacamos aqui os de Danny devido à marcante diferença de nível da linguagem infantil em relação à do narrador. Entre este e o dos personagens adultos, a diferença limita-se ao registro, e estas foram indicadas da mesma forma que nas falas, cujas características e soluções foram demonstradas no item anterior.

Com as falas de Danny, buscamos também manter as características já apresentadas no livro, desde que não fossem estranhas à realidade da língua portuguesa. Um exemplo disso se encontra no trecho: “*That George Hatfield who got pissed off at Daddy and put the holes in their bug’s feet*” (vol. 2, p.11). A escolha de *feet* feita pelo personagem de Danny para designar os pneus (para ele pés, patas) do fusca demonstra claramente a utilização desse linguajar infantil.

Ademais, temos o fato de *bug* ser um vocábulo comum para referir-se ao fusca na língua inglesa. Isso acontece porque o nome do carro é *Beetle* (besouro), um inseto (*bug*). Ouvir o carro ser chamado por esse nome provavelmente influenciou a escolha feita por Danny de utilizar *feet* para referir-se aos pneus do carro.

Em português, o automóvel é conhecido apenas como “fusca”. Foram encontradas algumas ocorrências de que tal vocábulo pode também se referir à espécie *Melanitta fusca*, chamada popularmente de pato-fusco<sup>20</sup>. Porém, essas ocorrências apontam para popularidade somente no português peninsular. Essa espécie de pato é marinha<sup>21</sup>, e vive no norte da Europa e da Ásia. Por esse motivo, essa nomenclatura não é popular na língua portuguesa do Brasil.

Apesar desses contratempos, focamos em manter o aspecto do léxico infantil. A criança, desconhecendo a palavra que designa tal parte do carro, pode fazer o uso de outra que designa a parte que realiza, no corpo de um animal, as mesmas funções dos pneus em um automóvel, que são a sustentação e a locomoção, mesmo sem a existência da ligação de um animal à nomenclatura do automóvel. Decidimos, portanto, traduzir *feet* por *patas*, com o objetivo de manter essa característica do texto, e o trecho foi traduzido da seguinte forma: “*Aquele George Hatfield, que ficou bravo com Papai e furou as patas do fusca deles*” (vol. 3, p. 17).

---

<sup>20</sup> Informações sobre a espécie disponível em: <http://www.avesdeportugal.info/melfus.html>

<sup>21</sup> Mais informações disponíveis em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Velvet\\_Scoter](http://en.wikipedia.org/wiki/Velvet_Scoter)

O termo mais desafiador com relação ao léxico infantil foi “*Presidential Sweet*” (vol. 2, p. 64). Danny entende *Sweet* (doce), um termo bem característico do universo infantil, em vez de *Suite*, um erro plausível para uma criança, já que os dois termos possuem a mesma pronúncia. Seria preciso encontrar, em português, um termo homófono ou, pelo menos, que pudesse ser confundido com o vocábulo “Suíte” ou com “Presidencial”.

A palavra mais próxima de “Suíte” que encontramos foi “Uíte”, um jogo de cartas “ancestral” do *bridge*. Por não se tratar de um jogo relacionado ao universo infantil, optamos por não utilizá-lo. Mudamos o foco, então, para “Presidencial”. Percebemos que a melhor solução seria relacionar esse vocábulo com “presente” no sentido de “agrado”, pois crianças sempre gostam de receber presentes. Resolvemos, portanto, utilizar “presente-au”, que se parece, em termos de pronúncia, com “presidencial”. Além de “presente”, o “au” pode também remeter a cães. Assim, apesar de mudar o enfoque, mantivemos o mesmo efeito de confusão de palavras, o que acreditamos ser mais relevante para o contexto do que o significado literal dos vocábulos.

#### **4.6 Hallorann: sotaques e dialetos**

Constatamos, no capítulo 10, assim que Dick Hallorann é introduzido na história, que ele possui um sotaque do sul dos Estados Unidos. Além de o narrador afirmar tal fato, os desvios presentes nas falas do personagem demonstram sua origem. O fato de Hallorann ser proveniente do sul dos Estados Unidos faz com que suas falas se enquadrem na variação geográfica, já explicada na introdução desta seção do trabalho (p. 56).

Ademais, o narrador também afirma que Hallorann é negro, o que pode adicionar características ao sotaque do personagem, com a presença do *African American Vernacular English*. A pronúncia nesse dialeto é parecida, em alguns aspectos, com o sotaque sulista americano, que não é restrito a uma etnia.<sup>22</sup>

O *African American Vernacular English*, também chamado *Black English*, é muito mais que apenas um sotaque. Trata-se de um dialeto, com vocábulos e algumas estruturas próprias, e que possui uma carga histórica, política e social que até hoje é muito discutida por estudiosos, como John R. Rickford (1998, 1999, 2000). Contudo, tecer tais discussões não é nosso objetivo no presente trabalho. O interessante para nós é estabelecer que o personagem Dick Hallorann possui um sotaque, que é reproduzido na escrita de suas falas no original, pois nosso objetivo é repassar tais características do personagem para os leitores da tradução.

Esse dialeto pode ser percebido em falas como: “*They ended up getting took back on as caretakers in the same hotel the old man had built*” (vol. 2, p.21) e “*Missus Torrance*” (vol. 2, p.86), que foram traduzidas por “Eles acabaram sendo pegos de volta como zeladores no mesmo hotel que o velho construiu” (vol. 3, p. 36) e “Dona Torrance” (vol. 3, p.157), respectivamente.

Apesar da forma “ser pego de volta” não ser gramaticalmente incorreta, causa um pouco de estranheza, pois a forma mais natural de se proferir essa frase seria algo como “Eles acabaram sendo contratados como zeladores no mesmo hotel que o velho construiu”. O mesmo ocorre com “Dona Torrance”. Essa forma não é incorreta, mas o natural seria chamá-la de “Senhora Torrance”.

A tradução desses trechos foi feita dessa forma na tentativa de mostrar que há uma diferença entre a fala de Hallorann e a de outros personagens. Porém, nosso

---

<sup>22</sup> Sobre o dialeto, ver, por exemplo, Dillard (1972), Rickford (1998, 1999, 2000) e [http://en.wikipedia.org/wiki/African\\_American\\_Vernacular\\_English](http://en.wikipedia.org/wiki/African_American_Vernacular_English)

contexto cultural e a própria língua portuguesa não nos permite que recriemos com exatidão a relação que existe entre o dialeto de Hallorann e a língua padrão inglesa.

Como Azevedo afirma e exemplifica:

A tradução para outra variedade não padrão, contudo, não capta necessariamente as conotações do original. Considere, por exemplo, a seguinte versão [da frase “*It’s aw rawt : e’s a gentleman: look at his be-oots*”(Pygmalion, 7)] no espanhol vernáculo: *Pero si no passa ná, ér eh um cabayero, bata com vé suh zapato*. O significado cognitivo é mantido, mas o fato é que a relação entre essa versão e o espanhol padrão não é mesmo que a existente entre o *Cockney* e o inglês padrão. As duas podem ser não-padrão, mas a versão espanhola é um dialeto literário genérico, construído baseado em alguns aspectos comuns encontrados no espanhol popular.<sup>23</sup> (1998, p. 30)

Para a tradução, tentamos encontrar variações que ocorrem na língua portuguesa falada e se destacam, mesmo em meio a um contexto informal, e procuramos inseri-las na fala de Hallorann, juntamente com alguns elementos que já vinham sendo utilizados nas falas de outros personagens para marcar a informalidade que é normalmente observada nas conversas cotidianas. Essas opções foram definidas pelo cuidado com a plausibilidade da construção do discurso, pois

o dialeto literário tem que ser plausível, mesmo que um pouco estereotipado. Também precisa ser reconhecível se for funcionar bem como um código marcado que desafia os leitores sem sobrecarregá-los, para interpretar as conotações do comportamento linguístico descrito.<sup>24</sup> (AZEVEDO, 1998 p. 29)

Para tanto, uma primeira decisão foi o uso, na fala de Hallorann, de “*cê*” ao invés da palavra “*você*”, na tentativa de compensar o uso, em inglês, do gerúndio

---

<sup>23</sup>Translation into another nonstandard variety, however, does not necessarily capture the connotations of the original. Consider, for example, the following version into vernacular Spanish: *Pero si no passa ná, ér eh um cabayero, bata com vé suh zapato*. Cognitive meaning is preserved, but the point is that the relationship between this version and standard Spanish is not the same as between Cockney and standard English. While both are non standard, the Spanish version is generic literary dialect built on some common vernacular features found in popular Spanish”.

<sup>24</sup>“[...] literary dialect has to be plausible even if somewhat stereotyped. Also, it has to be easily recognizable, if it is to function optimally as a marked code that challenges readers, without overtaxing them, to interpret to connotations of the linguistic behavior depicted”.

terminado em “in” em vez de “ing”(exemplo: walkin’), característica recorrente no *Black English* (RICKFORD, 1999, p.4). No contexto da língua portuguesa, o “cê” é utilizado frequentemente por várias classes de falantes (NASCIMENTO, 2010). Mesmo assim, quando repetitiva, é diferenciadora e marcante. Infelizmente, o *Black English* não pôde ser completamente reproduzido em português, já que não existe uma diferenciação marcante entre as falas das etnias na língua portuguesa, como ocorre fortemente nos Estados Unidos.

Além dessa característica, procuramos manter as marcas já utilizadas pelo autor, como por exemplo, a extensão da vogal na palavra “*laughing*” em “*Three hours after that, I’m rentin a car at the Miama Airport and on my way to sunny St. Pete’s, waiting to get inta my swimtrunks and just laaafin up my sleeve at anybody stuck and caught in the snow*” (vol. 2, p.17), trecho que foi traduzido como: “*Três horas depois disso, tô alugando um carro no Aeroporto de Miami e vou tá a caminho da ensolarada St. Pete’s, louco pra pôr meu calção de banho e riiiindo pra caramba de qualquer pessoa presa na neve*” (vol. 3, p. 29).

A pronúncia errada da palavra “*pneumonia*” em “*Let’s come on out of here now before we all catch the peenumonia*” (vol. 2, p. 20) também foi mantida em nossa tradução. Nessa última frase, optamos por utilizar “*peneumonia*”, um erro cometido por muitas pessoas falantes da língua portuguesa. Infelizmente, o fator que causa risos no original, “*pee*” (xixi), não pôde ser mantido.

Assim, tentar reproduzir os vários diálogos presentes em *The Shining* apresentou desafios que ultrapassaram a questão do léxico. Utilizando as soluções apresentadas e embasadas aqui, acreditamos ter utilizado o chamado “*dialeto literário*”, caracterizado por Azevedo (1998, p. 28) como uma

representação estilizada da fala por meio de características não-padrões, regionais, sociais, ou até individuais. O dialeto literário simula a fala por meio da combinação de algumas características proeminentes para sugerir uma forma de fala que desvia da considerada padrão. Assim fazendo, dá maior importância à voz de certos personagens, contrastando-os com a fala de outros, ou com a voz do narrador, ou até com a voz do próprio leitor [...]<sup>25</sup>

O dialeto literário pode, segundo Azevedo, “ser criado pela cópia existente de uma variedade existente” (1998, p. 42) ou, como nós buscamos fazer em nossa tradução, pela “junção de elementos de uma ou mais variedades existentes” (p. 42). Porém, esses artefatos não podem reproduzir a conotação do original. Apesar disso, consideramos válida uma tentativa de reprodução das marcas de oralidade. Sem elas, características importantes das personagens, e, conseqüentemente, da história em si, são deixadas de lado, pois, como Azevedo conclui:

Se uma tentativa, contudo, não for feita, algo vital estará faltando da tradução. A língua não-padrão não é apenas uma alternativa para dizer a mesma coisa. Ela marca os personagens que a usam e afeta o relacionamento destas de uma forma que a língua padrão não pode reproduzir.<sup>26</sup> (AZEVEDO, 1998, p. 42)

Durante a realização do nosso trabalho, percebemos ser possível, no caso das marcas de oralidade, estabelecer uma aproximação nos moldes como sugere o autor citado. Essa reprodução contribui para ressaltar a identificação do leitor com os personagens, o que contribui para a experiência de reconhecimento de uma situação real dentro do fantástico em que a trama de horror se insere (TODOROV, 1980), conforme já abordado na seção anterior (ver p. 44).

---

<sup>25</sup> “[...]stylized representation of speech by means of nonstandard, regional, social, or even individual features. Literary dialect emulates speech by combining a few salient features to suggest a way of talking considered deviant in relation to an accepted standard. In so doing it foregrounds the voices of certain characters, contrasting them with the speech of others, or with the narrator’s voice, or even with the reader’s own voice[...].”

<sup>26</sup> “If an attempt is not made, however, something vital will be missing from the translation. Non standard speech is not just an alternate, optional way of saying the same thing: rather, it marks the characters using it and affects their mutual relationships in a way that standard language cannot replicate”.

#### 4.7 That which was forgotten: a presença do tradutor em seu trabalho

A questão da (in)visibilidade do tradutor é inerente a todo e qualquer processo tradutório, e por esse motivo, tal problemática há muito vem sendo discutida no âmbito dos estudos da tradução por diversos teóricos, como Lawrence Venuti (1995), Rosemary Arrojo (1997), Theo Hermans (1996), Antoine Berman (2002), entre outros. Com a tradução apresentada neste projeto não poderia ser diferente, ainda mais devido ao fato de o livro em questão estar distante tanto cronológica quanto geograficamente do público leitor brasileiro, fato que poderia exigir uma maior interferência de nós, enquanto tradutoras, no texto produzido em português, com o objetivo de aproximar tais leitores do universo criado na obra *The Shining*, de Stephen King.

As escolhas lexicais do tradutor influenciam na compreensão do conteúdo transmitido, o que o torna responsável pelo texto traduzido, que passa a ser de sua autoria, como afirma Lenita M. R. Esteves:

A partir do momento em que se aceitar de forma geral a ideia de que o tradutor interfere no texto que traduz; que, em resumo, ele não é invisível, ele assumirá também responsabilidades mais sérias em relação a esse texto [...]. Se o tradutor interfere no texto que produz, o que considero inevitável, ele também é um pouco responsável por ele [...] (1997, p.14).

Há alguns pontos que exigiram reflexão como, por exemplo, a tradução de nomes de produtos cosméticos e comestíveis bastante conhecidos nos Estados Unidos na década de 70 – período em que a história do livro se encontra ambientada. Na área da tradução, pode-se dizer que sempre existirá um distanciamento espacial e cronológico entre o texto de partida e sua tradução produzida na língua-alvo. Além disso, essa tradução será apresentada a um público-alvo diferente daquele para qual o texto de partida foi destinado, como afirma Marie Helene Catherine Torres:

A mobilidade das literaturas através das suas traduções significa que o texto traduzido é cortado do meio onde ele foi criado sob a forma do texto de partida para ser projetado em outra cultura, ou melhor, outro público leitor para o qual o texto não foi inicialmente concebido [...] (2009, p. 279).

Assim, conclui-se que, uma vez que a língua se encontra em contínua transformação, quanto maior esse distanciamento espacial/temporal entre os dois textos citados, maior o número de modificações a serem feitas no texto traduzido para que esse possa ser compreendido por seus leitores contemporâneos, representantes do público-alvo da tradução:

[...] traduções escritas normalmente são direcionadas a um público o qual se encontra removido tanto linguística quanto cronologicamente e/ou geograficamente daquele para o qual o texto original foi destinado<sup>27</sup> [...] (HERMANS, p. 28).

Tal problemática, que em nossa tradução se dá nos dois níveis supracitados, nos levou a discutir sobre a visibilidade do tradutor no texto produzido, fator que incentivou a busca por textos e estudiosos da área de estudos da tradução que pudessem embasar nossas escolhas, por meio de seus escritos e conforme posicionamento teórico adotado sobre o tema. Schleiermacher, em seus estudos sobre a atividade tradutória, já apresentava dois tipos de estratégia de tradução, passíveis de serem adotadas para a resolução do problema exposto em nosso trabalho:

Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele. Ambos são tão diferentes um do outro que um deles tem de ser seguido tão rigidamente quanto possível do início ao fim [...] (2001, p.43).

Venuti, ao expandir as ideias apresentadas por Schleiermacher, designou cada uma dessas estratégias, respectivamente, de “estrangeirização” e “domesticação” do

---

<sup>27</sup> “[...] written translations normally address an audience which is not only linguistically but also temporally and/or geographically removed from that addressed by the source text”.

texto traduzido, nomenclatura que será utilizada na apresentação das reflexões teóricas do presente trabalho. Uma vez introduzidos tais conceitos, pretendemos demonstrar nessa seção que, aparte a exigência feita por Schleiermacher de escolha definitiva entre uma ou outra estratégia de tradução, optamos em nossa tradução, ora pela “estrangeirização”, ora pela “domesticação” do texto, com vistas a solucionar as dificuldades tradutórias encontradas da melhor forma possível.

A título de exemplificar a aplicação dos conhecimentos teóricos adquiridos a nossa prática, inserimos, ao longo desta seção, tabelas contendo trechos do texto de partida e as traduções por nós propostas para os respectivos excertos.

#### **4.7.1 O cotidiano por escrito**

No texto de partida, King faz diversas alusões a produtos facilmente encontrados no cotidiano da época em que o livro foi escrito. A presença de alguns desses elementos da cultura pop estadunidense característicos dos anos 70 revela ser uma importante estratégia utilizada pelo próprio autor para a auto-identificação do leitor americano com a obra, pois os elementos mencionados “[...] fazem parte da estrutura da vida das pessoas e constituem um importante meio para se estabelecer a realidade<sup>28</sup>” (KENT, 1998, p. 27).

No caso dos itens cosméticos e produtos comestíveis, percebemos que King demonstra certa necessidade em especificar tais produtos, ao citá-los juntamente com a respectiva marca, com o objetivo de tornar a história o mais verossímil possível para os leitores estadunidenses, aproximando-os, assim, da realidade cotidiana da qual eram integrantes. Como discutido na seção anterior desse projeto, essa estratégia contribui também para aproximar o leitor do clima de suspense e terror da narrativa, uma vez que

---

<sup>28</sup> “Like it or not, the pop culture elements mentioned [...] are part of the fabric of people’s lives and constitute a primary means of establishing reality”.

identificando-se com os elementos e personagens da história, o leitor passe a pensar que os acontecimentos narrados podem acontecer também em sua vida.

Tais elementos adquiriram, com o passar do tempo, o poder de causar ao leitor estadunidense de *The Shining* mais que simples surpresa ao reconhecer, no livro, as marcas de produtos, nomes de personalidades e programas de TV, por exemplo. Esses elementos trazem consigo um forte apelo sentimental, uma onda de nostalgia que atinge especialmente leitores que cresceram na década de 70:

“Percebo que minhas reações às referências de cultura pop de King me inserem em um grupo específico de leitores, e por mais antigas que possam ser tais referências, gosto delas porque fazem parte da minha gama de referências. Eu me *lembro* delas<sup>29</sup>” [...] (KENT, 1998, p. 29).

Nosso intuito inicial era fazer com que o leitor entrasse em contato com a cultura norte-americana por meio da manutenção dos nomes originais de alguns desses ícones da cultura popular dos Estados Unidos que aparecem no texto, como por exemplo o refrigerante *Seven Up*, a rede de lojas de conveniência *Seven Eleven*, a marca de massas prontas *Pillsbury*, entre outros. Tal estratégia serviria também para que ele, o leitor, percebesse que, apesar de escrito em português, o texto traduzido era o retrato de uma nação estrangeira, diferente em inúmeros aspectos da sua própria. Nesse sentido, Oliveira Harden (2010), em artigo que versa sobre o fenômeno do *displacement* (deslocamento) no âmbito da tradução literária conclui que “os textos traduzidos em geral mantêm traços dessa outridade e os leitores são avisados que o que estão lendo foi produzido fora de sua própria cultura<sup>30</sup>” [...] (p. 61).

---

<sup>29</sup> “I realize that my responses to King’s pop culture references place me within a particular reading cohort, and dated though the references may be, I like them because they part of my frame of reference. I *remember* them”.

<sup>30</sup> “[...] translated texts in general maintain traces of its otherness, and readers are made aware that what they are reading was produced outside their culture [...]”.

Entretanto, ao identificarmos o contexto em que cada um desses elementos da cultura norte-americana estava inserido, percebemos que nem sempre seria possível – e recomendável – mantê-los na sua forma original, em inglês, já que essas opções reduziam a possibilidade de o leitor da língua de chegada experimentar o clima de suspense contido na narrativa de King, que era o nosso objetivo maior. Por esse motivo, estabelecemos como critério de seleção dos nomes a serem mantidos na tradução, somente aqueles de maior relevância para a compreensão da história, os que fossem facilmente reconhecíveis para o leitor e aqueles que pudessem ser recuperados durante a leitura do texto.

Quanto à dúvida que possa surgir sobre a total ignorância dos leitores que venham, décadas depois, a ler *The Shining*, na língua original de publicação, uma postura otimista é acreditar que, por haver uma grande reciclagem de parte dos aspectos da cultura (neste caso, estadunidense), é provável que tais leitores, mesmo situados fora do contexto contemporâneo dos romances, possuam maior gama de referências daquele contexto específico do que acreditam os críticos <sup>31</sup> (KENT, 1998, p. 29).

O que dizer quanto ao público leitor brasileiro? Será que realmente estaria interessado em tomar conhecimento desses elementos da cultura popular estrangeira ou reagiria de forma indiferente a eles, que nada significariam em suas vidas, pelo simples fato de muitos deles não existirem no cotidiano brasileiro seja na década de 70, seja nos tempos atuais?

Levando em consideração os aspectos apresentados e, em especial, o tipo de público para o qual estávamos traduzindo, optamos, após algumas discussões em grupo, por manter o aparecimento de tais nomes estrangeiros somente em casos bastante

---

<sup>31</sup> “[...] readers outside the contemporary context of the novels may have a greater frame of reference for that context than critics believe”.

específicos e produzir, assim, uma “tradução estrangeirizadora”, definida por Venuti como um,

[...] *tertium datum* que “soe estrangeiro” ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade - um uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos - que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro [...] (VENUTI, 1995 apud PIUCCO, 2008, p.180).

Em outros trechos da narração, no intuito de solucionar essa mesma problemática, optamos por substituir a marca do produto pela sua classe, tornando-os compreensíveis ao leitor. Quando possível, decidimos também adotar traduções preexistentes e já consagradas em português de determinados vocábulos, utilizando-nos da estratégia de “domesticação” do texto:

Uma tradução fluente é imediatamente reconhecida e inteligível, “familiar”, domesticada, não é desconcertadamente estrangeira, capaz de permitir ao leitor acesso irrestrito aos grandes pensamentos, àquilo que está contido no original<sup>32</sup> [...] (VENUTI, 1995, p. 5).

Essas foram nossas opções nos casos listados abaixo<sup>33</sup>:

	Trecho em inglês	Nossa tradução
Cap. 21	To some amusement park, a <b>Great Barrington</b> of dreams where all the rides were free and there was no wifemother along to tell them they'd had enough hotdogs or that they'd better be going if they wanted to get home by dark? [...].	Para algum parque de diversões, um <b>Great Barrington</b> dos sonhos onde todos os brinquedos eram de graça e não havia esposa-mãe para dizer que chega de cachorro-quente ou que é melhor voltar para casa antes de escurecer? [...]. (Vol.3, p. 108)

<sup>32</sup> “A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, ‘familiarised’ domesticated, not ‘disconcerting[ly]’ foreign, capable of giving the reader unobstructed ‘access to great thoughts,’ to what is present in the original”.

<sup>33</sup> Outras soluções serão discutidas na seção do trabalho reservada à comparação entre nossa tradução e a tradução publicada.

	(Vol. 2, p. 59)	
Cap. 17	Would you like to be like Steve Austin when you grow up?" [...]. (Vol.2, p. 44)	— Você quer ser como o Steve Austin quando crescer? [...]. (Vol. 3, p. 79)
Cap. 28	When you jump on, it seems like the brightest, cleanest Wagon you ever saw, with ten-foot wheels to keep the bed of it high out of the gutter where all the drunks are laying around with their brown bags and <b>their Thunderbird and their Granddad Flash's Popskull Bourbon</b> [...]. (Vol. 2, p. 68)	Quando você sobe nela, parece ser a Carruagem mais brilhante, mais limpa que você já viu, com rodas de três metros de diâmetro para manter a carroceria alta o bastante da sarjeta onde estão todos os bêbados com seus sacos de papel marrom e suas <b>garrafas de bebidas baratas</b> [...] (Vol. 3, p. 125)
Cap. 10	"There's cheeses, canned milk, sweetened condensed milk, yeast, bakin soda, a whole bagful of those <b>Table Talk pies</b> , a few bunches of bananas that ain't even near to ripe yet" [...]. (Vol. 2, p. 21)	Tem queijos, leite enlatado, leite condensado, fermento, bicarbonato de sódio, um saco cheio daquelas <b>tortas prontas</b> , algumas pencas de banana que ainda não estão nem perto de amadurecer [...]. (Vol.3, p. 35)
Cap. 16	Beside it, <b>a tube of Crest</b> with the cap off [...]. (Vol. 2 , p. 34)	Ao lado, <b>um tubo de pasta de dente</b> sem tampa [...]. (Vol. 3, p. 61)
Cap. 4	She suggested that he stay in and watch " <b>Sesame Street</b> " [...]. (Vol. 2 , p. 10)	Ela lhe sugeriu que ficasse em casa assistindo " <b>Vila Sésamo</b> " [...]. (Vol. 3, p. 15)
Cap. 21	Danny lay awake in his bedroom, eyes open, left arm encircling his aged and slightly worse-for-wear <b>Pooh</b> (Pooh had lost one shoe-	Danny, deitado no quarto, desperto, olhos abertos, braço esquerdo em volta de seu velho e surrado <b>ursinho Puff</b> (o Puff havia perdido um olho

	button eye and was oozing stuffing from half a dozen sprung seams), listening to his parents sleep in their bedroom [...]. (Vol. 2, p. 61)	feito de botão e estava perdendo o enchimento em meia dúzia de buracos), ouvindo os pais dormindo no quarto deles [...]. (Vol. 3, p. 111)
--	---	--

#### 4.7.2 A tradução diante do espelho: um reflexo do original

Mesmo omitindo os nomes de algumas marcas com o objetivo de imprimir maior transparência e inteligibilidade ao texto traduzido, estávamos nos mostrando, paradoxalmente, nas omissões que fazíamos, como afirma Rosemary Arrojo:

Mesmo a tradicional estratégia de tradução da invisibilidade intencional justificada ou transparência necessária revela certa concepção do que trata o texto e uma perspectiva teórica, ideológica do que deveria ser feito para torná-lo acessível em outra língua e cultura<sup>34</sup> [...] (1997, p 29).

A crença de que nos mantemos visíveis por meio das escolhas tradutórias feitas é reforçada pela necessidade de pensar também no leitor ideal:

Por esse motivo que o Leitor é subentendido e implicado na ‘intenção’ geral (Chatman) e no arranjo da narrativa ficcional, a narrativa ficcional traduzida é destinada ao Leitor Implícito diferente daquele do texto fonte uma vez que o discurso opera em um novo contexto pragmático<sup>35</sup> [...] (HERMANS, p.28).

Com o objetivo de amenizar possíveis obstáculos existentes no canal comunicativo que se estabelece entre a obra traduzida e seu leitor e, conseqüentemente, facilitar a compreensão do texto por parte desse, realizamos, em nossa tradução, as

<sup>34</sup> “Even the traditional translation strategy of allegedly intentional invisibility or transparency necessarily reveals a certain conception of what the text is about and a theoretical, ideological perspective of what should be done in order to make it available in another language and culture [...]”.

<sup>35</sup> “To the extent that a Reader is implied by and implicated in the overall ‘intent’(Chatman) and orchestration of narrative fiction, translated narrative fiction addresses an Implied Reader different from that of the source text, since the discourse operates in a new pragmatic context [...]”.

alterações de carácter sintático que julgamos necessárias — uma vez que já se passaram trinta anos desde o lançamento da primeira tradução de *The Shining*. Em contrapartida, buscamos manter aspectos do texto de partida que remetessem o leitor à década de 70, pois é nela que se passa toda a narrativa.

Além do fator de deslocamento temporal/espacial do livro em questão, foi encontrado durante a realização da tradução, um novo desafio, dessa vez, de carácter linguístico, o qual exigiu bastante reflexão e, que durante muitas das nossas reuniões de trabalho, foi tema principal de nossas discussões: o termo *REDRUM*. Conforme analisado anteriormente na seção sobre tradução de literatura de horror, tal vocábulo é, na realidade, a imagem especular da palavra *MURDER*, e constitui um dos maiores enigmas presentes no enredo do livro. O desvendar do mistério criado por essa palavra marca o clímax da história, no momento em que o personagem Danny, e, simultaneamente, o leitor, descobrem o seu real significado, ao verem refletido no espelho o signo invertido, e, portanto, em sua ordem normal de leitura (*MURDER*, vol. 2, p. 74).

Cabia então a nós, a decisão de traduzir ou não o referido termo. Nas duas opções, a questão da nossa visibilidade seria indiscutível, revelando a imagem espelhada da tradução. Caso escolhêssemos a primeira, teríamos que encontrar uma palavra de mesmo conteúdo semântico do termo original e que, ao contrário, ainda pudesse ser lida de duas formas (*REDRUM*, no texto de partida, é entendido como “*red rum*” e “*red drum*”, pelos personagens do Dr. Bill Edmonds e de Jack, respectivamente). Se optássemos pela segunda, estaríamos inseridas na tradução por meio de uma visível nota de rodapé, que conteria explicações sobre o termo.

Consultamos o texto da edição traduzida da obra, lançada no Brasil em 1999, para verificar como a tradutora havia resolvido tal questão, tão crucial na narrativa que

podia, realmente, ser considerada “de vida ou morte” para todo o enredo. Observamos que ela, possivelmente levando em conta todos os aspectos por nós analisados para resolução desse desafio, optou por inserir uma nota de rodapé, explicando o significado do termo *murder*. Já havíamos cogitado adotar tal solução, porém, não estávamos completamente satisfeitas, pois consideramos a possibilidade de ser rompida toda a trama de suspense cuidadosamente arquitetada na obra até então.

A situação em que nos encontrávamos é, sem dúvida, familiar aos tradutores, e foi objeto de reflexão por parte de Paulo Rónai:

Que se há de fazer, quando o texto, insuficientemente claro para leitores de outra nação, exige explicações? Há o recurso às notas, ao pé da página ou no fim do volume. Tais notas atualmente são desaconselhadas em livros de ficção, onde, ao que se diz, contribuem para quebrar a ilusão, prejudicando a identificação do leitor com a obra. Por isso há quem recomende ao tradutor encontrar um jeito para incorporá-las ao texto sem o sobrecarregar (RÓNAI, p. 100).

Como explicitado na seção referente à literatura de horror, conseguimos encontrar uma solução para o referido impasse (“MORRAM”, vol. 3, p.138), o que permitiu evitar a utilização da nota do tradutor, auxiliar na compreensão do texto traduzido. Julgamos, dessa forma, conseguir manter a “ilusão” contida na obra de ficção, a que se refere o tradutor citado.

Ainda com o objetivo de solucionar a questão referente à presença de elementos da cultura estadunidense no texto original, e baseando-nos novamente no pensamento de Rónai (1981), decidimos adicionar, em alguns trechos do texto, breves explicações para termos bastante específicos da cultura estadunidense, como nomes de esportistas famosos, de times de baseball, de lojas de conveniência, programas televisivos, entre outros, ao invés de eliminá-los do texto, prejudicando assim a identificação do cenário

onde se desenrola a história e privando o leitor de ampliar seus conhecimentos acerca de uma nova cultura, como se pode observar na tabela abaixo:

	<b>Trecho em inglês</b>	<b>Nossa tradução</b>
Cap. 28	There isn't a <b>Seven-Eleven</b> around here, would you believe it? [...]. (Vol. 2, p. 67)	Não existe uma <b>loja de conveniência Seven-Eleven</b> por aqui, você acredita? [...]. (Vol. 3, p. 123)
Cap. 17	Process of elimination, what? It's so simple <b>Ellery Queen</b> would laugh at it. Sooner or later you would have thought of it yourself [...]. (Vol. 2, p. 52 )	— Processo de eliminação, ou o quê?! É tão simples que <b>Ellery Queen, o detetive de romances policiais</b> , acharia graça. Mais cedo ou mais tarde vocês teriam pensado na mesma coisa [...]. (Vol. 3, p. 95)
Cap. 16	Danny, prepared by four years of " <b>Sesame Street</b> " and three years of " <b>Electric Company</b> ," seemed to be catching on with almost scary speed [...]. (Vol. 2, p. 31)	Danny, após alguns anos sendo preparado por <b>programas infantis como "Vila Sésamo" e "Electric Company"</b> , parecia estar aprendendo numa velocidade quase que assustadora [...]. (Vol. 3, p. 56)
Cap. 10	Further, the culinary wizard of such a place as the Overlook, which advertised in the resort section of the <i>New York Sunday Times</i> , should be small, rotund, and pasty-faced ( <b>rather like the Pillsbury Dough-Boy</b> ); [...]. (Vol. 2, p. 17)	Além disso, o mago culinário de um lugar como o Overlook, que tinha um anúncio na parte de resorts do jornal <i>New York Sunday Times</i> , deveria ser pequeno, rechonchudo, e branquelo ( <b>como o bonequinho da marca de massas prontas Pillsbury</b> ); [...]. (Vol. 3, p. 28)

A opção, em certas ocasiões, pela “estrangeirização” do texto resultou em texto que “admite a hibridez, uma maldisfarçada ‘falta de fluência’ e a dimensão estrangeira no texto-alvo, deixando evidente a marca do seu trabalho [do tradutor]” (BATALHA; PONTES, 1997, p. 88), como demonstrado nas seguintes passagens:

Jack estava em pé ao seu lado, bem ciente da fragrância da colônia de Ullman. “Todos os meus homens usam *English Leather* ou não usam nada” veio a sua mente por nenhum motivo aparente, e ele teve que segurar a língua entre os dentes para não cair na gargalhada<sup>36</sup> [...] (Cap. 1, vol.3 p. 5).

Ele tinha um leve sotaque e ria bastante, mostrando dentes muito brancos e muito retos — só podia ser uma dentadura da Sears e Roebuck, da década de 50<sup>37</sup> [...]. (Cap. 10, vol.3, p. 28).

Em outros momentos, preferimos realizar mudanças sintáticas e semânticas no texto traduzido, com o objetivo de tornar sua leitura mais fluente e evitar “estranhamentos” que pudessem transformar a figura do tradutor em uma espécie de Judas, prestes a ser apedrejado em praça pública pelos leitores da tradução, por causa de um trabalho supostamente descuidado, como, por exemplo, nos trechos a seguir:

E se você quisesse escrever para casa, tinha que ser com giz de cera<sup>38</sup> [...] (Cap. 21, vol. 3, p. 115).

Já os pensamentos do Papai eram mais complexos, coloridos em tom de roxo e entremeados por assustadoras veias negras<sup>39</sup> [...] (Cap. 4, vol. 3, p. 17).

---

<sup>36</sup> “All my men wear English Leather or they wear nothing at all came into his mind for no reason at all, and he had to clamp his tongue between his teeth to keep in a bray of laughter [...]” (Cap. 1, vol. 2, p. 4).

<sup>37</sup> “He had a soft southern accent and he laughed a lot, disclosing teeth too white and too even to be anything but 1950-vintage Sears and Roebuck dentures [...]” (Cap. 10, vol. 2, p. 17).

<sup>38</sup> “And if you wanted to write home, you had to do it with Crayola [...]” (Cap. 21, vol.2, p. 63 ).

<sup>39</sup> “Daddy’s DIVORCE thoughts were more complex, colored dark violet and shot through with frightening veins of pure black [...]”. (Cap. 4, vol. 2, p. 11)

Tal postura, adotada pelo leitor, de repúdio ao texto que não se assemelha à literatura à qual estamos habituados pode ser influenciada pela leitura de livros estrangeiros, em grande parte *best-sellers* traduzidos para o português brasileiro, os quais são sempre submetidos ao crivo e aprovação de editores antes de serem lançados no mercado nacional. No âmbito das editoras, acredita-se que exista a tradição arraigada de que o livro, para ser comercializado (e gerar lucro), deve ser capaz de atingir o maior número de leitores possível. Para alcançar tal intento, a obra literária necessita ser traduzida de forma que sua leitura seja acessível ao público leitor, independente das singularidades de cada indivíduo, como, por exemplo, nível de conhecimento cultural e linguístico, pois:

[...] sendo o público leitor de *best-seller* heterogêneo, o tradutor usa de estratégias discursivas específicas para atingir uma massa importante de leitores. O sucesso do *best-seller* depende da identificação do leitor com as personagens que evoluem numa problemática social contemporânea [...]. Outros critérios de sucesso do *bestseller*, tal como a simplicidade da linguagem, as imagens estereotipadas, a identificação clara das personagens, permitem que o leitor entre com facilidade no mundo imaginário do texto, porque os valores que as personagens representam e difundem são naturais e comuns para ele [...] <sup>40</sup> (2009, p. 280).

Tal efeito pode não ser reproduzido no caso de uma tradução majoritariamente “estrangeirizadora”, que exige sempre um pouco mais do nível intelectual do público-alvo. Portanto, a tradução que prima pelo uso de uma linguagem mais natural e acessível ao leitor da língua-alvo, não implica em um trabalho “pobre” em nível de conteúdo ou estilo, e nem pode servir de motivo para se lançar o ofício de tradutor ao “limbo” das profissões desmerecidas. De acordo, por exemplo, com a teoria do *Skopos* tratada na seção anterior desse trabalho, a opção de se escrever um texto fluente na língua de chegada é considerada uma possibilidade legítima dentre os diversos *skopos* (objetivo) existentes para a tradução de um mesmo texto.

---

<sup>40</sup> Ver Venuti, 2002.

Ainda com relação à questão da (in)visibilidade do tradutor na tradução, encontramos as seguintes palavras de Aubert, que fazem eco ao pensamento de Arrojo, citado no início dessa seção: “[...] mesmo a *tentativa* de apagamento [...] constitui, além de um objetivo inalcançável na sua plenitude, uma opção pessoal do tradutor, e portanto, em última análise, o texto traduzido portará as marcas dessa opção pessoal [...]” (1994, pp. 80,81). O teórico argumenta ainda que o tradutor está longe de ser um médium passivo do autor e da obra originais. Ao contrário, age ativamente, pois a ele cabe a tomada de decisões nos mais diversos níveis, como o comunicativo, o linguístico, o técnico. É portanto, “[...] agente, *produtor* de texto, de discurso” (AUBERT, 1994, p.80).

Dessa forma, constatamos que a visibilidade do tradutor é um ponto, de certa forma, indiscutível, inerente a todo e qualquer processo tradutório. Fica a cargo do profissional da tradução a decisão de tornar-se visível em maior ou menor grau no texto a ser confeccionado na língua-alvo. No nosso caso, ao analisarmos a quantidade de vezes em que utilizamos os recursos de “estrangeirização” e “domesticação” do texto em nossa tradução, concluímos ocupar uma posição mediana na hipotética escala de visibilidade.

Lendo o livro de Maria Paula Frota (2000), “A singularidade na escrita tradutora – linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise”, encontramos também argumentos interessantes, bem fundamentados pela autora após estudos e pesquisas aprofundados tanto na área dos estudos da tradução, quanto da linguística e da psicanálise (mais especificamente, textos de Lacan e Freud), que corroboram com a ideia de que é, até mesmo, fisiologicamente impossível, a invisibilidade do tradutor na obra traduzida.

A autora, baseando-se nos escritos do psicanalista francês Jacques Lacan, que sistematiza as colocações de Freud relacionadas ao universo geral da linguagem, argumenta:

Nela [teoria lacaniana] vejo uma base teórica sólida na qual fundamentar a necessária inscrição do tradutor no texto que escreve, a total impossibilidade tanto de uma escrita neutra, da qual ele não pudesse tomar parte, quanto de uma escrita livre, na qual ele pudesse decidir seja por sua isenção, seja por sua participação, esta vista apenas como um gesto de manipulação deliberado [...] (FROTA, 2000, p. 63).

Durante a execução da prática tradutória do livro *The Shining*, muitas vezes encontramos-nos na encruzilhada da conhecida dicotomia servidão/autonomia do tradutor com relação ao texto. Nesses momentos, sentimos necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio entre esses dois extremos. Durante nossa vida acadêmica, pensamentos de diversas correntes teóricas da tradução foram apresentados, cada qual colocando em foco, em determinado período, alguns dos componentes do processo tradutório, como por exemplo, o texto de partida, sua forma e/ ou conteúdo (NEWMARK, 1981; NIDA, 1964), o leitor, o texto traduzido (NIDA, 1964).

Entretanto, um posicionamento particularmente atraente e útil na fase acadêmica em que nos encontramos é o de Frota (2000), referente à dicotomia apresentada acima:

Ainda que se opte por preservar, em nosso imaginário acerca da atividade tradutória, aqueles dois lugares – o de neutralização e o de mestria -, ora ocupados pelo tradutor, ora pela língua, é preciso que se pense em uma maneira de conceber a relação tradutor-língua(gem) que introduza uma alternativa, assim efetuando uma ruptura na dominante lógica dicotomizadora [...] (p.194).

Cabe ressaltar que reconhecemos existir uma diferença conceitual definida entre os “dois lugares” citados pela teórica, mas, percebemos durante o exercício tradutório a necessidade de adotarmos uma postura de equilíbrio, em busca da conciliação entre

esses dois extremos. A autora defende também que a presença da pessoa do tradutor no texto traduzido é inevitável e, seguindo o filão psicanalítico apresentado em sua obra, podemos concluir que certas inserções que realizamos em nosso texto resultam da ação de nosso inconsciente. Apesar de, em seu livro, Frota (2000) apresentar, como objeto de estudo de sua pesquisa, os chamados *lapses de língua* (no âmbito da tradução, mais especificamente *lapses de escrita e lapsos de leitura*) (p. 200), pensamos ser possível aproveitar o raciocínio desenvolvido para explicar como, algumas vezes, encontramos determinadas soluções para termos problemáticos do texto de partida que, à primeira vista, parecem um pouco descontextualizadas.

Assim como os *lapses*, acreditamos que essas escolhas decorrem da existência de *pontes associativas*, que, *grosso modo*, são estabelecidas durante processo fisiológico cerebral, e que envolve lembranças anteriores da vida de cada indivíduo. Essas escolhas podem ser motivadas por memórias da infância e desejos recalcados, os quais, de forma inconsciente, terminam por aparecer no texto escrito (FROTA, pp. 201, 202). Muitas vezes, o tradutor nem mesmo dá-se conta de tal ocorrência. Somente quando questionado sobre a escolha de tal palavra em detrimento de outra solução considerada mais lógica, é que começa a pensar como se deu tal episódio e sobre os motivos que o conduziram à determinada escolha tradutória. Na tradução que produzimos, essa poderia ser a explicação para os resultados apresentados a seguir:

	<b>Trecho em inglês</b>	<b>Nossa tradução</b>	<b>Comentários</b>
Cap. 4	Some of the things she was worried about were too grown-up for Danny to understand- vague things that had to do with security, with Daddy's selfimage	Algumas de suas preocupações eram “assunto de gente grande”, coisas que Danny ainda não compreendia – incertezas que tinham a ver com	Optamos traduzir a expressão <i>Bad Thing</i> por “Coisa Feia”, e não “Coisa Ruim/Má”, pelo fato de que, desde crianças, estamos familiarizadas com a

	<p>feelings of guilt and anger and the fear of what was to become of them-but the two main things on her mind right now were that Daddy had had a breakdown in the mountains (then why doesn't he call?) or that Daddy had gone off to do the Bad Thing. or that Daddy had gone off to do <b>the Bad Thing</b> [...]. (Vol. 2, p. 10)</p>	<p>segurança, com a imagem que Papai tinha de si mesmo, sentimentos de culpa e raiva e o medo do que aconteceria com eles – mas naquele instante, ela pensava principalmente se o carro do Papai teria sofrido uma pane nas montanhas (<i>então, porque ele não telefona?</i>) ou se ele teria saído para fazer <b>a Coisa Feia</b> [...]. (Vol. 3, p. 16)</p>	<p>expressão “não fazer coisa feia”, repetida várias e várias vezes pelos adultos durante essa fase de nossas vidas.</p>
Cap. 4	<p>Danny could almost always <b>pick that up</b> too [...]. (Vol. 2, p. 11)</p>	<p>Danny quase sempre podia “<b>sacar</b>” aquilo também [...]. (Vol. 3, p. 17)</p>	<p>A tradução da expressão <i>pick up</i> pela gíria “sacar” pode ser explicada pelo fato de utilizarmos e referida gíria em contextos similares ao apresentado, ou seja, quando queremos dizer que entendemos algo.</p>

Assim, após extensa leitura e análise dos textos citados, observamos que, no tocante à nossa (in)visibilidade, buscamos produzir um texto híbrido, no qual, por vezes nos inserimos explicitamente, por meio de elementos pertencentes ao contexto cultural da obra original. Em outras ocasiões, deixamos a cadência natural de nossa língua materna expor os frutos de nossas escolhas tradutórias, pensadas com carinho e

dedicação, e que deixam ressoar nossa voz de tradutoras, em alto e bom português brasileiro. Em outras palavras, procuramos unir de forma harmônica em nossa tradução, os conceitos de “estrangeirização” e “domesticação” do texto traduzido.

Concluimos ainda que, apesar das regras impostas ao tradutor pelo mercado de trabalho e das dificuldades com as quais ele se depara até mesmo no menor dos textos escritos em língua estrangeira, tal profissional deve procurar ter em mente que seu trabalho é, como afirma Rónai (1981, p. 92), “sempre labor de filigrana”. Por meio do esforço intelectual, do acesso constante à bagagem cultural e pessoal, de incansável pesquisa e do uso de estratégias criativas, o tradutor é capaz de encontrar, na riqueza da língua para a qual traduz e da qual é conhecedor, elementos capazes de recriar o texto de partida em sua essência. Dessa forma, tal profissional logra o êxito de transpor barreiras culturais e torna-se elemento ativo na dinâmica comunicativa, capaz de estabelecer ligação entre o autor do texto de partida e os leitores de sua obra na forma traduzida.

## 5 The Scrapbook

### 5.1 Referências

“Poe's 'Masque of the Red Death' provides a recurrent, crucial image, while King's references to Lewis Carroll's Alice in Wonderland juxtapose horror with lighter fantasy, punning on Carroll's title; for Danny Torrance, the rabbit hole signals his entry into a 'land full of sick wonders' (306). [...] Emily Dickinson's 'A Narrow Fellow in the Grass' contributes the image of Jack 'all zero at the bone' [...]" (COLLINGS, 2006, p. 67)

Em sua narrativa, Stephen King faz referência a outras obras e autores, tecendo uma obra com uma intertextualidade às vezes óbvia, mas que muitas vezes pode passar despercebida. Perceptíveis ou não, achamos importante buscar reproduzir tais referências na tradução. É desse assunto que essa subseção do relatório tratará.

A referência mais evidente encontrada em *The Shining* é ao conto “*The Masque of the Red Death*”, de Edgar Allan Poe. Encontramos um trecho dessa obra no livro antes mesmo da narrativa de King começar. No decorrer da história, percebe-se a existência de um relógio no salão de baile, que se torna crucial na história, aparecendo nas premonições de Danny e ajudando na revelação do significado de REDRUM. Esse relógio é uma clara referência ao conto de Poe, no qual existe um relógio que soa a cada hora, e faz com que a orquestra e os convidados da festa do Príncipe Próspero silenciem-se e esperem que o relógio se cale para que continuem com a festa.

Entretanto, a referência que trouxe dificuldades no ato tradutório foi a frase “*And the Red Death held sway over all*” (vol. 2, p. 72). Ela aparece, inteira ou fragmentada, em vários momentos da história.

O primeiro passo foi procurar a frase no conto original, para assim encontrar sua tradução publicada e poder trazê-la para a nossa tradução. Mas ao ler o conto de Poe, percebemos que era apenas uma paráfrase da frase final do conto “*And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all*”. Sendo, então, uma

paráfrase, não houve necessidade de copiar a tradução existente palavra por palavra para manter a referência ao texto.

A título de curiosidade, verificamos a tradução publicada no livro “Edgar Allan Poe – Ficção Completa”. Encontramos a frase: “E o ilimitado poder da Treva, da Ruína, e da "Morte Rubra" dominou tudo”. Baseado nisso, escolhemos a frase: “E a Morte Rubra dominava tudo e todos” (vol. 3, p. 132) como tradução da paráfrase feita por King.

Outra referência clara que King faz a outro autor famoso é a Lewis Carroll em “*Alice in Wonderland*” (2010) com a frase “*Danny scrambled backward, screaming, and suddenly he was through the wall and falling, tumbling over and over, down the hole, down the rabbit hole and into a land full of sick wonders*” presente no capítulo 37 (vol. 2, p.74). A expressão “*the rabbit hole*” é amplamente conhecida devido à história de Carroll, e não foi preciso muita pesquisa para encontrar que a expressão equivalente, igualmente conhecida em português, é “toca do coelho”<sup>41</sup>. Com isso, chegamos à solução: “Danny rastejou, apavorado, para trás, gritando, e, subitamente, atravessou a parede e estava caindo, rolando de novo e de novo, descendo um buraco, descendo a toca do coelho e chegando a uma terra cheia de surpresas doentias” (vol. 3, p. 137).

Uma referência à Emily Dickinson também pode ser encontrada em *The Shining*, embora não seja tão evidente. No capítulo 16, quando Jack está pondo Danny para dormir depois de seu aterrorizante transe, Danny profere, já quase dormindo, a palavra “Roque”, o que faz com que Jack se vire, “*all zero at the bone*” (vol. 2, p. 36). Trata-se de uma referência ao último verso do poema “*A narrow Fellow in the Grass*”, de Dickinson - “*And Zero at the Bone*”. O verso indica o medo que Jack sentiu naquele momento. Após exaustiva pesquisa, verificamos no site da Unesp que algumas

---

<sup>41</sup> Conforme consta na edição publicada no Brasil pela editora Summus. Tradução de Sebastião Uchôa Leite (2010).

traduções publicadas desse poema já existiam. Com a ajuda da referida lista, saímos à procura destas publicações, e finalmente achamos a tradução de Aíla de Oliveira Gomes (1985): “E um zero nos ossos”. Para que o verso se encaixasse melhor no texto, suprimimos apenas o “e”, ficando a tradução: “Jack virou-se para trás, um zero nos ossos” (vol. 3, p. 66).

Já no capítulo 41, intitulado *Daylight*, encontramos duas referências ao conto infantil de origem inglesa “*The Three Little Pigs*” (Os Três Porquinhos), cujas primeiras edições datam do século XIV. No capítulo em questão, o personagem Danny depara-se com um homem, fantasiado de cachorro, parado em um dos corredores do hotel Overlook. Iniciam, então, um diálogo, do qual transcrevemos os seguintes trechos, ditos pelo personagem do homem-cachorro: “*‘Not by the hair of my chinny-chin-chin,’ the dogman replied [...]*” (vol. 2, p.77) e “*I’ll huff... and I’ll puff... until Harry Derwent’s all blowwwwn down! [...]*” (vol. 2, p.77). Buscando por essas passagens em algumas versões do texto do conto infantil em inglês, encontramos, no *site* Ricks-Bricks o parágrafo a seguir:

One night the big bad wolf, who dearly loved to eat fat little piggies, came along and saw the first little pig in his house of straw. He said "Let me in, Let me in, little pig or **I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in!**" "**Not by the hair of my chinny chin chin**", said the little pig. (grifo nosso)

Ao pesquisarmos versões traduzidas desse trecho em português em *sites* de contos infantis, percebemos que, em alguns dos textos pesquisados, a resposta do porquinho não foi traduzida por “Nem pelo pêlo do meu queixinho-inho-inho”, o que configuraria uma tradução literal, e sim pela sentença negativa “Não, não, não”. Em outros, houve uma aproximação entre a sentença original e sua forma traduzida, como no caso de “Não, não, pelos fios de minha barba, aqui você não vai entrar” e “Não e não, pelas barbas do meu queixinho!”, o que fez com que considerássemos mais de uma

solução tradutória para a sentença em questão, devido à falta de uniformidade com relação às traduções já existentes. Optamos, portanto, por uma tradução mais próxima da literalidade, buscando preservar a repetição da sílaba “inho”, que confere certa musicalidade ao trecho (característica marcante de textos voltados para o público infantil) e mantém tom infantil: “—Nem pelos fios do meu queixinho-inho-inho – respondeu o homem-cachorro [...]” (vol.3, p. 142).

Com relação à frase “*I’ll huff... and I’ll puff... until Harry Derwent’s all blowwwwn down!* [...]”, percebemos que, nas traduções em português encontradas também em *sites* de contos para crianças, ocorrem algumas alterações com relação aos itens lexicais que compõem a sentença, como por exemplo em: “Então vou soprar, soprar e soprar/ E sua casa no céu vai voar! [...]”, “Então vou soprar e bufar e atirar a tua casa pelo ar![...]”, “Então vou soprar, e vou bufar, e vou sua casa arrebentar [...]”. Em todos os casos, notamos a presença da rima entre as palavras da mesma frase (verbos da primeira conjugação no infinitivo), e nem sempre entre as palavras finais das sentenças consecutivas. Já no conto infantil em inglês, a rima é construída pelo par “*blow [your house] in / chin*”, palavras posicionadas no fim de sentenças diferentes, mas não é mantida na sentença do capítulo 41 de *The Shining*, pois o autor troca “*blow in*” por “*blow down*” e insere o nome de outro personagem da história – Harry Derwent – na frase. A princípio, acreditamos que a expressão *blow down* apresentasse uma conotação erótica, pois, no parágrafo onde foi extraída, o personagem do homem-cachorro exige que Danny tenha uma ereção, pensando que se tratasse de Harry Derwent, com quem se pode inferir que o personagem mantinha algum tipo de relação, provavelmente sexual. Entretanto, preferimos evitar traduzir a expressão seguindo por esse viés, pois não podíamos comprovar a veracidade de nossas hipóteses. Assim, decidimos seguir os modelos de tradução da sentença existentes, e como a rima entre as

frases referentes ao conto “*The Three Little Pigs*”, em *The Shining* não foi mantida, confeccionamos a seguinte frase: “Eu vou *bufar...* e vou *assoprar...* até o Harry Derwent *todinho eu derrubar!* [...]” (vol. 3, p. 143), a qual também não rima com “Nem pelos fios do meu queixinho-inho-inho”, mas preserva o ritmo por meio do emprego dos verbos de primeira conjugação no infinitivo (bufar, assoprar e derrubar).

O ato de traduzir faz com que nos deparemos, praticamente a todo instante, com trechos, palavras e expressões que desafiam nosso raciocínio e pelos quais ficamos obcecadas, em busca de soluções para tais enigmas – e também, fascinadas, quando conseguimos encontrá-las. Assim sucedeu com a tradução dos trechos das canções “*Skip to My Lou*”, “*Shall We Gather at the River* e *Roll Me Over in the Clover*”, presentes nos capítulos 4 (*Shadowland*) e 28 (*It Was Her!*), respectivamente.

No caso de “*Skip to My Lou*”, procuramos nos certificar, a princípio, se realmente fazia parte do universo infantil, pois Danny cantarola as seguintes palavras no início do capítulo 4: “*Turning the glider over in his hands, he sang under his breath: ‘Skip to m Lou, n I don't care ... skip to m Lou, n I don't care ... my master's gone away ... Lou, Lou, skip to In Lou...’* [...]” (vol. 2, p.10, grifo nosso). Ao pesquisarmos sobre a origem da canção, descobrimos que, além de ser uma música do folclore estadunidense, é também uma espécie de jogo, conforme descrição a seguir, encontrada na enciclopédia virtual *Wikipédia*:

“Skip to My Lou” is a simple game of stealing partners (or swapping partners as in square dancing). It begins with any number of couples hand in hand, skipping around in a ring. A lone boy in the center of the moving circle of couple sings, “Lost my partner what’ll I do?” as the girls whirl past him. The young man in the center hesitates while he decides which girl to choose, singing, “I’ll get another one prettier than you.” When he grasps the hand of his chosen one, her partner then takes his place in the center of the ring and the game continues. It’s an ice-breaker, a good dance to get a group acquainted to one another and to get everyone in the mood for swinging around.

Entretanto, tal informação serviu somente a título de curiosidade, pois o personagem Danny, no capítulo 4, aparece sozinho, apenas cantando a canção, o que nos levou deduzir que ele não está brincando com outras crianças, e, portanto, não se tratava de uma situação onde a canção pudesse ser empregada como parte de um jogo. Pensamos então, em deixar a letra em inglês, e sua tradução poderia ser inserida em uma nota de rodapé. No entanto, uma vez que já havíamos decidido evitar, sempre que possível, lançar mão de tal recurso, tínhamos a opção de traduzir o trecho literalmente. Refletindo um pouco mais sobre a questão, nos veio a ideia de tentar encontrar uma música em português que fosse semelhante, em termos de melodia, à canção estadunidense. Encontramos o áudio da referida música em diferentes *sites* como, por exemplo, o *Nursery Rhymes Collection*, e enquanto ouvíamos a melodia, varriamos nossa memória musical construída na infância, em busca de uma solução que se encaixasse no contexto. Foi então que chegamos à música “Os Indiozinhos” cuja melodia é basicamente a mesma de “*Skip to My Lou*” e que também possui uma versão em inglês, “*Three Little Indians*”. Em busca da manutenção de equivalência sonora entre a versão em inglês e a traduzida para o português, optamos por traduzir a passagem da seguinte forma: “Virando o planador de madeira nas mãos, cantava baixinho: ‘Um, dois, três indiozinhos... quatro, cinco, seis indiozinhos... sete, oito, nove indiozinhos... dez num pequeno bote...’ [...]” (vol. 3, p. 15).

A mesma estratégia foi adotada com relação à parte musical presente no trecho: “*And every face is flat and pale and shiny, and they're all singing ‘**Shall we gather at the riiiver, the beautiful, the beautiful, the riiiver,**’ and up front there's this reekin bitch with blond hair playing the organ and tellin em to sing louder, sing louder [...]*” (vol. 2, p. 69, grifo nosso). Tal trecho encontra-se inserido na parte do livro em que o personagem Jack descreve o interior da “Carruagem da Sobriedade”, que se assemelha

muito a uma igreja, com fiéis cantando o tempo todo. Descobrimos que a sentença em negrito pertence à música *Shall We Gather at the River*, canção tradicional do cancionário gospel de língua inglesa. Porém, nesse caso, mesmo após extensa pesquisa, não conseguimos encontrar uma versão da mesma canção em português, tampouco outra música, de preferência, em estilo gospel, que apresentasse melodia semelhante. Passamos então a procurar por canções que apresentassem alguma correspondência nos seguintes aspectos: estilo gospel e temática que remetesse à imagem de rio (*river*). Com algum esforço, encontramos a música “*Bridge Over Troubled Water*”, título do álbum homônimo da dupla Simon & Garfunkel, lançado em 1970 – época na qual também se passam os acontecimentos do livro de King.

Essa canção foi interpretada por diversos cantores famosos, como Elvis Presley, Linda Clifford, The Jackson 5, Whitney Houston e Aretha Franklin, cuja performance imprimiu o tom gospel à referida música. No Brasil, temos a versão intitulada “Rio das Inquietas Águas”, interpretada pelos cantores Guilherme Arantes e Robinson Monteiro, sendo o último um cantor evangélico de músicas em estilo gospel. Ao levarmos em consideração que essa opção correspondia aos dois aspectos por nós estabelecidos (temática que remetesse à imagem de rio e estilo gospel), e pelo fato de, em inglês, ser uma música tão reconhecida no meio gospel estadunidense quanto “*Shall We Gather at the River*”, optamos por utilizá-la em nossa tradução: “E cada rosto é achatado, pálido, brilhante e todos estão cantando **‘Se você quiser... vou navegar com você.... sobre o rio das inquietas águas’**, e na frente, lá em cima, fica aquela vaca fedorenta de cabelo loiro tocando o órgão e dizendo a eles pra cantarem mais alto, mais alto [...]” (vol. 3, p. 127).

O último trecho de música a ser analisado é: “*Instead he whirled back around to the bar and began to bellow*”:

*"Roll me over  
In the clo-ho-ver,  
Roll me over, lay me down and do it again" [...] (vol. 2, p. 69, grifo nosso)*

Percebemos que o trecho é claramente marcado como letra de música, seja pela formatação em forma de estrofe, seja pela divisão silábica do termo “*clover (clo-ho-ver)*”, que transmite a ideia de musicalidade, pois as sílabas são separadas por hífen no intuito de demonstrar como o termo é pronunciado para se encaixar no ritmo da música. Após descobrirmos a origem da passagem – trata-se do refrão de uma música inglesa, popularmente conhecida no período da II Guerra Mundial – realizamos o mesmo procedimento adotado com as letras de músicas descritas acima. Pesquisamos em diversos *sites* especializados em canções militares brasileiras ou relativas à II Guerra Mundial, mas nenhuma versão em português que se assemelhasse ou ao conteúdo ou a melodia da canção inglesa foi encontrada. Frente a esse impasse, decidimos realizar a tradução literal do trecho musical, assim como o fez a tradutora da versão publicada de *The Shining*: “Ao invés disso, voltou-se para o bar e começou a berrar:

*“Me role  
Por cima do tre-e-vo,  
Me role, me deite no chão e faça isso de novo ” [...] (vol. 3, p. 128 , grifo nosso)*

Também podemos encontrar uma pequena referência a William Shakespeare, no capítulo 21, vol. 2, p. 59. Num pensamento de Jack, lê-se a frase “YOU’VE GOT YOUR **POUND OF FLESH** BLOOD AND ALL NOW CAN’T YOU LEAVE ME ALONE?”, cuja parte destacada por nós alude a “*The Merchant of Venice*”. A título de

ilustração, apresentamos a primeira ocorrência de “*pound of flesh*” nessa peça, no Ato III, Cena III:

**ANTONIO**

The duke cannot deny the course of law;  
 For the commodity that strangers have  
 With us in Venice, if it be denied, Will much impeach the justice of his state;  
 Since that the trade and profit of the city  
 Consisteth of all nations. Therefore, go:  
 These griefs and losses have so bated me,  
 That I shall hardly spare a **pound of flesh**  
 To-morrow to my bloody creditor.  
 Well, gaoler, on. Pray God, Bassanio come  
 To see me pay his debt, and then I care not!

(SHAKESPEARE, 2006, grifo nosso)

Procuramos a tradução realizada por Barbara Heliodora (1999) da frase em negrito acima para podermos manter a mesma referência, caso o leitor das traduções de Shakespeare as perceba na nossa tradução. Dessa forma, obtivemos: “VOCÊ JÁ TEM SUA **LIBRA DE CARNE COM SANGUE E TUDO**, AGORA NÃO PODE ME DEIXAR EM PAZ?” (vol. 3, p. 107).

É, ainda, interessante comentar que King faz uma breve referência à Bíblia, no capítulo 21. Descobrimo-la como que por acaso, quando fomos pesquisar no site de buscas Google se “*weeping and wailing*”<sup>42</sup> (vol. 2, cap. 21, p. 63) era uma expressão idiomática e verificamos que logo na primeira página os resultados mostravam páginas que disponibilizavam a Bíblia em formato digital. Ao clicarmos em diversos desses resultados, aprendemos que a expressão faz parte da tradução da Bíblia, versão de King James<sup>43</sup>, em Jeremias 9, versículo 10. Assim, decidimos procurar uma tradução em português para escrever essa frase em nossa versão de *The Shining*:

<sup>42</sup> “[...] the memory would flash over him, accompanied by the fear that he would not be able to stop crying, that he would just go on and on, weeping and wailing [...]”.

<sup>43</sup> Disponível em <http://www.bibleprotector.com/KJB-PCE-MINION.pdf> Acesso em 10 nov de 2011.

Sobre os montes romperei em **choro e lamento**, e sobre os lugares amenos do deserto desafogarei em pranto: porque têm sido incendiados de maneira que não há homem que passe por ali: e não ouviram a voz de quem os possuía: desde a ave do céu até aos animais mudaram de sítio e se retiraram.

(Bíblia Sagrada. Tradução de Padre Antonio Pereira de Figueiredo, 1979. p. 655.)

Com base nela, produzimos o seguinte trecho (note a parte em destaque): “essa lembrança vinha de repente, acompanhada pelo medo de que ele não conseguiria parar de chorar, que continuaria assim, sem parar, **em choro e lamento** [...]” (vol. 3, p.116).

## 5.2 Expressões Idiomáticas

A problemática relacionada à tradução de expressões idiomáticas pode ser considerada uma constante em se tratando de textos literários. É praticamente inevitável nos depararmos, em determinadas passagens desse tipo de texto, com frases culturalmente arraigadas às nações que delas fazem uso na vida quotidiana. E, exatamente por esse motivo, conseguir traduzi-las para a língua do público-alvo de forma a manter e transmitir a carga semântica nelas contidas é tarefa árdua, e nem sempre bem sucedida. Com relação a esse tópico, separamos alguns exemplos significativos, tais como: “*the game to go with the name*”, “*to be off the juice*”, “*to be on the wagon*”, “*to fall off the hay truck*” e “*brown-bag lush*”.

Todos os exemplos citados aparecem, ao longo da narrativa, em momentos exclusivos do personagem Jack, e três delas (*brown-bag lush*, *to be off the juice* e *to go on the wagon*) estão relacionadas à ingestão de bebidas alcoólicas, uma vez que o referido personagem já foi alcoólatra. A primeira a ser analisada é “*brown bag lush*”, presente no capítulo 21, num momento de troca de farpas entre Jack e seu amigo e

empregador, Al. Observemos a expressão que Jack diz para Al: “*The fact that you were one step from a brown-bag lush goes pretty much unmentioned, doesn't it?*” (vol. 2, p. 57, grifo nosso).

De acordo com o dicionário *The American Heritage* (2009), “*brown bag*” é uma expressão que significa, nesse contexto, “trazer uma (bebida) a um estabelecimento público, como um restaurante, que não serve álcool”, a qual deriva-se do sentido de “trazer (almoço) para o trabalho, em geral numa sacola de papel marrom”<sup>44</sup>, e “*lush*” significa uma pessoa alcoólatra. Como já sabíamos pela leitura de capítulos anteriores que Al já era alcoólatra, percebemos que a expressão “*brown bag lush*” significava um indivíduo em nível avançado de alcoolismo, em tal ponto que se fazia preciso consumir bebida com frequência, inclusive escondendo-a. Encontramos, então, uma combinação de palavras que transmitia uma ideia semelhante em português: “bêbado inveterado”, a qual é enraizada em português e inclusive é um exemplo na entrada de “inveterado”, no iDicionário Aulete .

Em relação à expressão *to be off the juice*, cabe citar o trecho na qual se encontra inserida, que é: “*He could be off the juice for twenty years and still when he came home at night and she embraced him at the door, he would see/sense that little flare of her nostrils as she tried to divine scotch or gin fumes riding the outbound train of his exhalation [...]*” (vol 2, p. 65). Em primeiro lugar, procuramos encontrar um significado mais preciso de tal expressão, pois pelo contexto, percebemos que ela se referia à fase de abstinência de álcool vivida por Jack. Após algumas pesquisas infrutíferas, nos deparamos com a seguinte definição para “*the juice*”, no *site* estadunidense *Urban Dictionary*, especializado em termos e expressões frequentemente utilizadas na língua falada: “*3. Alcoholic Beverages, specifically hard liqueur*”. Baseando-nos nessa

---

<sup>44</sup>Todas as traduções de obras não publicadas em português foram feitas por nós. Em inglês: “to take (liquor) into a public establishment, such as a restaurant, that does not serve alcohol” e “to take (lunch) to work, typically in a brown paper bag”.

definição, iniciamos a busca por alguma expressão que fosse de caráter popular, ligada à temática em questão. A princípio, escolhemos “andar na linha”, entretanto, tal expressão indica que o indivíduo está se comportando em todos os aspectos da vida, e não somente com relação à abstinência de bebidas alcoólicas, como é o caso da expressão em inglês. Lembramo-nos então da famosa expressão “água que passarinho não bebe”, que faz referência à cachaça, e percebemos que possuía, em português, a mesma acepção que *the juice*, em inglês. Resolvemos, portanto, traduzir “*he could be off the juice [...]*” por “ele podia ficar longe da ‘água que passarinho não bebe’[...]”, como demonstrado no trecho a seguir:

Ele podia ficar longe da ‘água que passarinho não bebe’ por vinte anos e ainda quando chegasse em casa à noite e ela o abraçasse à porta, ele conseguiria ver, sentir as narinas dela se abrindo enquanto tentava farejar o aroma de uísque ou gim pegando carona no trem da expiração que sai dos seus pulmões [...]. (vol. 3, p. 120)

Já a expressão “*to be on the wagon*” aparece na seguinte passagem: “ [...] ‘*So here's what,*’ Jack said. ‘*You set me up an even twenty martinis. An even twenty, just like that, kazang. One for every month I've been on the wagon and one to grow on. You can do that, can't you? You aren't too busy?*’ [...]” (vol. 2, p. 67). Procedemos da mesma forma descrita anteriormente e encontramos a definição: “*On the wagon - abstaining from alcohol*”, no site britânico de expressões idiomáticas *The Phrase Finder*. Pensamos em procurar alguma expressão equivalente dentre a extensa gama de ditos populares brasileiros, e então, decidimos utilizar, nesse caso, a expressão “andar na linha”, uma vez que não há, na expressão em inglês, uma referência direta a bebidas alcoólicas, como em “*to be off the juice*”, o que resultou na tradução a seguir: “—Então,

é o seguinte, — disse Jack — você prepara pra mim uns vinte martinis. Uns vinte, assim, vapt-vupt. Um para cada mês que andei na linha e outro pra recuperar a velha forma. Você pode fazer isso, não pode? Não tá muito ocupado, né? [...]” (vol. 3, p. 124).

Um fato interessante é que, mais adiante, ainda no capítulo 28, o personagem Jack começa a falar sobre essa “*Wagon*” não mais no sentido figurado da expressão idiomática, mas sim no sentido literal, descrevendo-a como o meio de transporte que é, utilizando até mesmo a letra inicial da palavra (*W*) em maiúscula para demonstrar o uso diferenciado que fazia agora do referido termo. Antes de traduzirmos literalmente o termo em inglês por “carroça”, que seria o esperado, decidimos verificar, no Google imagens, o que seria realmente uma “*wagon*” nos Estados Unidos. Percebemos que a imagem desse veículo, em termos de estrutura, era um pouco diferente daquela que nós, brasileiros, temos de uma “carroça”, pois a “*wagon*” pode possuir uma cobertura na parte da carroceria, característica que não observamos em muitas carroças brasileiras. E devido ao fato de o personagem Jack descrever o interior desse meio de transporte como sendo um local espaçoso, parecido com o interior de uma igreja, e provavelmente coberto, decidimos traduzir “*Wagon*” por “Carruagem”, acrescido da locução adjetiva “da sobriedade”, com o intuito de manter assim a relação com o termo “*wagon*” da forma como utilizado na expressão idiomática: “ ‘*The wagon*’, he said. “*Have you ever been acquainted with a gentleman who has hopped up on the wagon?*[...]” (vol. 2, p. 68) → “—A Carruagem da sobriedade — disse ele. — Alguma vez você já conheceu um cavalheiro que embarcou nela? [...]” (vol. 3, p. 125).

Ainda durante a tradução do Capítulo 28 de *The Shining*, encontramos a expressão “*the game to go with the name*”, que aparece no trecho: “*And if he doesn't get it, doesn't he deserve the game to go with the name?* [...]” (vol. 2, p. 65). Como nos casos citados anteriormente, logo conseguimos identificar o sentido da expressão no

contexto, que está ligado ao fato de uma pessoa, que sempre considerada culpada por cometer ações que na verdade não cometeu, passar então a cometê-las, uma vez que irão culpá-la mesmo assim. Porém a dificuldade estava, mais uma vez, em como expressá-lo em português, sem que tornássemos a sentença explicativa por demais. Apesar de não termos encontrado referências de que essa é considerada uma expressão idiomática, percebemos pelo jogo de palavras e até mesmo pela sonoridade que a sentença se encaixava nessa classificação. Pensamos em traduzi-la por algo como “quem tem fama, deita na cama”, porém, vimos que não soaria bem no contexto. Então, decidimos explicar o significado da expressão por nós apreendido em poucas palavras, em consonância com o nosso desejo de construir uma sentença clara e concisa, e alcançamos o seguinte resultado: “E se ele não consegue isso, não merece então fazer jus à má fama? [...]” (vol. 3, p. 120).

Outra expressão um tanto trabalhosa de se traduzir foi “*to fall off the hay truck*”, empregada na seguinte fala do personagem Jack : “*I wasn't born yesterday, you know. Didn't just fall off the hay truck, by God. I'm going to do my fatherly duty by you, boy [...]*” (vol. 2, p. 86). Ao pesquisarmos uma definição referida da expressão para melhor compreendermos seu sentido, encontramos no site *Using English*, o qual traz uma lista extensa e interessante de frases do gênero, outra frase muito semelhante àquela presente no livro, exceto pelo emprego do substantivo “*turnip*” em lugar do substantivo “*hay*”: “*Fall off the turnip truck' → If someone has just fallen off the turnip truck, they are uninformed, naive and gullible. (Often used in the negative)*”. Tal definição se encaixava perfeitamente no contexto do diálogo apresentado acima, pois a sentença “*to fall off the hay truck*” é empregada com o intuito de reforçar a afirmação anterior feita por Jack, de que não era nada ingênuo e que não havia nascido ontem (“*I wasn't born yesterday, you know*”), por isso, Danny não conseguiria enganá-lo. Como já havíamos

utilizado a expressão “eu não nasci ontem”, decidimos então, após muito refletir, empregar a expressão “sou macaco velho” (reduzida do dito popular “macaco velho não põe a mão em cumbuca”) como tradução para “*to fall off the hay truck*”, pois, em português, também é utilizada quando queremos nos referir a algum indivíduo mais experiente, vivido. Dessa forma, elaboramos a tradução a seguir: “—Sou macaco velho, você sabe, não nasci ontem. Vou cumprir os meus deveres de pai, garoto [...]” (vol. 3, p. 157).

A fim de ilustrar ainda mais a presença das expressões idiomáticas em *The Shining* e nossa tradução, demonstraremos que a utilização delas não se restringe ao personagem Jack Torrance, um adulto culto, mas também é presente na fala de Danny, seu filho de cinco anos. Observemos:

"My daddy says that someday he'll get a short circuit and then **he'll be up sh ... he'll be up the creek.**"

"**I know that creek well,**" Dr. Edmonds said amiably. "**I've been up it a few times myself, sans paddle.** An EEG can tell us lots of things, Danny." (vol. 2, p.44, grifo nosso)

No excerto apresentado, notamos que Danny começa a fazer uso da expressão “*he'll be up shit creek*”, mas se censura e corta o substantivo “*shit*” em seguida. Depois, o médico resolve utilizar a expressão e a completa “*I've been up it [the creek] a few times myself, sans paddle*”, o que demonstra uma intenção maior de interagir com o jovem. Todas essas variações, “*to be up shit creek*”, “*to be up the creek*” e “*to be up the creek sans paddle*”, são encontradas na língua inglesa. O final “*sans paddle*” (ou “*without a paddle*”) pode ser omitido da expressão, sem prejuízo para seu entendimento, mas aqui é utilizado para enfatizar a expressão mencionada. Queríamos, então, empregar uma expressão que também significasse “se encontrar em situação

muito difícil”<sup>45</sup> (Cambridge Idioms Dictionary, 2006) e que nos permitisse manter a fala do médico quando ele completa a expressão. Todavia, não encontramos nenhuma expressão com o mesmo sentido e que ainda apresentasse um componente que pudesse ser omitido, sem afetar no significado. Como estávamos decididas a não excluir a tradução de “*sans paddle*”, consideramos que se utilizássemos duas expressões idiomáticas em português com o mesmo significado de “to be up the creek” (“acabar num beco sem saída” e “ficar com a corda no pescoço”), manteríamos a ênfase que o médico coloca na expressão. Destarte, apresentamos a tradução desse pequeno diálogo:

— Meu papai diz que um dia ele vai ter um curto-circuito e aí **ele vai acabar na mer.. acabar num beco sem saída.**  
 — **Conheço bem esse beco** — Dr. Edmonds disse em tom amigável. — **Eu mesmo estive num beco sem saída algumas vezes, e com a corda no pescoço, pra piorar.** Um EEG pode nos contar muitas coisas, Danny. (vol. 3, p. 79)

### 5.3 Trocadilhos

Uma expressão interessante de se traduzir foi “*rats in his belfry*”, presente no capítulo 10 quando Hallorann pergunta a Jack se Ullman lhe falou dos possíveis ratos no sótão (vol. 2, p. 21).

O primeiro passo foi procurar o significado de belfry, que era desconhecido para nós. O dicionário Cambridge traz a definição: “*the tower of a church where bells are hung*” e o dicionário online Michaelis traduz o termo por “torre de sinos”.

A princípio, achamos que a “torre” poderia ser o escritório de Ullman, e que Hallorann estivesse fazendo uma piada com o fato de Ullman se achar muito poderoso. Dessa forma, entendemos que Hallorann havia perguntado se quando Jack estivera no escritório de Ullman, este lhe contou do problema dos ratos.

---

<sup>45</sup> Tradução nossa. “To be in a very difficult situation [...]”.

Porém, nos dois dicionários consultados, encontramos também a expressão “*have bats in the belfry*”. A definição no Cambridge é a seguinte: “*to be silly and slightly mad with confused behaviour*”. Assim sendo, Hallorann estava na verdade insinuando que Ullman tinha ideias loucas, e apenas trocou o “*bats*” por “*rats*” para que o trocadilho tivesse efeito no contexto.

Não conhecíamos expressão com tal efeito em português. Felizmente, o Michaelis ofereceu a expressão “macaquinhos no sótão”. Ora, tal expressão encaixa-se perfeitamente, pois os personagens estão falando do sótão do hotel e o termo “macaquinhos” pode facilmente ser substituído por “ratinhos”.

No capítulo 21, vol. 2, p. 58, foram encontrados dois trocadilhos cuja tradução exigiu criatividade. O primeiro foi “*fire away... no pun intended*”, frase proferida por Jack Torrance durante conversa com o empregador e amigo Al Shockley, na qual um dos assuntos em questão era a possibilidade de demissão de Jack. Jack pergunta para Al se seria demitido e depois pede, com a referida frase, para que o amigo respondesse logo (“desumbuchasse” numa linguagem mais informal). O trocadilho está nos dois sentidos que “*fire away*” traz em si, o de demitir uma pessoa e o de falar com objetividade e é reforçado quando Jack diz “*no pun intended*”, “sem trocadilho” a fim de indicar para Al a qual dos sentidos a expressão está se referindo. Queríamos, então, encontrar uma expressão que mantivesse as mesmas conotações para manter o trocadilho e nossa solução foi “põe pra fora... sem trocadilho” (vol. 3, p. 106). Afinal, “põe pra fora” pode se referir à demissão de Jack ou ao pedido de resposta objetiva, por parte de Jack.

O segundo trocadilho do capítulo é uma expressão idiomática que assombra os pensamentos do pequeno Danny, que se lembra com detalhes do dia quando descobriu que “TO LOSE YOUR MARBLES” significava enlouquecer... Um dia, em sua

escolinha, seu melhor amigo Scott contou-lhe a respeito do pai de um coleguinha que havia “LOST HIS MARBLES”. Como “*marbles*” significa, literalmente, “bolinhas de gude”, Danny entende a frase ao pé da letra, ou seja, que o homem havia “perdido as bolinhas de gude”. Scott, porém, já sabia que a expressão tinha a conotação de “ficar louco” e corrige Danny. O desafio aqui seria transmitir em nosso texto a confusão feita por Danny, já que “perder as bolinhas de gude” não tem o significado de enlouquecer, na língua portuguesa. Vejamos, primeiro, a conversa dos meninos em inglês:

Scott leaned forward. "His dad **LOST HIS MARBLES** last night. They took him away."

"Yeah? **Just for losing some marbles?**"

Scotty looked disgusted. "He went crazy. You know." (vol. 2, p. 62, grifo nosso)

Dessa forma, pretendíamos encontrar uma expressão idiomática, que além de significar “loucura” deveria ter como um dos seus componentes lexicais um objeto, para que Danny pensasse que o pai do colega somente havia perdido algo. Felizmente, a solução que encontramos atendeu a esses requisitos. Observemos como ela se encaixou na tradução:

Scott curvou-se para frente.

— O pai dele **FICOU COM UM PARAFUSO A MENOS** ontem à noite. Eles levaram ele embora”.

— **É? Só porque ele perdeu um parafuso?**

Scotty parecia horrorizado com a situação.

— Ele ficou maluco. Você sabe. (vol. 3, p. 115)

#### 5.4 Estruturas Sintáticas

Já no capítulo 1, encontramos estruturas que apresentaram desafios para a tradução, como o trecho “*Ullman folded his neat little hands on the desk blotter and looked directly at Jack, a small, balding man in a banker's suit and a quiet gray tie. The flower in his lapel was balanced off by a small lapel pin on the other side. It read simply STAFF in small gold letters*”( vol. 2, p. 5).

Nesse excerto, entende-se que tudo o que segue o nome de Jack refere-se a sua pessoa. Porém, no início da narrativa, vemos que Ullman é quem tem uma flor na sua lapela, está vestindo um terno sóbrio e é um homem pequeno. Além disso, Jack ainda não foi contratado, e, portanto, não faz parte da equipe do hotel, por isso, não poderia estar usando um broche que indica isso. Ademais, em outro momento do livro, Jack é descrito como jovem e loiro. Então provavelmente não é ele que está ficando careca.

Observando todos esses aspectos, chegamos à conclusão de que a descrição presente no trecho acima é do personagem Stuart Ullman. Para evitar que leitores da tradução se confundam, assim como nos confundimos, optamos por mudar a estrutura da frase, inserindo um ponto final após o nome de Jack e também o nome “Ullman” para iniciar a próxima frase. Assim, a tradução ficou da seguinte forma: “*Ullman entrelaçou as mãozinhas bem cuidadas sobre o mata-borrão e olhou diretamente para Jack. Ullman, um homem pequeno que estava ficando careca, usava um terno de banqueiro e uma gravata cinza discreta. A flor na sua lapela se contrapunha a um pequeno broche no outro lado. Este continha apenas a palavra EQUIPE em letras pequenas e douradas*” (vol.3, p. 7).

Outra dificuldade encontrada foi a formação advérbios e adjetivos no inglês, que não é igual na língua portuguesa. Na frase “*He looked at Jack for comment, and Jack flashed the PR smile again, large and insultingly toothy*” (vol. 2, p. 6), temos o advérbio “*insultingly*” e o adjetivo “*toothy*”, que não podem ser tão facilmente reproduzidos em

português. Resolvemos o problema da seguinte maneira: “*ele olhou para Jack, esperando um comentário, e Jack deu o sorriso relações-públicas novamente, tão grande e cheio de dentes que chegava a ser um insulto*” (vol. 3, p. 8).

No capítulo 4 temos outro exemplo de modificação que se mostrou necessária quando da tradução do seguinte excerto: “*But fear had settled around his heart, deep and dreadful, around his heart anda round that indecipherable word he had seen in his spirit’s mirror*” (vol. 2, p. 16). Como leitoras, sentimos a necessidade de introduzir um ponto final logo após o vocábulo *dreadful*, dividindo assim uma única sentença em duas. Tal percepção decorre do fato de, ao realizarmos uma primeira leitura da sentença e a traduzirmos mentalmente, acabamos por adicionar essa pausa, inexistente na estrutura da referida sentença, por sermos falantes nativas da língua portuguesa e, assim, podermos intuir como seria a forma mais adequada e natural de reprodução do trecho citado no texto traduzido. Dessa maneira, a sentença traduzida figura em nossa versão final da seguinte forma: “Mas o medo, terrível e profundo, tinha feito morado ao redor do seu coração. Ao redor do seu coração e daquelas palavras indecifráveis que ele tinha visto no espelho de sua alma [...]” (vol. 3, p.27).

## 5.5 Anacronismos

Como já mencionado nas considerações teóricas, no decorrer da história, encontramos várias referências a produtos, programas de TV, enfim, ícones da cultura popular dos anos 70, que foi quando o livro foi escrito.

Um desses exemplos foi encontrado no capítulo 16, quando vemos que Danny está aprendendo a ler, mas já fora preparado por anos assistindo a “*Sesame Street*” e a “*Electric Company*”. Ora, “*Sesame Street*” não foi um problema, pois o programa também ia ao ar no Brasil, com o nome de “Vila Sésamo”, e era bastante popular.

Porém, após pesquisas e consultas a pessoas que vivenciaram a década de 70, não encontramos indícios de que “*Electric Company*” foi ao ar na televisão brasileira, e, portanto, não uma tradução para esse título não foi encontrada.

Mas, como “Vila Sésamo” é citado antes, e todos têm conhecimento da existência desse programa, deixar o nome original de “*Electric Company*” não seria problema, pois o leitor pode inferir, pelo contexto, que se trata de um outro programa televisivo destinado ao público infantil. Para facilitar essa atividade, contudo, inserimos a informação de se tratarem de programas infantis. Dessa forma, foi possível repassar o conhecimento de outra cultura ao público leitor, lembrando-os de que a história se passa em outro país, mas sem os distanciar do entendimento do texto e da história.

Assim, o trecho “*Danny, prepared by four years of ‘Sesame Street’ and three years of ‘Electric Company,’ seemed to be catching on with almost scary speed*” (vol. 2, p. 31) foi traduzido por “Danny, após alguns anos sendo preparado por programas infantis como ‘Vila Sésamo’ e ‘*Electric Company*’, parecia estar aprendendo numa velocidade quase que assustadora” (vol. 3, p. 56).

O nome de um brinquedo também trouxe dificuldades. Apesar de “*Lincoln Logs*” (vol. 2, p.32) existir desde a década de 1910 nos Estados Unidos, o brinquedo ficou realmente famoso após a Segunda Guerra Mundial, com o baby boom. Trata-se de miniaturas de toras de madeira, com as quais crianças podem construir cabanas e fortes. O brinquedo também tem uma ligação com o patriotismo americano, pois os panfletos apresentados com ele sempre mostram histórias dos indígenas e dos colonizadores construindo fortes para se defender. Também temos o fato do presidente Abraham Lincoln ter construído uma cabana com seu pai, mas esse fato não é mencionado como motivo da criação do brinquedo ou nomenclatura que ele recebeu.

Não foi encontrada uma versão desse brinquedo que seja vendida no Brasil. Mesmo que fosse, todas as referências patriotas estariam perdidas, visto que esse aspecto da história americana requer explicações mais aprofundadas que não poderiam ser inseridas no texto sem ser em uma nota de rodapé. Sendo assim, trocamos o brinquedo para “bloquinhos de construção” (vol. 3, p. 58), que possui a mesma função de “*Lincoln Logs*” – a construção – e é um brinquedo encontrado facilmente nas lojas brasileiras.

Ao nos depararmos com o termo “*tine test*”, presente no capítulo 17, vol. 2, p. 45, acreditávamos que sua tradução não necessitaria de muita pesquisa, tal como ocorrera com outro termo da área médica que já havíamos traduzido nesse capítulo, o “*electroencephalogram*” (ver glossário). Procuramos o significado desse termo, um exame que a enfermeira Sally aplica em Danny, e que é mencionado apenas uma vez na narrativa. Descobrimos que se tratava de um método para se descobrir se um indivíduo estava contaminado com a bactéria causadora da tuberculose, mas que hoje é raramente utilizado, pois resultados falsos negativos e falsos positivos são comuns nesse exame em particular. Levando tal aspecto em consideração, fomos à procura do nome do teste em português. Infelizmente, não conseguimos encontrar, durante o período para a elaboração deste trabalho, como é chamado o referido exame. Todavia, descobrimos que testes para tuberculose em geral são conhecidos como “testes tuberculínicos” e este termo apresenta 17.500 resultados na pesquisa do Google, entre aspas. Assim, ele foi escolhido com nossa opção de tradução para “*tine test*” por abranger os testes para tuberculose de forma genérica e pelo fato de que o tipo específico de teste não é relevante para o desenvolvimento da trama.

## 5.6 Termos Técnicos

Para a tradução da maioria dos termos técnicos presentes no texto, bastou uma breve pesquisa para encontrar o correspondente em português e, dessa forma, a solução era encontrada. Por isso, estes se encontram apenas no Glossário (p. 164) do nosso projeto. Os poucos que deram mais trabalho são tratados nessa subseção do trabalho.

No caso da tradução de “*The last was an oversized zipper bag with a faded tartan skin*” (vol. 2, capítulo 11, p. 38, grifo nosso), foi uma surpresa descobrir o significado de “*tartan*”. O primeiro passo que tomamos foi procurar uma imagem de “*tartan*” no Google Imagens e logo surgiram vários resultados de imagens com tecidos xadrez. Sem dúvida alguma, optamos pela palavra “xadrez” para a tradução. Tempos depois, durante a revisão da tradução, descobrimos que “*tartan*” não se referia apenas à estampa xadrez, mas a um tipo de tecido estampado em xadrez, segundo consta no *Longman Dictionary of Contemporary English* (2007). Segundo o site *The Free Dictionary*, a tradução para o termo é “tartã”. Decidimos, então, procurar em sites brasileiros de moda alguma indicação de uso da palavra tartã. Felizmente, encontramos a seguinte definição que corroborou nossa escolha:

Tartã é o nome de um tecido de lã de trama fechada, gramatura leve e possui padrões diferentes usados para identificar os clãs da Escócia. O tecido possui listras diferentes que se cruzam criando desenhos em xadrez de várias larguras. Na Idade Média era colorido com pigmentos naturais de amoras, morangos e framboesas. (MAURÍLIO, Leonize. O xadrez tartã. In: **O Portal da Moda**. Disponível em <http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt~id~17405~n~o+xadrez+tarta+.htm> Acesso em nov. 2011)

No capítulo 37, tem-se a presença marcante de um relógio, o qual causa fascínio em Danny. Em certo momento, entendemos pelo contexto que o relógio começa a badalar, porém, a frase usada pelo autor – *The clock began to strike a count of five chimes* (vol. 2, p. 72) – não foi simples de ser compreendida.

A princípio, achávamos que o único significado de “*chime*” fosse o seguinte: “(of bells) to make a clear ringing sound” (Cambridge Advanced Learner's Dictionary, 2008). Isso causou confusão, pois nessa hora da narrativa, o relógio está soando o toque da meia-noite, então não poderiam ser apenas cinco badaladas.

Após mais pesquisas, descobrimos que “*chime*” pode também se referir a um pequeno instrumento composto de vários sinos. Esse, também, é o mecanismo encontrado dentro de alguns relógios, chamado carrilhão em português. Portanto, concluímos que tal relógio possuía o mecanismo com apenas cinco sinos, e traduzimos a frase por “o relógio emitiu o som dos cinco sinos do carrilhão” (vol. 3, p. 133).

## 5.7 Outros Desafios

Um momento interessante e desafiador com o qual nos deparamos foi quando tivemos que traduzir o trecho: “*he was almost home now, put-putting along the highway between Lyons and Boulder [...]*” (vol. 2, p. 11). A presença do termo onomatopéico *put-putting* foi o ponto central de amplas discussões e reflexões por nossa parte. Procurando por uma definição específica para tal vocábulo, encontramos na página do dicionário online *The Free Online Dictionary*, a seguinte entrada:

**put-put** [ˈpʌt,pʌt] *Informal*

*n*

1. (Engineering / Automotive Engineering) a light chugging or popping sound, as made by a petrol engine,

2. (Engineering / Automotive Engineering) a vehicle powered by an engine making such a sound.

*vb* **-puts, -putting, -putted**

(Engineering / Automotive Engineering) (*intr*) to make or travel along with such a sound.

Assim, nos certificamos de que o referido termo (*put-putting*) deveria ser traduzido levando em consideração sua característica onomatopéica. Por se tratar de um

recurso muito mais utilizado em histórias em quadrinhos, as onomatopeias, na literatura tradicional geralmente se transfiguram na descrição dos ruídos que representam, como, por exemplo, em “o telefone tocava”, “o gato miava”. Segundo Selma Meireles, professora doutora do Departamento de Línguas Modernas/FFLCH da Universidade de São Paulo:

Sons ambientais “naturais” como o do vento, água corrente, folhas farfalhando ou o barulho de aparelhos, máquinas e motores que nos circundam nas cidades passaram a ser representados de diversas formas, assim como são percebidos diferentemente em cada ocasião e em relação com o seu papel na trama, contribuindo para o que LEHMANN (1998) denomina “paisagens sonoras” (*Klanglandschaften*), que são tão social e culturalmente típicas e marcantes como qualquer paisagem visual [...]. (MEIRELES, 2007, p. 159)

Este é o caso em questão, pois em português brasileiro existe, na realidade, um termo onomatopéico equivalente ao apresentado em inglês, cuja definição é o barulho gerado por um motor pequeno movido a derivados do petróleo quando em funcionamento, que é “teco-teco”. Entretanto, nós, brasileiros, o associamos mais comumente ao avião teco-teco, e em raras ocasiões, a automóveis ou embarcações de pequeno porte, como explicitado no seguinte trecho, retirado do *site* do canal televisivo TV Cultura: “O avião chama-se teco-teco porque o funcionamento do seu motor produz um som parecido com **teco-teco**” [...]. Contudo, decidimos pela utilização da onomatopeia encontrada, uma vez que, em inglês, “*put-putting*” refere-se a qualquer veículo motorizado que, quando em movimento, produz tal som. Após alterarmos a construção do período, a fim de alcançarmos um resultado satisfatório, elaboramos a seguinte tradução: “ele já estava quase chegando em casa, cruzando a rodovia que liga Lyons a Boulder com seu fusquinha (teco- teco- teco...) [...]” (vol. 3, p. 18).

O nome de uma receita, mencionada por Hallorann no capítulo 10, também foi objeto de nossas pesquisas. O “*shrimp creole*” ( vol. 2, p. 18), que Hallorann diz que vai

ensinar Danny a cozinhar se ele for para a Flórida, é um prato feito de: camarão, cebola, tomate, aipo e dois tipos de pimenta, e é geralmente servido acompanhado de arroz branco. O nome “*creole*” dá-se pela sua origem, no sul dos Estados Unidos, mas especificamente Louisiana, e que tem influências de várias culturas, entre as quais a africana, a espanhola e a francesa<sup>46</sup>. Como ocorreu com alguns outros termos, essa referência seria perdida para o público brasileiro. Portanto, baseando-nos na preparação do prato, optamos por traduzi-lo simplesmente por “ensopado de camarão” (vol. 3, p. 31).

Ainda no capítulo 11, o termo “*old maid*” despertou-nos grande curiosidade. No contexto<sup>47</sup>, ele se refere a um jogo de cartas em que “o jogador que segurar determinada carta ao fim do jogo é o perdedor”<sup>48</sup> (American Heritage Dictionary, 2000). Lembrando-nos de nossa infância, indagamo-nos se o jogo não seria muito semelhante a um que jogávamos naqueles tempos, o “mico”. Curiosas, procuramos as regras de ambos os jogos (ver Anexo, p. 194) para confirmar nossa suspeita de que eles guardavam muita semelhança entre si, inclusive os dois podem ser jogados com baralhos especiais, com ilustrações no lugar do baralho tradicional. Contudo, as imagens que aparecem nas cartas do jogo “*old maid*” não são as mesmas exibidas nas cartas do “mico”, apesar de as regras serem praticamente as mesmas. Refletindo sobre a importância das imagens de “*old maid*” para o entendimento da narrativa, concluímos que não era relevante e, dessa forma, optamos pela tradução de um jogo mais conhecido pelos leitores e cujas regras são, no mínimo, parecidas. Além disso, essa escolha esteve em consonância com nossa estratégia de aproximar a obra do leitor quando possível,

---

<sup>46</sup>Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Shrimp\\_Creole](http://en.wikipedia.org/wiki/Shrimp_Creole) Acesso em nov. 2011

<sup>47</sup>“Até mesmo a essa distância, aquela cabecinha tinha algo que ela reconhecia – era a maneira como seu filho olhava quando havia algo na TV que lhe exercia um fascínio particular ou quando ele e o pai jogavam “mico” ou aquele “*cribbage*” idiota”. (vol. 3, p. 42)

<sup>48</sup>“A card game in which the player who holds a designated card at the end is the loser”.

mediante a tradução de elementos que fazem parte do cotidiano, como jogos, músicas e produtos.

## 5.8 Contos

### Relato sombrio

Era noite do dia treze de outubro de dois mil e onze. A chuva caía impiedosa e pesadas gotas batiam com fúria na janela do quarto. Vez ou outra, sobressaltava-me com o luminoso *flash* de um relâmpago, já esperando seu ressoante estrondo. No fundo, até gostava de noites como aquela, o vento gelado renovava minhas energias. Mas um detalhe me incomodava: estava completamente sozinha.

Em frente ao computador, dedicava-me à difícil tarefa de traduzir o quarto capítulo do livro *The Shining*, de Stephen King. Sou medrosa por natureza, e a trama de suspense da obra me causava arrepios, ainda que a estória estivesse apenas no seu início. Relutante, forcei-me a superar essa tola impressão, afinal, não era mais uma garotinha.

Em um dado momento, deparei-me com a seguinte frase: [...] *that Daddy had had a breakdown in the mountains (then why doesn't he call?) or that Daddy had gone off to do the Bad Thing* [...] (Cap. 4, vol. 2, p. ), e a expressão *the Bad Thing* , me fez refletir um pouco. Apesar de seu significado ser cristalino como água, traduzi-la foi um pouco mais complicado. Lembrei-me que, quando criança, minha mãe ralhava comigo, reiterando que não podia, de forma alguma, fazer Coisa Feia. A lembrança me trouxe certa nostalgia, e pontadas de dor ao saber que com aquela frase sempre vinham algumas palmadas. Devido ao fato de o personagem Danny ser também uma criança de seis anos, optei por traduzir *the Bad Thing* por “a Coisa Feia” (Cap. 4, vol. 3, p. ), e senti um certo alívio por ter conseguido solucionar esse dilema.

Mais alguns relâmpagos, e, de repente, escuridão. Queda de energia. A tela do computador era agora a única fonte de luz do ambiente. — Ótimo! Agora sim, posso ficar tranquila! — resmunguei, com ironia. Tive sorte em encontrar uma lanterna, que guardava dentro do armário, mas estava sem pilhas. Tinha que seguir em frente com a tradução, pois o prazo estava se esgotando, e minhas colegas dependiam do meu esforço. Guiando-me pelo instinto, cheguei à cozinha e encontrei uma vela gasta e uma caixa de fósforos. Acendi o pavio, e a pequena chama bruxuleou, criando uma sombra — minha sombra — na parede do quarto. Foi então que, voltei ao trabalho, ainda inquieta, e encontrei outra palavra que me aguçou os sentidos. Era *undercurrent*, que aparecia no trecho: [...] *DIVORCE. It was a constant undercurrent in their thoughts* [...] (Cap. 4, vol. 2, p. ). Após tatear em busca do dicionário monolíngue em inglês, encontrei a definição: ‘*noun ~ (of sth)* a feeling, especially a negative one, that is hidden but whose effects are felt’. Passei então a realizar uma busca mental na tentativa de encontrar algo em português que também expressasse o significado do termo original.

Senti uma grande angústia, pois não conseguia encontrar alguma palavra que contivesse o mesmo tom negativo de *undercurrent*, e também porque aquela escuridão toda me dava arrepios. Teria, portanto, que introduzir na tradução, de forma sucinta e clara, uma explicação para o termo. Angústia. Talvez a palavra funcionasse. Combinei-a então com o adjetivo “oculta”, pois representa um sentimento não expresso, e finalmente, elaborei a seguinte frase: “ [...] *DIVÓRCIO. A angústia oculta que acompanhava o nome era uma presença constante nos pensamentos deles, [...]*” (Cap. 4, vol. 3, p. ).

— Menos um! — pensei, aliviada. E no mesmo instante, o zumbido estrondoso do meu celular vibrando contra a superfície do criado-mudo quase fez parar meu coração. Alcancei-o a tempo de atender a última chamada do número

desconhecido. — Alô?! — perguntei, mas do outro lado da linha, o silêncio imperava. — Alô?! — perguntei mais uma vez, o medo começando a surtir efeito em minhas mãos trêmulas. — Quem é?! — minha voz saiu esganiçada. Nenhuma resposta, e a ligação caiu.

Em frente ao computador, lutei para me concentrar novamente no trabalho a ser feito. — Ah, se eu pego o peste que me passou esse trote! — pensei, o pânico dando lugar à prazerosa raiva.

Notei, surpresa, um som tímido de gotas caindo alternadamente, bem próximo do local onde estava sentada. Ouvindo com atenção, resolvi me levantar para tentar descobrir, mesmo no escuro, a fonte daquele barulho irritante. Melhor teria sido “esperar sentada”, literalmente. A goteira — por onde escorriam as gotas de água da chuva — estava bem acima da entrada do banheiro, e o chão de cerâmica já estava alagado por completo. Ao alcançar o batente da porta, desequilibrei-me no piso escorregadio e meus pés perderam o contato com o chão, deslizando em direções opostas. Desabei, e bati o cotovelo na quina do aparador, com tampo de vidro, que decorava o corredor do cômodo/banheiro. Lancei um grito de dor na atmosfera sombria, e senti o sangue jorrar, quente, da pele dilacerada. — Mas que droga essas telhas! — praguejei. E intui que estava perto de solucionar um dilema com o qual vinha travando árdua batalha há dias: a tradução de *shingles*, na passagem: [...] *shingles. are there nails out there? oh shit forgot to ask him well they're simple to get. sidewinder hardware store. wasps, they're nesting this time of the year. i might want to get one of those bug bombs in case they're there when i rip up the old shingles. new shingles. old* [...] (Cap. 4, vol. 2, p. ). Após algumas horas de pesquisa, descobri que a palavra *shingles* remete a típicas construções norte-americanas, pois são, na verdade, uma espécie de telha feita de madeira ou outros materiais, porém, mais finas que as telhas de

barro utilizadas aqui no Brasil. O termo precisaria ser explicado com detalhes, pois não é muito comum para o leitor brasileiro. Porém, preferi evitar a inserção de uma nota de rodapé, para não interromper o ritmo da leitura (o termo aparece inserido num dos fluxos de pensamento de Jack). Refletindo um pouco, avaliei que, caso optasse por um termo mais geral (como, telhas!), poderia construir a imagem do real objeto para o público-leitor através de outros elementos do texto original que estabelecem relação com *shingles* e o modo de reformar telhados feitos desse material. Então, problema aparentemente resolvido: “[...] telhas. será que lá tem pregos? merda esqueci de perguntar pra ele bom não é difícil conseguir. a loja de construção de sidewinder. vespas, elas estão fazendo ninhos nessa época do ano. talvez eu compre um daqueles sprays contra insetos caso elas estejam lá quando eu arrancar as telhas velhas. novas telhas. velhas) [...]” (Cap. 4, vol. 3, p. )

Coloquei o último ponto final no capítulo e o computador “pifou”. A bateria havia descarregado por completo. Restava ainda a pequena chama da vela, que queimava ao meu lado. Afrouxei um pouco os músculos retesados do pescoço, e fechando os olhos por alguns instantes, mergulhei naquela escuridão aterrorizante. Algo vibrou novamente. Era meu celular. Com os olhos arregalados e o coração pulsando num ritmo frenético, caminhei, temerosa, em sua direção, guiada pela tela do aparelho que luzia em meio às trevas. O mesmo número desconhecido, notei, desesperada. Minhas mãos, banhadas de suor, mal conseguiam evitar que o objeto fosse ao chão. Senti uma corrente de ar gelado, que vinha da fresta da janela, percorrer todo o meu corpo. Reuni as centelhas de coragem que ainda cintilavam em mim e aceitei a ligação.

— A...a.lô?

E a vela se apagou por completo.

## Cozinha Macabra

Era uma bela noite de sábado. Estava em frente ao computador, traduzindo o capítulo 10 de “The Shining”, uma tarefa árdua. Nesse capítulo, encontrei muitos termos técnicos de cozinha que me atormentaram.

Alguns termos como “*walk-in freezer*”, “*cold pantry*”, “*vegetable bins*”, “*broiler*” e “*heated well*” foram resolvidos com uma simples pesquisa na internet e confirmação pelo Google imagens. Nomes de alimentos como “*prunes*” e “*apricots*” também foram resolvidos da mesma forma. Nomes populares de espécies de peixes foram relativamente simples: bastou verificar seu nome científico para confirmar se o nome popular encontrado era o correto. O único que deu mais trabalho foi o “sole”, que se refere a uma ordem inteira de peixes. Escolhemos o representante mais comum, o linguado (*Solea solea*), para utilizar na tradução.

Porém, sempre há alguns termos que nos dão pesadelos...

“*Paring knives*” e “*two handled cleavers*” foram dois desses. Havia encontrado uma explicação para ambos na Wikipedia, e fotos deles no Google imagens. Porém, como existem instrumentos de corte dos mais variados, e as vezes as diferenças entre um e outro são mínimas, fiquei receosa. Lembrei de ter escutado o termo “faca para legumes” antes, e ele encaixava-se bem na explicação dada pela Wikipédia: “*A paring knife is a small knife with a plain edge blade that is ideal for peeling and other small or intricate work*”. Para sentir-me mais segura, fui até a cozinha perguntar a minha mãe, que lida com tais instrumentos diariamente.

Procurei por uma faca semelhante à que vi na foto, e minha mãe confirmou que o termo que havia encontrado era correto. Aproveitei para procurar um instrumento parecido com o “*cleaver*” e consultar o nome com a “profissional”. Foi aí que algo horrível aconteceu...

Enquanto estava revirando as gavetas, peguei na lâmina de uma faca muito afiada. Cortei meu dedo médio tão profundamente que o sangue escorreu pela minha mão, descendo pelo braço e pingando no chão. Após limpar a ferida, podia ver o osso no fundo do corte deixado. Foi preciso alguns minutos para que o remédio fizesse efeito e a dor passasse, mas logo em seguida, voltei ao trabalho.

Com muito mais cuidado, voltei a procurar o instrumento que seria o “*cleaver*”. De repente, ouvi um estalo na prateleira que se encontrava acima de minha cabeça. Não dei muita importância. Foi quando alguns copos que estavam nessa prateleira caíram sobre mim, partindo-se em mil pedaços ao baterem no chão. Ao tentar escapar desse “ataque”, cortei meu pé nos cacos, e meu sangue mais uma vez manchou o chão da cozinha.

Após me recuperar desses sustos, encontrei o instrumento que procurava e constatei que seu nome era “cutelo”. “Two handled” refere-se ao fato de o instrumento ter dois cabos. Após consulta ao dicionário online Michaelis, constatei que mesmo com esse diferenciador, o instrumento é chamado simplesmente de “cutelo”.

Era hora de me concentrar em outro termo, talvez o mais complicado de todos: “*dutch oven*”. As ocorrências no Google imagens indicavam uma panela de ferro sendo usada, na maioria das vezes, ao ar livre, penduradas sobre fogueiras. O termo traduzido literalmente, “forno holandês”, dava os mesmos resultados.

O problema é que no texto, “*dutch oven*” faz parte de um fogão, que inclusive possui mais dois fornos normais. Mais adiante no texto, Hallorann diz que Wendy pode usar os três se quiser, e ela diz, ironicamente, que colocará um jantar congelado em cada. Como encaixar a imagem que o Google me apresentava – e a definição encontrada – em um fogão industrial?

Ouvi algo apitar. Chamei minha mãe para ver o que era, pois eu estava concentrada, mas ninguém respondeu. O apito novamente. Estava vindo da cozinha. Fui verificar.

Lembrei-me que minha mãe saiu, deixou um bolo no forno e pediu para que eu o desligasse quando o *timer* apitasse. Assim o fiz e voltei para minha tradução, deixando o bolo dentro do forno.

Após mais reflexão e pesquisa, encontrei no dicionário online Merriam-Webster a definição “*a brick oven in which cooking is done by the preheated walls*”. Tratava-se, então, de um “forno a lenha”, que também pode ser encontrado em cozinhas industriais. Desse modo, poderia ser encontrado na cozinha do Overlook.

Um pedaço de bolo seria uma boa recompensa após esse árduo trabalho de reflexão. O forno, com certeza, já estaria frio, pois muito tempo se passara, mas pus uma luva para tirar o bolo lá de dentro mesmo assim. Quando já havia fechado a porta do forno, ela abriu-se novamente, caindo sobre minha perna e queimando-a. Algo muito estranho estava acontecendo nessa cozinha hoje. Não era possível a porta do forno abrir-se sozinha! E ainda estar quente depois de todo esse tempo?

Cuidei da minha queimadura e voltei ao trabalho. Próximos termos: “*swinging doors*” e “*batwing doors*”. Em um primeiro momento, os resultados da pesquisa indicaram que ambos eram termos equivalentes a “porta vai e vem”. Mas havia uma diferença. O autor não usou termos diferentes a toa. Eu sabia que “*batwing doors*” são aquelas portas como as dos saloons em filmes de velho oeste. Sim, elas poderiam se encaixar na categoria mais ampla de “portas vai e vem”, mas algum nome específico elas deveriam ter. Pesquisei por vários termos como “porta velho-oeste” e “porta saloon”, sem sucesso. Finalmente, lembrei-me que meu tio, residente no Rio de Janeiro,

possui uma porta dessas em sua casa. Talvez ele lembrasse o nome exato, pois deve ter sido necessário utilizá-lo na hora da compra.

Quando ia ligar para ele, a luz da quadra inteira acabou. Lutei no escuro até conseguir uma vela. Iluminada pela fraca chama, encontrei meu celular e liguei para meu tio.

Ele, infelizmente, não se lembrava do nome da porta, mas lembrava-se da loja onde a comprou. É uma grande loja que possui filial em Brasília e um site. Então, liguei para uma de minhas colegas de grupo, pedindo para que procurasse no site dessa loja pelo nome desse tipo de porta, enquanto a luz da minha quadra não retornava.

Sentei no breu, com apenas a luz fraca de uma vela para iluminar o cômodo. Estava sozinha em casa. Sem luz. Não havia nada que podia fazer para distrair-me. De repente, ouvi um ruído na porta da sala. Muito estranho, pois minha mãe nunca entra pela porta da sala. Mas o ruído parou.

Minha colega de trabalho ligou de volta, dizendo que achou o termo “porta bang-bang” no site da loja, e que no Google imagens havia muitas ocorrências, confirmando assim que aquele era o termo. Com “portas vai e vem”, a maioria dos resultados (embora também encontrássemos as tais portas bang-bang) foram fotos de portas que encontramos na cozinha de restaurantes, ou em supermercados, na área em que somente funcionários são autorizados a entrar. Essas portas são inteiras, diferente das de bang-bang. Então estava decidido: para “*swinging doors*” usaríamos “porta vai e vem” e para “*batwing doors*”, “porta bang-bang”.

Foi então que os ruídos na porta da sala começaram novamente. Chamei por minha mãe, para ver se era ela, mas não houve resposta. Tentei olhar pelo olho mágico, mas estava escuro. Quem estava tentando entrar na minha casa?

Os ruídos na porta da sala não paravam. Na verdade, ficaram mais fortes e insistentes. A maçaneta girava freneticamente. E o mesmo começou a acontecer na porta da cozinha. A luz não voltara e não conseguia ver quem estava do outro lado da porta pelo olho mágico.

E então, gavetas, portas de armários e da geladeira começaram a abrir e fechar sozinhas. Talheres, copos e pratos vibravam dentro de seus esconderijos. O som aumentava cada vez mais. De repente, tudo parou. E eu ouvi somente o ranger da porta abrindo...

### **Festa dos Mortos**

Estava traduzindo o capítulo 37 do livro *“The Shining”*, intitulado *“The Ballroom”* e para traduzir esse título, o termo que me veio à mente naturalmente foi “salão de baile”. Após uma reunião com as meninas do grupo, elas apontaram que “salão de festa” é um termo muito mais utilizado, por que não usá-lo? Fui para casa com essa pergunta na mente: por que optar por um e não pelo outro?

Assim que cheguei em casa, uma tempestade começou a cair lá fora. Relâmpagos e trovoadas para todos os lados. Fiquei um pouco assustada, mas resolvi dormir para acordar disposta no dia seguinte e continuar a trabalhar na tradução. Porém, não conseguia tirar essa pergunta da cabeça. Salão de festa ou salão de baile, e por quê?

No meio da noite, tive que levantar para beber um copo de água. Ao passar pela sala, vi que os móveis haviam desaparecido e a sala estava vazia. Quando entrei na sala para verificar o que havia acontecido, uma música começou a tocar. Música eletrônica, para ser mais exata. Um globo espelhado surgiu pendurado no teto. Estava atordoada, ainda meio sonolenta, tentando entender o que havia acontecido quando um raio caiu perto de minha casa. Olhei pela janela para ver onde exatamente havia caído. Quando voltei o olhar para o interior da sala, vi várias formas se movimentando, andando em

minha direção. Esqueletos que se mexiam ao som da música. Corpos em decomposição, alguns sem um braço, outros sem perna ou até sem cabeça, e os que tinham cabeça sorriam um sorriso doentio, dançando em sua festa pútrida.

De repente, outro trovão. O cenário mudou. Os mortos-vivos estavam vestidos com roupas de época, todas rasgadas e sujas. Algumas queimadas ou molhadas, dependendo de como haviam morrido, supus. E a música, a música que tocava era de um estilo diferente. Era orquestrada, soava como uma valsa. Eles dançavam, e continuavam se aproximando de mim, eu sem conseguir me mover, tamanho era meu horror.

E a cada relâmpago da tempestade lá fora, o cenário mudava, alternando entre esses dois. E cada vez mais, os monstros se aproximavam de mim na escuridão. Eu queria gritar e correr, mas estava petrificada. Quando finalmente a primeira mão decomposta iria tocar no meu pescoço... acordei.

Era tudo um pesadelo! Apenas um pesadelo. Deve ter sido porque estava lendo um livro de terror e pensando em como traduzir termos relacionados a festa. Foi aí que percebi: a melhor expressão para se usar seria “Salão de Baile”, pois o livro foi escrito nos anos 70, e as festas que Jack alucinou que aconteciam no hotel são mais antigas ainda. “Salão de Festa” daria a falsa ideia de que era uma festa moderna.

Foi um sonho assustador, mas pelo menos resolvi um dos problemas de minha tradução. Acho que agora podia ir tomar aquela água e voltar a dormir. No caminho da cozinha, ao passar em frente à sala, vi que estava vazia. Não era possível. Devia ser engano dos meus olhos, efeito da sonolência misturado com a escuridão da madrugada. E então, um relâmpago...

## 6 217 Revisited: diferentes perspectivas

O processo tradutório, como descobrimos em nossa própria experiência, revela aspectos bastante pessoais e característicos do modo de pensar de cada tradutor. Podemos afirmar que, a versão final de cada capítulo por nós elaborado certamente difere, em grande escala do seu esboço inicial, pois a cada revisão feita, em conjunto e individualmente, surgiam novas opiniões e alteravam-se antigos pontos de vista, e tais mudanças refletiram-se no texto traduzido. Observamos também, nesse processo, a rapidez com que a língua se transforma, tornando obsoleto o que, há cinco ou três anos atrás era considerado atual, ou até mesmo moderno, principalmente em termos de língua falada (diálogos).

A partir dessa análise, pudemos inferir que a forma de encarar o texto de partida, o propósito (escopo) da tradução, entre outros aspectos relevantes levados em conta para se realizar uma tradução, variam de tradutor para tradutor, pois o tradutor é, antes de mais nada, um leitor do texto de partida; sendo assim, acaba por construir também uma interpretação própria desse texto. Como explicitado pelo estudioso da tradução, Francis Henrik Aubert (1994), ao tecer comentários sobre a questão da fidelidade do tradutor ao autor e ao texto de partida:

Assim, a matriz primária da fidelidade há de ser, por imposição dos fatos, a mensagem efetiva que o tradutor apreendeu enquanto um entre vários receptores do texto original, experiência individual e única, não-reproduzível por inteiro nem mesmo pelo próprio receptor-tradutor, em outro momento ou sob outras condições de recepção [...] (p. 75).

Somando-se a isso o fator do distanciamento cronológico, no caso do livro *The Shining*, existente entre a data de publicação da obra em inglês (1977), a data da primeira edição traduzida para o português brasileiro (1977) e a nossa tradução de alguns capítulos do livro (2011), torna-se praticamente impossível a existência de

traduções similares, o que faz com que as mudanças ocorridas nos textos traduzidos se tornem perceptíveis, em decorrência dos diferentes contextos nos quais encontram-se inseridos.

Decidimos então, após termos concluído a tradução dos capítulos do livro a que nos propusemos, comparar alguns trechos problemáticos da obra em inglês, em primeira análise, com os seus correspondentes traduzidos para o português brasileiro pela tradutora Betty Ramos de Albuquerque, que figura também, como mostraremos mais adiante, como tradutora das outras edições do livro lançadas no Brasil. Posteriormente, analisamos tais excertos e os comparamos com a nossa tradução, momento em que pudemos observar os diferentes processos mentais que encerra o ato tradutório, o que resultou em escolhas tradutórias diversas.

A título de esclarecimento, apresentaremos nesta seção um breve histórico das edições do livro por nós encontradas até a presente data. Cabe ressaltar que o nome de Betty Ramos Albuquerque consta como sendo a tradutora da obra em todas as edições nas quais pesquisamos. Entretanto, pesquisando nessas edições, descobrimos que, apesar de a tradutora ser a mesma, os revisores da obra traduzida mudaram de uma para outra (ver tabela abaixo).

Segundo informações encontradas no site “Mercado Livre”, a primeira edição traduzida para o português brasileiro de *The Shining*, foi lançada em 1977, pela editora Record.

Já a edição lançada em 1999 foi publicada pela editora Objetiva, a qual utilizamos no cotejo com a nossa tradução, devido à facilidade de acesso, uma vez que ainda se encontra à venda, conforme consta nos sites das livrarias Cultura e Saraiva. Em 2005, foi lançada uma nova edição pela mesma editora. Entretanto, não a utilizamos para desenvolver o presente projeto pois poucas alterações foram encontradas entre essa

edição e a de 1999 com relação às problemáticas escolhidas para elaboração de nossas considerações teóricas. Em 2009, foi lançada uma nova edição da obra, também pela editora Objetiva, sob o selo Ponto de Leitura, dedicado às publicações no formato bolso.

Em seguida, apresentamos uma tabela na qual elencamos os anos das edições traduzidas encontradas, juntamente com os nomes dos respectivos revisores, aos quais atribuímos as alterações percebidas entre uma e outra edição:

<b>Edição (Ano)</b>	<b>Editora</b>	<b>Revisores</b>
1977/87	Record / Nova Cultural	—
1999	Objetiva	Sônia Peçanha Tereza de Fátima da Rocha Izabel Cristina Aleixo
2004	Planeta DeAgostini	
2005	Objetiva	Tereza de Fátima da Rocha Izabel Cristina Aleixo Sandra Pássaro
2009	Objetiva – Ponto de Leitura	Fátima Fadel Héllen Dutra

Com o intuito de demonstrar alguns exemplos dessas diferentes escolhas tradutórias, inserimos as tabelas abaixo, nas quais comparamos excertos que apresentam as dificuldades tradutórias, muitos dos quais foram dados como exemplos no capítulo dedicado às nossas considerações teóricas, e também outros aspectos, que ainda não foram apresentados, como por exemplo, o uso de palavras de baixo calão, as diferentes estruturas sintáticas empregadas, os possíveis lapsos de leitura – que podem acometer até mesmo o tradutor mais atento – entre outros.

## **6.1 Léxico Infantil**

Revemos aqui alguns exemplos do léxico de Danny, comparando nossas soluções com as da tradução publicada.

Trecho em inglês	Tradução publicada	Nossa tradução	Comentários
<p><i>It had mostly been around his mommy that time, and he had been in constant terror that she would pluck the word from her brain and drag it out of her mouth, making it real.</i></p> <p>(Cap. 4, Vol. 2, p.11)</p>	<p>Mamãe pensara <u>mais</u> e ele ficara debaixo de um medo constante de que ela pudesse arrancar a palavra de seu cérebro e <u>concretizá-la</u> pela boca.</p> <p>(Cap. 4, p. 24)</p>	<p>Na época, sua mamãe havia tido esse pensamento várias vezes, e ele vivia num terror constante, esperando pelo momento em que ela arrancaria a palavra do cérebro e a cuspiria pela boca, tornando-a real.</p> <p>(Cap. 4, vol. 3, p. 17)</p>	<p>A tradução oficial utiliza o tempo mais-que-perfeito simples – não utilizado por crianças –, em um trecho em que a voz do narrador claramente se mistura com a de Danny.</p>
<p><i>That George Hatfield who got pissed off at Daddy and put the holes in their <u>bug's feet</u>.</i></p> <p>(Cap. 4, Vol. 2, p.11)</p>	<p>Aquele tal de George Haffid que tinha ficado danado da vida com o papai e <u>furara os pneus</u> do fusca.</p> <p>(Cap. 4, p. 24)</p>	<p>Aquele George Hatfield, que ficou bravo com Papai e furou as <u>patas do fusca</u> deles.</p> <p>(Cap. 4, vol. 3, p. 17)</p>	<p>A tradução oficial não buscou manter “<i>feet</i>”, elemento do léxico infantil, e vemos o uso do mais-que-perfeito novamente.</p>
<p><i>My daddy used to teach <u>reading</u> and <u>writing</u> in a big school.</i></p> <p><i>Mostly writing, but he knows</i></p>	<p>Papai ensinava <u>composição</u> e <u>leitura</u> numa escola grande.</p> <p>Mais escrita, mas ele entende de</p>	<p>Meu papai ensinava <u>a ler</u> e <u>a escrever</u> numa escola grande.</p> <p>Mais escrever, mas ele também</p>	<p>“Composição” e “leitura” são muito formais para uma criança de cinco anos.</p>

<i>reading, too.</i> (Cap.11, Vol.2, p. 26)	leitura também.  (Cap. 11, p. 56)	sabe ler.  (Cap. 11, vol. 3, p. 45)	
<i>Why are you worried about me? Why are you worried about us?</i>  (Cap.11, Vol.2, p. 26)	Por que se preocupa comigo?  Por que se preocupa <u>conosco</u> ?  (Cap. 11, p. 56)	Por que você tá preocupado comigo? Por que você tá preocupado <u>com a gente</u> ?  (Cap. 11, vol. 3, p. 47)	O registro de “conosco” é muito formal para a fala, ainda mais na fala de um menino de cinco anos.
<i>But now ... I can't remember the word for dreams that scare you and make you cry.</i>  (Cap.11, Vol.2, p. 27)	Mas agora... não me lembro da palavra que se usa para os sonhos que <u>apavoram</u> e fazem a gente chorar.  (Cap. 11, p. 57)	Mas agora... Eu não consigo lembrar a palavra para os sonhos que <u>dão medo</u> e fazem a gente chorar.  (Cap. 11, vol. 3, p. 47)	Optamos por “dão medo” para que o léxico fosse condizente com o de uma criança em fase de alfabetização.
<i>But why are you going to take pictures?</i> (Cap.16, Vol.2, p. 40)	Mas por que vai tirar <u>fotografias</u> ?  (Cap. 16, p. 86)	Mas por que você vai tirar <u>fotos</u> ?  (Cap. 16, vol.3, p. 74)	Existência de léxico mais simples, condizente com o infantil.
<i>Once, at nursery school, his friend Scott had pointed out a boy named</i>	Certa vez, na escola maternal, seu amigo Scott mostrara um menino chamado	Uma vez, na pré-escola, seu amigo Scott mostrou um garoto chamado Robin Stenger,	Preferimos utilizar o diminutivo de balanços para indicar como as crianças costumam chamar esse brinquedo.

<i>Robin Stenger, who was moping around the swings with a face almost long enough to step on.</i> (Cap.21, Vol.2, p. 62)	Robin Stenger embasbacado junto aos <u>balanços</u> , com a cara tão comprida que até pisava nela. (Cap. 21, p. 121)	que estava vagando pelos <u>balancinhos</u> tão para baixo que sua cara quase se arrastava no chão. (Cap. 21, vol. 3, p. 113)	
<i>Presidential Sweet</i> (Cap.21, Vol.2, p. 64)	Suíte Presidencial (Cap. 21, p. 121)	Suíte Presente-au (Cap. 21, vol. 3, p. 116)	A tradução oficial não buscou manter a confusão feita por Danny.

## 6.2 Oralidade

Apresentaremos aqui, trechos nos quais nos preocupamos em reproduzir as características da língua falada do cotidiano, como explorado nas considerações teóricas, a fim de aproximar a história à realidade do leitor. Veremos que a tradução publicada nem sempre teve a mesma preocupação. Ressaltamos que nossa tradução também foi baseada no resumo de aula elaborado por Britto (2011), como já explicado na seção de metodologia.

<b>Trecho em inglês</b>	<b>Tradução publicada</b>	<b>Nossa tradução</b>	<b>Comentários</b>
<i>Watson will show you all that.</i>	Watson vai <u>mostrar-lhe</u> tudo.	Watson <u>te</u> <u>mostrará</u> isso tudo.	Marcas da oralidade utilizadas por nós: sistema misto de pessoa e número; uso de próclise em vez de ênclise. Por

(Cap.1, Vol.2, p. 5)	(Cap. 1, p. 12)	(Cap. 1, vol. 3, p. 7)	outro lado, a tradutora oficial optou por uma forma verbal simplificada. Essa escolha não foi feita por nós devido ao registro de uma entrevista de emprego.
<i>I'm surprised Al <u>didn't tell you. I've retired</u></i>  (Cap.1, Vol.2, p. 7)	Surpreende-me que Al <u>não lhe tenha dito.</u> <u>Regenerei-me.</u>  (Cap. 1, p. 13)	Estou surpreso que o Al não <u>tenha te falado.</u> <u>Me aposentei.</u>  (Cap. 1, vol. 3, p. 10)	Novamente, escolhemos usar a colocação pronominal recorrente na oralidade, além do sistema misto de pessoa e número.
<i>"Whereas a more educated man, such as yourself?" "My wife and I both like to read. I have a play to work on, as Al Shockley probably <u>told you.</u>"</i>  (Cap.1, Vol.2, pp. 8-9)	– E quanto a um homem mais culto, assim como o senhor?  – Minha mulher e eu gostamos de ler. Tenho uma forma de entreter-me, que Al Shockley provavelmente já <u>lhe deve ter contado.</u>  (Cap. 1, p. 15)	— E um homem mais bem educado como o senhor?  – Minha esposa e eu gostamos de ler. Tenho uma peça na qual tenho que trabalhar, como Al Shockley provavelmente <u>te contou.</u>  (Cap. 1, vol. 3, p. 13)	Aqui notamos, ainda, a não menção da peça que Jack tenta escrever, característica recorrente na narração.
<i><u>Keep it clean, that's all I ask.</u></i>	<u>Mantenha-a</u> limpa, é tudo o	<u>Deixa</u> tudo limpo, é tudo que peço.	Aqui utilizamos a forma mista de pessoa-número

(Cap.10, Vol.2, p. 18)	que peço. (Cap. 10, p. 50)	(Cap. 10, vol. 3, p. 30)	no imperativo.
<i>"That's right! And you <u>bein</u> a friend, you <u>make it Dick</u>."</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 20)	Isso mesmo! E sendo amigo, <u>you</u> pode me <u>chamar</u> de Dick.  (Cap. 10, p. 51)	Isso mesmo! E já que <u>cê</u> é um amigo, <u>me chama</u> de Dick.  (Cap. 10, vol. 3, p. 34)	Além do desvio no imperativo, inserimos uma característica na fala de Hallorann, o “cê”, para indicar a diferença linguística presente entre este e outros personagens.
<i>Danny: We call <u>him</u> doc sometimes.</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 19)	Danny. Às vezes <u>o</u> chamamos de doutor.  (Cap. 10, p. 51)	Danny, a gente chama <u>ele</u> de velhinho às vezes.  (Cap. 10, vol. 3, p. 33)	Marca de oralidade presente em nossa tradução: “uso do pronome reto em caso objeto”.
<i><u>They would sit up here in this deserted grand hotel...</u></i>  (Cap.10, Vol.2, p. 19)	<u>Sentar-se-iam</u> neste grande hotel deserto...	<u>Eles ficariam presos</u> neste grandioso hotel deserto...	Trecho em que a narração mistura-se ao pensamento de Wendy. Estrutura muito formal para pensamento encontrada na tradução publicada.
<i><u>We used to sit in the kitchen when I was a boy no older than you and have long talks without</u></i>	<u>Costumávamos</u> sentar na cozinha quando eu era um menino da sua idade, e tínhamos longas conversas <u>sem sequer</u> abrir a	<u>A gente</u> costumava se sentar na cozinha quando eu era um garoto não muito mais velho do que você e a gente	A tradução publicada não reproduz a informalidade desse trecho. Procuramos compensar o registro informal de “openin” na tradução de “we used to”, pois na primeira palavra,

<p><i>even openin our mouths.</i></p> <p>(Cap.11, Vol.2, p. 23)</p>	<p>boca.</p> <p>(Cap.11, p. 54)</p>	<p>conversava bastante <u>sem nem</u> abrir a boca.</p> <p>(Cap. 11, vol. 3, p. 41)</p>	<p>não conseguimos manter a informalidade. Preferimos utilizar “sem nem” em vez de “sem sequer”, uma vez que esta é mais presente em textos escritos do que na fala.</p>
<p><i>Or like once, when me and Mommy were in this big store to get me some shoes [...].</i></p> <p>(Cap.11, Vol.2, p. 26)</p>	<p>Ou <u>como uma vez</u>, quando mamãe e eu estávamos numa loja grande para comprar <u>sapatos</u> para mim [...].</p> <p>(Cap, 11, p. 56)</p>	<p>Ou <u>que nem uma vez</u>, quando eu e a Mamãe, a gente tava numa loja grande pra comprar <u>sapato</u> pra mim [...].</p> <p>(Cap. 11, vol. 3, p. 46)</p>	<p>Decidimos utilizar a marca de oralidade restritas à língua oral “que nem” como sinônimo de “como” e o singular em referência genérica.</p>
<p><i>"Don't tease me about it, Danny. Mommy's tired."</i></p> <p>(Cap.16, Vol.2, p. 32)</p>	<p>Não me <u>aborreça</u> com isso, Danny. Mamãe está cansada.</p> <p>(Cap. 16, p. 79)</p>	<p>Não me <u>perturba</u> com isso, Danny, Mamãe tá cansada.</p> <p>(Cap. 16, vol. 3, p. 57)</p>	<p>Novamente o desvio no imperativo.</p>
<p><i>Wendy could hear the typewriter Jack had carried up from downstairs</i></p> <p>(Cap.16, Vol.2, p. 31)</p>	<p>Wendy podia ouvir a máquina de escrever que Jack <u>trouxera</u> lá de baixo</p> <p>(Cap. 16, p. 78)</p>	<p>Wendy escutava a máquina de escrever que Jack <u>havia trazido</u> lá de baixo</p> <p>(Cap. 16, vol.3,</p>	<p>Uso do mais-que-perfeito simples.</p>

		p.55)	
<i>(...) time ran backward, backward to the time when her drunken husband had broken her son's arm (...)</i> (Cap.16, Vol.2, p. 34)	(...) o tempo voltava atrás, à época em que o marido, bêbado, <u>quebrara</u> o braço do filho(...)  (Cap. 16, p. 81)	(...) o tempo voltava, voltava para a época em que seu marido bêbado <u>havia quebrado</u> o braço de seu filho (...)  (Cap. 16, vol. 3, p.62)	Novamente, optamos pela utilização do mais-que-perfeito composto, forma mais utilizada na oralidade.
<i>Danny's locked himself in the bathroom and he doesn't answer me!</i> (Cap.16, Vol.2, p. 33)	Danny trancou-se no banheiro e não responde.  (Cap. 16, p. 80)	<u>O</u> Danny se trancou no banheiro e não me responde!  (Cap. 16, vol. 3, p. 60)	Não utilização do artigo antes de nome próprio pela tradução publicada, outra marca de oralidade.
<i>Danny, if you make <u>me</u> break this lock I can guarantee you you'll spend the night sleeping on your belly.</i> (Cap.16, Vol.2, p. 33)	Danny, se <u>me</u> fizer quebrar a fechadura posso garantir que vai passar o resto da noite dormindo de bruços.  (Cap. 16, p. 80)	Danny, se você fizer <u>eu</u> quebrar essa fechadura posso garantir que você vai passar a noite dormindo de bruços.  (Cap. 16, vol. 3, p. 60)	Marca de oralidade presente em nossa tradução: “uso do pronome reto em caso objeto”.
<i>What ... <u>what</u> did I say, Daddy?</i>	O que... <u>o que</u> eu disse, papai?	O que... <u>o que</u> <u>que</u> eu disse, Papai?	Uso de “que” ou “que é” depois de pronome interrogativo, novamente

(Cap.16, Vol.2, p. 35)	(Cap. 16, p. 81)	(Cap. 16, vol. 3, p. 63)	recriando a oralidade na escrita.
" <i>Let me by,</i> " <i>Danny said.</i>	<u>Deixe-me passar</u> – disse Danny.	<u>Deixa eu passar</u> – Danny disse.	Colocação pronominal correta na tradução publicada, porém pouco presente na fala de crianças e, por esse motivo, modificada em nossa proposta de tradução.
(Cap.41, Vol.2, p. 77)	(Cap. 41, p. 200)	(Cap. 41, vol.3, p. 141)	

### 6.3 Hallorann

<b>Trecho em inglês</b>	<b>Tradução publicada</b>	<b>Nossa tradução</b>	<b>Comentários</b>
<i>Three hours after that, I'm rentin a car at the Miama Airport and on my way to sunny St. Pete's, waiting to get <u>inta my swimtrunks</u> and just <u>laaafin</u> up my sleeve at anybody stuck and caught in the snow</i>	Três horas depois disso, estarei alugando um carro no Aeroporto de Miami a caminho da ensolarada St Pete, esperando <u>meter-me em meu calção de banho</u> e <u>dando uma banana</u> para todo mundo preso na neve.	Três horas depois disso, tô alugando um carro no Aeroporto de Miami e vou tá a caminho da ensolarada St. Pete's, <u>louco pra pôr meu calção de banho</u> e <u>riiindo</u> pra caramba de qualquer pessoa presa na neve.	Aqui vemos uma estrutura formal para a fala na tradução publicada, além da não manutenção da prolongação da vocal em uma palavra, característica da fala de Hallorann que buscamos manter.
(Cap.10, Vol.2,	(Cap. 10, p. 49)	(Cap. 10, vol.3, p.	

p. 17)		29)	
<i>Let's come on out of here now before we all catch the <u>peenumonia</u>.</i> (Cap.10, Vol.2, p. 20)	Vamos sair daqui antes que a gente apanhe uma <u>pneumonia</u> .  (Cap. 10, p. 52)	Vamos sair daqui antes de pegar uma <u>peneumonia</u> .  (Cap. 10, vol. 3, p.35)	O erro cometido por Hallorann no vocábulo “pneumonia” não é mantido na tradução publicada.
<i>"It's probably nothin. But if it is somethin ... well, you've got a large thing in your head, Danny. You'll have to <u>do a lot of growin</u> yet before you catch up to it, I guess. You got to be brave about it."</i> (Cap.11, Vol.2, p. 26)	Talvez não seja nada. Mas se é alguma coisa... bem, você tem uma coisa muito grande em sua cabeça, Danny. Você tem que <u>crescer muito</u> para poder compreender, eu acho. Tem que ser corajoso.  (Cap. 11, p. 57)	É capaz de não ser nada. Mas se for... Bom, cê tem uma coisa importante na sua cabeça, Danny. Cê precisa <u>crescer um bocado</u> antes de conseguir lidar com isso, eu acho. Cê tem que ser corajoso.  (Cap. 11, vol. 3, p.47)	A tradução publicada não procurou manter a informalidade de “ <i>do a lot of growin</i> ”.
<i>But there's plenty of times I've come home from the track on <u>shank's mare</u> instead of in a taxicab with my wallet swollen</i>	Mas houve ocasiões em que voltava do hipódromo para casa a <u>pé</u> , em vez de tomar um táxi, com a carteira recheada.	Mas várias vezes eu volto pra casa <u>nas minhas próprias “patas”</u> , em vez de voltar num táxi, com minha carteira recheada.	A tradução publicada não manteve o trocadilho com “ <i>shank's mare</i> ”, que significa a pé. Em português, optamos por “patas” para que o personagem faça alusão aos cavalos de que

<i>up.</i> (Cap.11, Vol.2, p. 28)	(Cap. 11, p. 58)	(Cap. 11, vol. 3, p.50)	comenta.
---	------------------	----------------------------	----------

#### 6.4 Palavras de baixo calão

No quadro abaixo, vemos trechos em que o baixo calão, característica importante para a percepção da raiva/loucura de Jack por parte do leitor, não é mantida ou é amenizada na tradução publicada.

Trecho em inglês	Tradução publicada	Nossa tradução	Comentários
<i>Shut the fuck up and kill them!</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 39)	<u>Cale a boca e acabe com elas!</u>  (Cap. 16, p. 85)	<u>Cale a boca, porra!</u> Mate as vespas!  (Cap 16, vol.3, p.71)	
<i>(I'll find you, you goddam little whoremastering RUNT!)</i>  (Cap.37, Vol.2, p. 74)	(Vou alcançá-lo, seu <u>maldito fedelho</u> )  (Cap. 37, p. 182)	<i>(Eu vou te achar, seu <u>pirralhinho desgraçado filho de uma puta!</u>)</i>  (Cap. 37, vol.3, p.135)	
<i>Nice going, Wendy. You bleeding bitch.</i>	Beleza, Wendy. <u>Sua miserável.</u>	Muito bom, Wendy. <u>Sua cadela no cio.</u>	Traduzimos a expressão <i>bleeding bitch</i> por “cadela no cio” pelo fato de inferirmos que tais vocábulos possam fazer referência à fêmea do cachorro quando no cio, o que também transforma a

(Cap.28, Vol.2, p. 67)	(Cap. 28, p. 146)	(Cap. 28, vol. 3, p. 123)	expressão em um comentário de teor machista.
"I'm going to bash your brains in. Bash them right to fuck in."  (Cap. 52, vol.2, p. 79)	Vou <u>esmagar-lhe</u> os miolos. Acabar com eles.  (Cap.52, p. 240)	Vou esmagar seus miolos. Esmagar bem até essa porra toda entrar.  (Cap.52, vol. 3, p. 145)	Esse exemplo poderia encontrar-se também na seção “oralidade”, pois em um momento de raiva, muito dificilmente alguém usaria a forma padrão “esmagar-lhe”.

### 6.5 Estrutura Sintática

A seguir, algumas frases em que a estrutura sintática escolhida pela tradutora na tradução oficial pode dificultar a compreensão do leitor, ou então interfere no estilo do autor, característica que procuramos manter em nossa tradução.

Trecho em inglês	Tradução publicada	Nossa tradução	Comentários
<i>Ullman folded his neat little hands on the desk blotter and looked directly at Jack(,) a small, balding man in a banker's suit and a quiet gray tie. The flower in his lapel was</i>	Ullman juntou as mãos por sobre a mesa, e ficou o olhar em Jack, um homem careca, baixo, vestido com um terno de banqueiro e uma gravata cinza modesta. Numa lapela tinha uma flor e na outra um broche com a	Ullman entrelaçou as mãozinhas bem cuidadas sobre o mata- borrão e olhou diretamente para Jack. <u>Ullman</u> , um homem pequeno que estava ficando careca, usava um terno de banqueiro e uma	A vírgula do original causa confusão, fazendo com que o leitor entenda que a descrição é de Jack e não de Ullman. Isso foi reproduzido na tradução publicada.

<p><i>balanced off by a small lapel pin on the other side. It read simply STAFF in small gold letters.</i></p> <p>(Cap.1, Vol.2, p. 5)</p>	<p>palavra PESSOAL em letras douradas e pequenas.</p> <p>(Cap. 1, p. 12)</p>	<p>gravata cinza discreta. A flor na sua lapela se contrapunha a um pequeno broche do outro lado. Continha apenas a palavra EQUIPE em letras pequenas e douradas.</p> <p>(Cap. 1, vol. 3, p.7)</p>	
<p><i>Albert Shockley is a powerful man with a large interest in the Overlook, which showed a profit this season for the first time in its history.</i></p> <p>(Cap.1, Vol.2, p. 6)</p>	<p>Albert Shockley é um homem poderoso, com muito interesse no Overlook, o que resultou em lucro nesta temporada pela primeira vez na história.</p> <p>(Cap. 1, p. 12)</p>	<p>Albert Shockley é um homem poderoso e tem muitos interesses no Overlook, que nessa temporada teve lucro pela primeira vez em sua história.</p> <p>(Cap. 1, vol.3, p. 7)</p>	<p>O que a tradução publicada dá a entender não é o que é expresso no original.</p>
<p><i>I have a play to work on, as Al Shockley probably told you.</i></p> <p>(Cap.1, Vol.2,</p>	<p>Tenho uma forma de entreter-me, que Al Shockley provavelmente já lhe deve ter contado.</p> <p>(Cap. 1, p. 15)</p>	<p>Tenho uma peça na qual tenho que trabalhar, como Al Shockley provavelmente te contou.</p> <p>(Cap. 1, vol. 3,</p>	<p>“Uma forma de entreter-me” é muito amplo e não foca na peça, que será citada várias vezes durante a história. Essa frase também caberia na categoria de formalidade,</p>

p. 9)		p.13)	pois a estrutura “Já lhe deve ter contado” não é frequentemente usada na oralidade.
<i>He had a soft southern accent and he laughed a lot...</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 17)	Tinha um leve sotaque sulista e ria muito...  (Cap. 10, p. 49)	Ele tinha um leve sotaque e ria bastante...  (Cap. 10, vol.3, p. 28)	Optar por incluir a palavra “sulista” pode não ser uma boa ideia, pois o sotaque sulista no Brasil é diferente do americano. Mesmo o leitor sabendo que a história se passa nos EUA, o que vem primeiro a sua mente é sua realidade, e isso interferirá na construção do personagem.
<i>[...] the storm whooping and screaming, seeming to choke on its own dark throat filled with snow.</i> (Cap.16, Vol.2, p. 39)	[...] a tempestade que gritava lá fora, parecendo <u>sufocar sua garganta negra cheia de neve.</u> (Cap. 19, p. 84)	[...] a tempestade gritando, berrando, parecendo que estava se <u>engasgando, com a garganta escura cheia de neve.</u> (Cap. 16, vol.3, p. 70)	

## 6.6 Elementos da cultura popular

Trecho em inglês	Tradução publicada	Nossa tradução	Comentários
------------------	--------------------	----------------	-------------

<p><i>(rather like the Pillsbury Dough-Boy)</i> (Cap.10, Vol.2, p. 17)</p>	<p>(como um <u>pedaço de massa</u>)  (Cap. 10, p. 49)</p>	<p>(como o <u>bonequinho da marca de massas prontas Pillsbury</u>)  (Cap. 10, vol.3, p. 28)</p>	<p>Decidimos manter, nesse caso, a marca <i>Pillsbury</i> uma vez que é baseado na imagem do bonequinho que aparece nos produtos dessa marca que a personagem Wendy descreve como pensava ser o cozinheiro Hallorann, antes de conhecê-lo pessoalmente.</p>
<p><i>He had a soft southern accent and he laughed a lot, disclosing teeth too white and too even to be anything but 1950 –vintage Sears and Roebuck dentures.</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 17)</p>	<p>Tinha um leve sotaque de sulistas e ria muito exibindo dentes muito brancos e uniformes que só poderiam ser uma <u>dentadura da Sears, safra de 1950.</u>  (Cap. 10, p. 49)</p>	<p>Ele tinha um leve sotaque e ria bastante, mostrando dentes muito brancos e muito retos — só podia ser uma dentadura da Sears e Roebuck, da década de 50.  (Cap. 10, vol.3, p. 28)</p>	<p>Nesse caso, apesar de havermos mantido, como a tradutora, o elemento estrangeiro (<i>Sears e Roebuck</i>) na tradução, optamos por retirar a palavra “safra”, devido ao fato de parecer um pouco fora de contexto, pois, segundo definição encontrada no dicionário HOUAISS, “safra” significa “produção agrícola de um ano; colheita”.</p>
<p><i>FRESH UP WITH 7-UP, the thermometer said, and the mercury stood at an even twenty-five degrees.</i></p>	<p>O termômetro marcava quarto grau abaixo de zero.</p>	<p>REFRESQUE-SE COM 7 UP, o termômetro dizia, e o mercúrio estava estático em -3,8 graus exatos.</p>	<p>O refrigerante 7up já foi vendido no Brasil nos anos 90, (e até pouco tempo ainda era encontrado no interior de Minas) então o público pode se lembrar ou</p>

(Cap.16, Vol.2, p. 43)	(Cap. 16, p. 87)	(Cap. 16, vol.3, p. 78)	conhecê-la.
<i>Bottles and jars fell before her madly searching fingers — cough syrup, Vaseline, <u>Clairol Herbal Essence shampoo, hydrogen peroxide, benzocaine</u> — they fell into the sink and shattered.</i> (Cap. 52, Vol. 2, p. 82)	Vidros caíam ante seus dedos loucos — xarope, vaselina, xampu, água oxigenada, <u>benzocaína</u> — caíam na pia e quebravam. (Cap. 52, p. 242)	Garrafas e potes caíram dentro da pia diante de seus dedos em sua busca alucinada — xarope para tosse, vaselina, <u>xampu Clairol Herbal Essence</u> , água oxigenada, <u>xilocaína</u> — e despedaçaram-se. (Cap. 52, vol. 3, p. 151)	Mantivemos a marca do xampu (Clairol Herbal Essence), pois trata-se de uma marca presente, também, no mercado brasileiro. No caso da benzocaína por xilocaína, optamos pelo segundo por ser mais comumente falado, apesar de os dois serem compostos anestésicos.

### 6.7 Possíveis lapsos de leitura

Trecho em inglês	Tradução publicada	Nossa tradução	Comentários
<i>"Step around the desk, if you will, Mr. Torrance. We'll look at the floor plans."</i> (Cap.1, Vol.2,p. 4)	— <u>Fique aí na mesa</u> , por favor, Sr. Torrance. Vamos dar uma olhada na planta dos andares do hotel. (Cap. 1, p. 11)	— <u>Venha para esse lado da mesa</u> , por favor, Sr. Torrance. Olharemos a planta-baixa. (Cap. 1, vol. 3, p. 5)	O pedido de Ullman foi interpretado ao contrário.
<i>The lobby runs for eighty feet in either direction</i>	O saguão é circular, com um raio de seis metros, partindo do	O saguão tem vinte e cinco metros para cada lado do	A tradução publicada é demasiada

<p><i>from the desk.</i></p> <p>(Cap.1, Vol.2, p. 5)</p>	<p>balcão de recepção, que fica no centro.</p> <p>(Cap. 1, p. 12)</p>	<p>balcão.</p> <p>(Cap. 1, vol. 3, p. 6)</p>	<p>complicada e modifica informação do original sem necessidade aparente.</p>
<p><i>"Then how did you know, doc?"</i> <i>Daddy asked.</i></p> <p>(Cap. 4, Vol. 2, p.13)</p>	<p>— Então, como é que você ficou sabendo, <u>doutor</u>?</p> <p>(Cap. 4, p.25)</p>	<p>— Então como você sabia, <u>velhinho</u>? — perguntou o Papai.</p> <p>(Cap. 4, Vol. 3, p. 20)</p>	<p>O apelido de Danny é baseado na fala do personagem Pernalonga, cujo bordão consagrado em português possui a forma “velhinho” e não “doutor”.</p>
<p>Now the darkness was shot with swirling <u>whiteness.</u></p> <p>(Cap. 4, Vol.2, p. 14)</p>	<p>A escuridão foi invadida por um turbilhão de <u>testemunhas.</u></p> <p>(Cap. 4, p. 26)</p>	<p>Agora a escuridão se encheu de uma <u>brancura</u> rodopiante.</p> <p>(Cap. 4, vol. 3, p. 22)</p>	<p>Possivelmente houve um erro de leitura com relação a <i>whiteness</i>, lendo-se <i>witness</i>.</p>
<p>A hoarse voice, the voice of a <u>madman</u>, made the more terrible by its familiarity:</p> <p>(Cap.4, Vol.2, p. 14)</p>	<p>Uma voz rouca, a voz de uma <u>mulher</u>, fez tudo parecer mais terrível por ser familiar:</p> <p>(Cap. 4, p. 26)</p>	<p>Uma voz rouca, a voz de um <u>louco</u>, piorava a situação por ser familiar:</p> <p>(Cap. 4, vol.3, p. 23)</p>	<p>Possivelmente houve um erro de leitura com relação a <i>madman</i>, lendo-se <i>madam</i>.</p>
<p><i>"Looks like a fine boy there."</i> <i>"We think he'll</i></p>	<p>— Parece um bom menino.</p> <p>— <u>Achamos</u></p>	<p>— Parece que cês têm um ótimo garoto.</p>	

<i>do," Jack said.</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 17)	<u>que ele vai topar.</u>  (Cap. 10, p. 49)	– <u>Achamos que ele dá pro gasto.</u>  (Cap. 10, vol. 3 p. 29)	
<i>"It's sort of a pity," Hallorann said, leading them back toward the wide swinging doors that gave on the Overlook dining room.</i>  (Cap.10, Vol.2, p. 21)	– É uma pena — disse Hallorann, levando-os em direção às <u>portas giratórias</u> que davam para a sala de jantar do Overlook.  (Cap. 10 , p. 52)	– É quase triste – Hallorann disse, levando-os de volta às largas <u>portas de vai e vem</u> que davam na sala de jantar do Overlook.  (Cap. 10, vol. 3, p. 36)	Encontramos portas giratórias em bancos e na entrada de alguns hotéis. Não parece certo ter uma na cozinha de um hotel.
<i>[...] there was this big kid looking at radios, and he was thinking about taking one without buying it.[...] He was making himself sick about it, and he was making me sick.</i>  (Cap.11, Vol.2, p. 26)	[...] tinha um menino grande olhando para os rádios e ele pensava em levar um, sem comprar. [...] Ele estava ficando <u>doente</u> e me fazendo <u>doente</u> .  (Cap. 11, p. 56)	[...] tinha uma criança grande olhando os rádios e ele pensou em levar um sem pagar. [...]Ele tava se sentindo <u>mal</u> com isso e ele tava me fazendo <u>mal</u> .  (Cap. 11, vol. 3, p. 46)	<i>Sick</i> , no contexto, não significa doença física, mas uma angústia por pensar em cometer um ato criminoso.
<i>Crystal radio</i>  (Cap.16, Vol.2, p. 31)	Radinho de pilha  (Cap. 16, p. 78)	Rádio de galena  (Cap. 16, vol. 3, p. 56)	
<i>[...] small boy in</i>	[...] um menininho	[...] um garotinho	Não utilizamos

<p><i>pajama bottoms with feet and a large flannel top with a football on the front [...].</i></p> <p>(Cap.16, Vol.2, p. 32)</p>	<p>de <u>pajama</u> de flanela com o desenho de uma bola no <u>paletó</u> [...].</p> <p>(Cap. 16, p. 79)</p>	<p>usando calça de <u>pijama</u> com pezinho e uma <u>camiseta</u> de flanela larga com uma bola de futebol americano na frente [...].</p> <p>(Cap. 16, vol. 3, p.57)</p>	<p>paletós como pijamas.</p>
<p><i>"He was born with a <u>caul</u>," Wendy said weakly.</i></p> <p>(Cap.17, Vol.2, p. 52)</p>	<p>— Ele nasceu com a cabeça envolta na <u>placenta</u>.</p> <p>(Cap. 17, p. 95)</p>	<p>— Ele nasceu <u>empelicado</u>.</p> <p>(Cap. 17, vol. 3, p. 95)</p>	<p><i>Caul</i>, em inglês, refere-se a uma parte do saco amniótico e não à placenta.</p>
<p><i>"I wanted to <u>poke him</u> a little," Jack said.</i></p> <p>(Cap.21, Vol.2, p. 56)</p>	<p>— Eu quis <u>bisbilhotar</u> um pouco — disse Jack.</p> <p>(Cap. 21, p. 117)</p>	<p>— Eu só quis <u>provocar</u> o Ullman — disse Jack.</p> <p>(Cap. 21, vol.3, p. 101)</p>	<p>Na verdade, Jack não pretende bisbilhotar a vida de Ullman, mas provocá-lo, pois foi por isso que decidiu ligar, para atormentá-lo ameaçando revelar os “podres” do hotel.</p>
<p><i>It stood in the center of the ballroom's high, ornamental</i></p>	<p>Ficava no centro, numa <u>prateleira</u> enfeitada [...].</p>	<p>Ficava no meio da <u>cornija</u> alta e ornamental da lareira [...].</p>	<p>Não se trata de uma prateleira e sim da cornija, ou do “frame” da lareira.</p>

<i>mantelpiece</i> [...]. (Cap.37, Vol.2, p. 71)	(Cap. 37, p. 180)	(Cap. 37, vol.3, p. 130)	
[...] <i>the tall china highboy at the back of the dining room.</i>  (Cap.37, Vol.2, p. 71)	[...] o <u>menino alto de porcelana</u> no fundo do restaurante.  (Cap. 37, p. 181)	[...] a <u>cômoda alta de guardar louças</u> no fundo da sala de jantar.  (Cap. 37, vol.3, p. 131)	

### 6.8 Referências a outros autores

Referências que não foram mantidas.

<b>Trecho em inglês</b>	<b>Tradução publicada</b>	<b>Nossa tradução</b>	<b>Comentários</b>
All zero at the bone  (Cap.16, Vol.2, p. 36)	Sem nada entender.  (Cap. 16, p. 82)	Um zero nos ossos.  (Cap. 16, vol.3, p. 66)	Referência ao poema “A narrow Fellow in the Grass”, de Emily Dickinson. O último verso “And zero at the bone” é traduzido por Aíla Gomes (1985) como “E um zero nos ossos” . A tradução publicada não só escolheu não manter essa referência, como não transmitiu a sensação de medo

			que Jack sentiu.
<i>He stood up from the small table where he had been leafing slowly through a copy of <u>Where the Wild Things Are</u> and muttering the words he knew aloud.</i> (Cap.17, Vol.2, p. 55)	Levantou-se da mesinha onde estivera folheando um exemplar de <u>Fauna e Flora</u> , e murmurando as palavras que conhecia.  (Cap. 17, p. 97)	Ele se levantou da mesinha onde estava folheando lentamente um exemplar de <u>Onde vivem os monstros</u> e murmurando as palavras que reconhecia.  (Cap. 17, vol.3, p. 100)	Em 2009 foi publicada uma edição de “ <i>Where the Wild Things Are</i> ”, com tradução de Heloisa Jahn (2009), cujo título é “Onde vivem os monstros”. Assim, decidimos empregar o título publicado da obra.
<i>(YOU'VE GOT YOUR POUND OF FLESH BLOOD AND ALL NOW CAN'T YOU LEAVE ME ALONE?)</i>  (Cap.21, Vol.2, p. 59)	(JÁ APANHOU SUA PARTE DE <u>CARNE</u> , SANGUE E TUDO. QUER-ME DEIXAR EM PAZ?)  (Cap. 21, p.119)	(VOCÊ JÁ TEM SUA <u>LIBRA</u> DE <u>CARNE</u> COM SANGUE E TUDO AGORA SERÁ QUE NÃO CONSEGUE ME DEIXAR EM PAZ?)  (Cap. 21, vol. 3, p. 106)	Faz referência à peça “The Merchant of Venice”, de William Shakespeare, Ato 4, Cena 1 (2006). Para manter a referência, baseamo-nos na tradução de Barbara Heliodora, “O Mercador de Veneza” (1999).
<i>[...] he would begin to cry and the memory would flash over him, accompanied by the fear that he</i>	[...] começava a chorar e a lembrança tomava conta dele, acompanhada do medo de não poder	[...] ele começava a chorar e essa lembrança vinha de repente, acompanhada pelo medo de que ele	Frase bíblica. Jeremias 9: 10: Sobre os montes romperei em choro e lamento, e sobre os lugares amenos

<p><i>would not be able to stop crying, that he would just go on and on, <u>weeping and wailing</u> [...].</i></p> <p>(Cap.21, Vol.2, p. 63)</p>	<p>parar de chorar , de que continuasse <u>chorando e gemendo</u> [...].</p> <p>(Cap. 21, p. 122)</p>	<p>não conseguiria parar de chorar, que continuaria assim, sem parar, em <u>choro e lamento</u> [...].</p> <p>(Cap. 21, vol.3, p. 115)</p>	<p>do deserto desafogarei em pranto: porque têm sido incendiados de maneira que não há homem que passe por ali: e não ouviram a voz de quem os possuía: desde a ave do céu até aos animais mudaram de sítio e se retiraram”</p> <p>(tradução de Padre Antonio Pereira de Figueredo,1979).</p> <p>Em inglês: “For the mountains will I take up a weeping and wailing, and for the habitations of the wilderness a lamentation, because they are burned up, so that none can pass through them; neither can men hear the voice of the cattle; both the fowl of the heavens and the beast are fled; they are gone”</p>
--	---	--	---

			(King James Version) <sup>49</sup> .
[...] tumbling over and over, down the hole, down the <u>rabbit hole</u> and into a land full of sick wonders.  (Cap. 37, Vol.2, p. 74)	[...] rolando pelo buraco, pelo <u>buraco do coelho</u> para uma terra cheia de extravagâncias.  (Cap. 37, p. 183)	[...] rolando de novo e de novo, descendo um buraco, descendo a <u>toca do coelho</u> e chegando a uma terra cheia de surpresas doentias.  (Cap. 37, vol.3, p. 136)	A expressão amplamente conhecida em português para essa referência de <i>Alice in Wonderland</i> é “toca do coelho” e não “buraco do coelho”.

<sup>49</sup>Disponível em <http://bible.cc/jeremiah/9-10.htm> Acesso em nov. 2011.

## 7 Closing Day: a temporada acadêmica chega ao fim

Traduzir, certas vezes, pode representar um encontro com o sobrenatural. A busca, em meio à névoa de nossos pensamentos, pela palavra, expressão e estrutura ideais nos assusta, pois quem consegue enxergar claramente quando imerso em brumas, ou ainda, se sentir seguro quando não sabe o que está por vir? A frequência com que esse fenômeno acontece chega a ser assustadora, e pode até mesmo desencadear acessos de loucura, tamanha obsessão em alcançar a equivalência perfeita — a qual percebemos, um pouco frustradas, não existir no mundo real.

Nossas dúvidas e incertezas nos perseguem também em sonho, eliminando os resquícios de esperança que possuímos de realizar um trabalho tradutório digno de louvor. Como se não bastasse, empreendemos ainda uma corrida insana contra o monstro mais temido por todo bom tradutor: o Tempo, acompanhado pelo seu fiel escudeiro, Prazo. Em sua busca implacável por nossas cabeças, sentimos, a cada instante, sua presença se aproximando, o som [marcado] das marteladas das horas, minutos, segundos cada vez mais alto e aterrorizante, o que nos causa frio na espinha e resulta em noites insones.

Porém, descobrimos que, maior que o medo petrificante, é a nossa vontade de sobreviver a esse pesadelo. Reanimadas por essa chama, percebemos que possuímos talentos especiais, capazes de nos auxiliar na luta contra esses males que nos rondam. Passamos a nos esforçar cada vez mais para alcançar os objetivos que nos levaram a iniciar essa aventura eletrizante de traduzir, e, então, somos acometidas por momentos de Iluminação surpreendentes. Enfim, se dissipa o nevoeiro de nossos cérebros e conseguimos enxergar, com maior clareza, as soluções no fim do túnel para os problemas enfrentados.

No presente trabalho, o objetivo maior foi causar no leitor da tradução o horror que foi pretendido pelo autor do livro. Para isso, focamo-nos em aspectos que aproximassem o texto da realidade do leitor, fazendo, assim, com que o leitor acredite que os fatos que ele lê podem ocorrer com ele, um dos fatores que acentuam a sensação da vacilação vivenciada na literatura fantástica (TODOROV, 1992), da qual os romances de horror fazem parte (FRANÇA, 2008). Com isso em mente, tentamos reproduzir nos diálogos dos personagens a língua falada do cotidiano brasileiro, que, nem sempre, é a indicada pela gramática normativa.

Ao mesmo tempo, buscamos manter, na medida do possível, as características que o autor conferiu a certos personagens, como Dick Hallorann, e seu sotaque, que o diferencia de outros personagens. Buscamos, também, transmitir características estilísticas do autor, como a onisciência do narrador, a mescla de sua voz com a de diversos personagens e a referência constante a outros autores, assim como a ícones da cultura popular estadunidense. Com isso, a questão da (in)visibilidade do tradutor veio à tona.

Chegamos à conclusão de que a nossa presença no texto, indubitavelmente, pode ser percebida pelo leitor, seja por meio do uso de recursos domesticadores ou estrangeirizadores. Após analisarmos diferentes posicionamentos teóricos que abordavam tal dicotomia (domesticação/estrangeirização), observamos que nossa tradução não se enquadra em nenhuma das duas categorias, pois, ao longo do texto produzido, ora optamos por domesticar a narração, realizando alterações que tornassem o texto fluente e inteligível em português, ora por estrangeirizá-la, ao mantermos, por exemplo, as mesmas referências culturais presentes no texto de partida.

Apesar de alguns teóricos como Schleiermacher e Venuti defenderem a ideia de que o tradutor deve escolher entre essas duas estratégias de tradução e permanecer fiel à

opção escolhida durante a elaboração do texto traduzido, vimos que na teoria do *Skopos*, de Hans Vermeer e Katharina Reiss, a produção de traduções híbridas, que contenham tanto traços de domesticação quanto de estrangeirização é admitida, caso seja esse o seu propósito.

Ressaltamos ainda que, ao utilizarmos o recurso da “estrangeirização” do texto, alcançamos um dos objetivos de nossa tradução, que era fazer com que o leitor entrasse em contato com a cultura e o contexto nos quais a obra original foi escrita, e alertá-lo, com isso, de que o objeto de sua leitura, por retratar outra nação, não fazia parte do seu ambiente nativo. Contudo, para que o mesmo leitor pudesse obter uma compreensão mais completa da obra e adentrasse em sua atmosfera de suspense, fez-se necessário realizar alterações de ordem estrutural e adicionar orações explicativas em determinadas passagens nas quais havia algum elemento, marcadamente cultural, que pudesse não ser reconhecido pelo leitor da tradução.

Uma vez tomada a decisão também de evitar a inserção de paratextos ao longo da narração, como notas de rodapé e notas do tradutor, no intuito de esclarecer trechos possivelmente problemáticos, sentimos a necessidade de uma maior interferência de nossa parte no texto produzido, para suprir eventuais falhas na transmissão da mensagem contida no texto de partida.

Ao analisarmos todos esses fatores à luz das teorias estudadas para a realização do presente trabalho e do exercício tradutório em si, aprendemos que, para cada dificuldade encontrada, podemos lançar mão do recurso mais apropriado à situação. Sobre o conceito de invisibilidade do tradutor nos moldes descritos por Venuti, consideramo-lo ilusório, pois, partindo do princípio de que o tradutor é, antes de tudo, um leitor do texto de partida e que produz a tradução com base em sua interpretação

pessoal e única desse texto, sempre irá imprimir em seu trabalho traços característicos próprios de sua experiência de vida.

Concluimos este projeto na certeza de que exploramos as características mais marcantes de *The Shining*, conforme nossa interpretação do texto, e sempre tentamos transparecer nosso modo de traduzir com base em vários teóricos da Tradução. Avaliamos que também foi um desafio conciliar diversas correntes teóricas, mas julgamos que tal atitude fez-se necessária para dar conta dos mais variados aspectos com os quais nos deparamos durante o ato tradutório. Dessa forma, cada aspecto (questões relativas à literatura de horror, às marcas da oralidade e à (in) visibilidade) foi analisado segundo diferentes saberes.

Termina, assim, um capítulo desafiador em nossas vidas. Passamos por momentos de dúvida, incertezas, mas a necessidade de dar corpo ao nosso projeto foi mais urgente e conseguimos, graças a alguma iluminação, finalizar nosso trabalho. Agora já poderemos contar uma fantástica história...

## 8 Bibliografia

### 8.1 Dicionários

**American Heritage Dictionary of the English Language.** 4 ed. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2000.

**Cambridge Advanced Learner's Dictionary digital.** 3 Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

**Cambridge Idioms Dictionary.** 2 ed. Cambridge: Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HORNBY, A.S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English.** Oxford: Oxford University Press, 1974.

HORNBY, A S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary.** 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Míni Houaiss: Dicionário da Língua Portuguesa.** 3 Ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

**iDicionário Aulete.** Disponível em: <[http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital)>

**Longman Dictionary of Contemporary English.** Harlow: Pearson Education Limits, 2007.

**Michaelis,** dicionário online. Editora Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em: nov. 2011.

**Mini Collins Dicionário.** 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

**The Free Online Dictionary.** Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/put-putting>>. Acesso em: nov. 2011.

UNIVERSITY, Oxford. **The Oxford Portuguese Minidictionary.** 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2002. 634 p.

UNIVERSITY, Oxford. **Oxford Escolar para Estudantes Brasileiros de Inglês.** 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

**Urban Dictionary.** Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/>> Acesso em: nov. 2011.

### 8.2 Obras consultadas

ALKMIM, Tânia Maria. Sociolinguística. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras.** 2ª São Paulo: Cortez, 2001. Cap.1, pp. 21-41.

ARROJO, Rosemary. The "death" of the author and the limits of the translator's visibility. In: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; KAINDL, Klaus. **Translation as Intercultural Communication.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 21-32.

AUBERT, Francis Henrik. **As (In)Fidelidades da Tradução: Servidões e autonomia do tradutor.** 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, 89 p.

AZEVEDO, Milton. **Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan**. Sintagma, v.10, 1998, pp. 27-43. Disponível em:

< [http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcfichero\\_articulo?codigo=128900&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcfichero_articulo?codigo=128900&orden=0) > Acesso em: ago. 2011.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007. 128 p.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES JUNIOR, Geraldo. **Tradução**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 116 p.

**Bíblia Sagrada**. Tradução de Padre Antonio Pereira de Figueredo. Erechim: Edelbra, 1979. p. 655.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Bauru : EDUSC, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. **Marcas de Oralidade em Diálogos**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Maria Stefânia Caldeira Henrique> em: 26 ago. 2011.

CARROL, Lewis. **Alice in the Wonderland**. Grã-Bretanha: Bibliolis, 2010..

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas, através do espelho e o que encontrou lá**. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Summus. 1980.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 43ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

COLLINGS, Michael. **The Many Facets of Stephen King**. Maryland: Wildside press, 2006. Disponível em:

<[http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=3L1knXoI6R8C&oi=fnd&pg=PA1&dq=literature+madness+shining+king&ots=MH-QLLosR&sig=Qmg4\\_WyAmLCOfCxxwBb8cCB\\_wzc#v=onepage&q=shining&f=false](http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=3L1knXoI6R8C&oi=fnd&pg=PA1&dq=literature+madness+shining+king&ots=MH-QLLosR&sig=Qmg4_WyAmLCOfCxxwBb8cCB_wzc#v=onepage&q=shining&f=false)> Acesso em: nov. 2011.

DICKINSON, Emily. **Uma centena de poemas**. Tradução: Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985. pp. 124 – 125.

DILLARD, John. **Black English: Its History and Usage in the United States**. Nova York: Random House, 1972.

ESTEVES, Lenita M. R. **Tradução fiel: a quem? A quê? Por quê?** Estudos Acadêmicos, v.5, pp.64-71, 1997.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como categoria estética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO\\_FRANCA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf)> Acesso em: set. 2011.

FREITAS, Luana Ferreira de. **Visibilidade Problemática em Venuti**. Cadernos de Tradução, v. 2, n. 12, 2003, pp. 55 – 63.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise**. Campinas, SP: Pontes, 2000. 284 p.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. **Falara-se mais-que-perfeito: Estudo presente do tempo pretérito**. Alfa, São Paulo, v. 37, p. 135- 142, 1993.

GONÇALVES, Clézio Roberto. **Uma abordagem sociolinguística do uso das formas você, ocê e cê no português**. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral. Área de concentração: Sociolinguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HANSON, Clare. Stephen King: Powers of Horror. In: HAROLD BLOOM (Ed.). **Stephen King**. Estados Unidos: Infobase Publishing, 2007. pp. 50 – 51.

HERMANS, Theo. **The translator's voice in translated narrative**. Target, v. 8, n. 1, 1996, pp. 23 – 48.

HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. Estados Unidos: University of California Press, 1954.

KING, Stephen. **O Iluminado**. Tradução: Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Record, 1977.

KING, Stephen. **O Iluminado**. Tradução: Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

KING, Stephen. **O Iluminado**. Tradução: Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KING, Stephen. **O Iluminado**. Tradução: Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KING, Stephen. **The Shining**. Londres: New English Library, 1986.

KING, Stephen. **Danse Macabre**. Estados Unidos: Berkley Books, 1983.

LAMPARELLI, Alvamar H.C. A. **A naturalidade na tradução: quem garante?** Dissertação mestrado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007, 251 p.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. **As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução**. Cadernos de Letras (UFRJ), n. 27, dez-2010, pp. 59-72. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf)>. Acesso em: nov. 2011.

MAURÍLIO, Leonize. O xadrez tartã. In: **O Portal da Moda**. Disponível em <http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt~id~17405~n~o~o+xadrez+tarta+.htm> Acesso em nov. 2011

MCDOWELL, Edwin. Behind the Best Sellers. The New York Times. Set. 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/03/09/lifetimes/kin-v-behindbest.html>> Acesso e, nov. 2011.

MEIRELES, Selma. **Onomatopéias e interjeições em histórias em quadrinhos em língua alemã**. Pandaemonium germanicum, 11/2007, pp. 157-188. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2007/12\\_SelmaMeireles.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2007/12_SelmaMeireles.pdf)>. Acesso em: nov. 2011.

MENDES, Murilo. **“Só não existe o que não pode ser imaginado”**. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/FAEC-83VRSE/1/disserta\\_\\_o\\_vers\\_o\\_final\\_2010.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/FAEC-83VRSE/1/disserta__o_vers_o_final_2010.pdf)> Acesso em: nov. 2011.

NASCIMENTO, Ivanete Belém do. **Interpolação de constituintes entre “(vo)cê + verbo”**. Estudos Linguísticos, São Paulo, 39 (2): p. 617-627, mai.-ago. 2010. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL\\_V39N2\\_16.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL_V39N2_16.pdf)> Acesso em: out. 2011.

OLIVEIRA HARDEN, Alessandra Ramos de. **Brazilian Translators in Portugal 1785-1808: Ambivalent Men of Science**. Tese de doutoramento. Department of Lusophone Studies, School of Languages and Literatures, University College Dublin. 2010.

PIUCCO, Nanceli. **Sobre a (in)visibilidade do tradutor na tradução: algumas referências teóricas e opiniões de tradutores literários**. Revista Trama, v. 4, n. 7, pp. 177-187, 1º semestre de 2008.

POE, Edgar Allan. **The Masque of the Red Death**. Disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/36/> > Acesso em: ago. 2011

POE, Edgar Allan. **A Máscara da Morte Rubra** em Edgar Allan Poe – Ficção Completa, Poesia e Ensaio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POSSENTI, Sírio. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Mercado de letras, 2000. Disponível em: < <http://www.slideshare.net/edsoncharlie/por-quenoensinargramaticanaescolasrioposenti-1> > Acesso em: nov. 2011.

PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories**. Grã-Bretanha: Routledge, 2010. pp. 43-59.

RAMOS, Jânia. **O Uso das formas Você, Ocê e Cê no dialeto mineiro**. In: HORA, Dermeval da. (Org.). *Diversidade Linguística no Brasil*. João Pessoa: Idéia, 1997. p.43-60.

REISS, Katharina. **Translation Criticism: The Potentials & Limitations**. Grã-Bretanha: St. Jerome Publishing, 2000. pp. 31-38.

RICKFORD, John. **African American English**. Londres: Routledge, 1998.

RICKFORD, John. **Spoken Soul: The Story of Black English**. Nova York: John Wiley, 2000.

RICKFORD, John. **African American Vernacular English: Features and use, Evolution and Educational Implications**. Londres: Blackwell, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução Viva**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 210 p.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens - Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, Werner. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001, pp. 27-85.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstruos**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SHAKESPEARE, Willian. **The Merchant of Venice**. Croácia: Arden Shakespeare, 2006.

SHAKESPEARE, Willian. **O mercador de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SHAW, Bernard. **Pygmalion and other plays**. Nova York: Dodd -Mead , 1967.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TORRES, Marie Helene. **Best-sellers em tradução: o substrato cultural internacional**. Alea, v. 11, n. 2, julho-dezembro de 2009, pp. 278-283.

### 8.3 Sites

**African American Vernacular English**. In: WIKIPEDIA. Disponível em: < [http://en.wikipedia.org/wiki/African\\_American\\_Vernacular\\_English](http://en.wikipedia.org/wiki/African_American_Vernacular_English) > Acesso em: nov. 2011.

**Água que passarinho não bebe**. Disponível em: < [http://www.marioprataonline.com.br/obra/literatura/adulto/benedito/verbetes/agua\\_que\\_passarinho.htm](http://www.marioprataonline.com.br/obra/literatura/adulto/benedito/verbetes/agua_que_passarinho.htm) > Acesso em: nov. 2011.

**A palavra que imita o som.** In: TV CULTURA - ALÔ ESCOLA. Disponível em: <<http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/linguaportuguesa/estilistica/onomatopeia.htm>>. Acesso em: nov. 2011.

**Bridge over troubled water.** In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge\\_over\\_Troubled\\_Water\\_\(song\)#Aretha\\_Franklin](http://en.wikipedia.org/wiki/Bridge_over_Troubled_Water_(song)#Aretha_Franklin)> Acesso em: nov. 2011.

**Discografia Robinson Monteiro.** Disponível em: <<http://www.robinsonmonteiro.art.br/site/discografia.html>> Acesso em: nov. 2011.

**Emily Dickinson: Poemas Traduzidos para o Português (Brasil e Portugal).** Disponível em: <[http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/poems\\_translated.php](http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/poems_translated.php)> Acesso em: nov. 2011.

**Fall off the turnip truck.** In: Using English. Disponível em: <<http://www.usingenglish.com/reference/idioms/fall+off+the+turnip+truck.html>> Acesso em: nov. 2011.

**Jornal popular.** Disponível em: <[http://jornalpopular.maratona.uni5.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1204&Itemid=32](http://jornalpopular.maratona.uni5.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1204&Itemid=32)> Acesso em: nov. 2011.

**On the wagon.** In: THE PHRASE FINDER. Disponível em: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/on-the-wagon.html>> Acesso em: nov. 2011.

**Os três porquinhos.** Disponível em: <<http://contosfadas.blogspot.com/2007/07/os-trs-porquinhos.html>> Acesso em: nov. 2011.

**Roll me over.** In: SKYLIGHTERS. Disponível em: <<http://www.skylighters.org/ww2music/rollmeover.html>> Acesso em: nov. 2011.

**Skip to My Lou.** In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Skip\\_to\\_My\\_Lou](http://en.wikipedia.org/wiki/Skip_to_My_Lou)> Acesso em: nov. 2011.

**The Three Little Pigs.** In: RICKS-BRICKS. Disponível em: <<http://www.shol.com/agita/pigs.htm>> Acesso em: nov. 2011.

## 9 Checking It Out

### 9.1 Culinária e Utensílios de Cozinha

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Broiler (noun)	 <p>Fonte:  <a href="http://i.s8.com.br/images/housewares/cover/img4/1879414_4.jpg">http://i.s8.com.br/images/housewares/cover/img4/1879414_4.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	the surface in a cooker which can be heated to very high temperatures and under which you put food to be cooked <i>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</i>	
<b>Contexto e fonte</b>	There were twelve burners, two regular ovens and a Dutch oven, a heated well on top in which you could simmer sauces or bake beans, a <b>broiler</b> , and a warmer — plus a million dials and temperature gauges. ( <i>Vol. 2</i> , p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Grelha (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Utensílio de cozinha formado de grades metálicas paralelas sobre as quais se assam carnes ou se torra pão. <a href="http://www.dicionarioweb.com.br/grelha.html">http://www.dicionarioweb.com.br/grelha.html</a>	
<b>Tradução</b>	Ele tinha doze bocas, dois fornos normais, um forno a lenha, um rechaud no qual se pode cozinhar molhos a banho-maria ou cozinhar feijão, <b>uma grelha</b> , um aquecedor – e mais um milhão de botões e medidores de temperatura. ( <i>Vol. 3</i> , p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Burner (noun)	
<b>Definição</b>	A gas burner is a device to generate a <u>flame</u> to heat up products using a <u>gaseous</u> fuel such as <u>acetylene</u> , <u>natural gas</u> or <u>propane</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Gas_burner">http://en.wikipedia.org/wiki/Gas_burner</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	There were twelve <b>burners</b> , two regular ovens and a Dutch oven, a heated well on top in which you could simmer sauces or bake beans, a broiler, and a warmer —	

	plus a million dials and temperature gauges. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	Fonte: <a href="http://images.wikia.com/analytical/images/9/9c/Burner.jpg">http://images.wikia.com/analytical/images/9/9c/Burner.jpg</a>
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Boca (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Boca de fogão em: <a href="http://shopping.uol.com.br/fogao.html?bo-cas=1+Boca#rmcl">http://shopping.uol.com.br/fogao.html?bo-cas=1+Boca#rmcl</a>	
<b>Tradução</b>	Ele tinha doze <b>bocas</b> , dois fornos normais, um forno a lenha, um rechaud no qual se pode cozinhar molhos a banho-maria ou cozinhar feijão, uma grelha, um aquecedor – e mais um milhão de botões e medidores de temperatura. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Dutch oven Dutch (adjective) Oven (noun)	
<b>Definição</b>	2. a brick oven in which cooking is done by the preheated walls. <a href="http://www.learnersdictionary.com/search/Dutch%20oven">http://www.learnersdictionary.com/search/Dutch%20oven</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	There were twelve burners, two regular ovens and a <b>Dutch oven</b> , a heated well on top in which you could simmer sauces or bake beans, a broiler, and a warmer — plus a million dials and temperature gauges. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	Fonte: <a href="http://images03.olx.com.br/ui/5/80/86/1268147463_79437486_3-lareira-forno-de-pizza-churrasqueira-forno-fogao-a-lenha-Campinas.jpg">http://images03.olx.com.br/ui/5/80/86/1268147463_79437486_3-lareira-forno-de-pizza-churrasqueira-forno-fogao-a-lenha-Campinas.jpg</a>
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Forno a lenha Forno (substantivo) a (preposição) lenha (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Deixando de lado o contexto rural, o forno a lenha já está se tornando moda nas casas e motivo para reuniões familiares no final de semana. <a href="http://www.mundodastribos.com/forno-de-pizza-pre-fabricado.html">http://www.mundodastribos.com/forno-de-pizza-pre-fabricado.html</a>	
<b>Tradução</b>	Ele tinha doze bocas, dois fornos normais, um <b>forno a lenha</b> , um rechaud no qual se pode cozinhar molhos a banho-maria ou cozinhar feijão, uma grelha, um aquecedor – e mais um milhão de botões e medidores de temperatura. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	
		<a href="http://www.hellotrade.com/ben">http://www.hellotrade.com/ben</a>

		<a href="http://www.hatcocorp.com/products/category/wood-fired-hot-water-boilers.html">jamin-heating-products/combination-oil-wood-fired-hot-water-boilers.html</a>
--	--	---

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Heated Well Heated (adjective) Well (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://magazinedoinox.com.br/336-227-large/rechaud-banho-maria-4-lit---tramontina.jpg">http://magazinedoinox.com.br/336-227-large/rechaud-banho-maria-4-lit---tramontina.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	Heated Well at: <a href="http://www.hatcocorp.com/products/category/wood-fired-hot-water-boilers.html">http://www.hatcocorp.com/products/category/wood-fired-hot-water-boilers.html</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	There were twelve burners, two regular ovens and a Dutch oven, a <b>heated well</b> on top in which you could simmer sauces or bake beans, a broiler, and a warmer — plus a million dials and temperature gauges. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Rechaud (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Rechaud é um tipo de <u>panela</u> , para preparo de alimentos em <u>banho-maria</u> ou não. <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Rechaud">http://pt.wikipedia.org/wiki/Rechaud</a>	
<b>Tradução</b>	Ele tinha doze bocas, dois fornos normais, um forno a lenha, um <b>rechaud</b> no qual se pode cozinhar molhos a banho-maria ou cozinhar feijão, uma grelha, um aquecedor – e mais um milhão de botões e medidores de temperatura. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

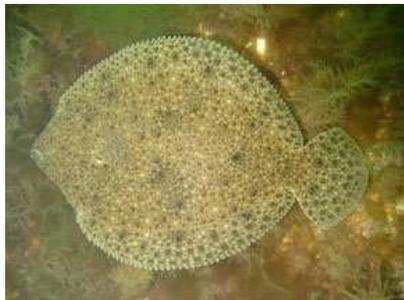
Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Paring knives Paring (adjective) Knives (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://paringknife.net/images/3">http://paringknife.net/images/3</a></p>
<b>Definição</b>	A paring knife is a small knife with a plain edge blade that is ideal for peeling and other small or intricate work (such as de-veining a shrimp, removing the seeds from a jalapeño, 'skinning' mushrooms or cutting small garnishes). <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_knife">http://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_knife</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	A long pegborad hung with cutting instruments which went all the way from <b>paring knives</b> to two handed cleavers hung beside a four-basin sink.	

	(Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	.jpg
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Faca para legumes Faca (substantivo) Para (preposição) Legumes (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Faca para legumes - semelhante á do "chef", porém bem menor (10 a 12 cm). <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Faca">http://pt.wikipedia.org/wiki/Faca</a>	
<b>Tradução</b>	Um painel perfurado que recobria a parede, continha instrumentos de corte pendurados, os quais iam desde <b>facas para legumes</b> a cutelos, estava pendurado ao lado de uma pia com quatro cubas. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Sole (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/Solea_solea_1.jpg/240px-Solea_solea_1.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/Solea_solea_1.jpg/240px-Solea_solea_1.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	Sole is a group of <u>flatfish</u> belonging to several families. Generally speaking, they are members of the family <u>Soleidae</u> , but, outside Europe, the name <i>sole</i> is also applied to various other similar flatfish, especially other members of the sole suborder Soleoidei as well as members of the <u>flounder family</u> (...) the common or Dover sole <i>Solea solea</i> , often simply called <i>the sole</i> , is the most esteemed and most widely available. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Sole_(fish)">http://en.wikipedia.org/wiki/Sole_(fish)</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	[...] and five pounds of the sweetest-tasting <b>sole</b> that ever swam in the sea. (Vol. 2, p. 19, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Linguado (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Nome: Linguado Nome Científico: <i>Solea solea</i> (Linnaeus, 1758) Família: <i>Soleidae</i> Grupo: Peixes Ósseos <a href="http://www.oceanario.pt/cms/242/">http://www.oceanario.pt/cms/242/</a>	
<b>Tradução</b>	[...] e dois quilos e meio do <b>linguado</b> mais gostoso que já nadou no mar. (Vol. 3, p. 34, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de</b>	Rainbow trout Rainbow (noun)	

<b>palavra)</b>	Trout (noun)	 <p>Fonte:  <a href="http://www.animalpicturesarchive.com/ArchOLD-6/1187092684-m.jpg">http://www.animalpicturesarchive.com/ArchOLD-6/1187092684-m.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	The rainbow trout ( <i>Oncorhynchus mykiss</i> ) is a species of <u>salmonid</u> native to tributaries of the <u>Pacific Ocean</u> in <u>Asia</u> and <u>North America</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_trout">http://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_trout</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Five pounds of <b>rainbow trout</b> , ten pounds of turbot, fifteen cans of tuna fish ... (Vol. 2, p. 19, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Truta arco-íris Truta (substantivo) Arco-íris (substantivo composto)	
<b>Contexto e fonte</b>	A truta arco-íris ( <i>Oncorhynchus mykiss</i> ) é um peixe da família do salmão, originária do oeste da América do Norte. <a href="ftp://ftp.sp.gov.br/ftppesca/truta_arco-iris.pdf">ftp://ftp.sp.gov.br/ftppesca/truta_arco-iris.pdf</a>	
<b>Tradução</b>	Dois quilos e meio de <b>truta arco-íris</b> , cinco quilos de pregado, quinze latas de atum ... (Vol. 3, p. 34, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Turbot (noun)	 <p>Fonte:  <a href="http://www.oceanario.pt/layout/img/cms/lrg_Scophthalmus_maximus.jpg?36">http://www.oceanario.pt/layout/img/cms/lrg_Scophthalmus_maximus.jpg?36</a></p>
<b>Definição</b>	The turbot ( <i>Scophthalmus maximus</i> ) is a species of <u>flatfish</u> in the <u>family Scophthalmidae</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Turbot">http://en.wikipedia.org/wiki/Turbot</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Five pounds of rainbow trout, ten pounds of <b>turbot</b> , fifteen cans of tuna fish ... (Vol. 2, p. 19, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Pregado (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Nome: Pregado Nome Científico: <i>Scophthalmus maximus</i> (Linnaeus, 1758) Família: <i>Scophthalmidae</i> Grupo: Peixes Ósseos Classe: Peixes <a href="http://www.oceanario.pt/cms/352/">http://www.oceanario.pt/cms/352/</a>	
<b>Tradução</b>	Dois quilos e meio de truta arco-íris, cinco quilos de <b>pregado</b> , quinze latas de atum ... (Vol. 3, p. 34, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Culinária	Imagem
<b>Termo em inglês</b>	Two handled cleaver	

<b>(classe de palavra)</b>	Two (adjective) Handled (adjective) Clever (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.acequip.co.za/asset/images/products/c5ec3319ae47033e8fd8f10ace62a12079a9b221_1_t.jpg?1272717557">http://www.acequip.co.za/asset/images/products/c5ec3319ae47033e8fd8f10ace62a12079a9b221_1_t.jpg?1272717557</a></p>
<b>Definição</b>	A <b>cleaver</b> is a large <u>knife</u> that varies in its shape but usually resembles a rectangular-bladed <u>hatchet</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Cleaver_(knife)">http://en.wikipedia.org/wiki/Cleaver_(knife)</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	A long pegborad hung with cutting instruments which went all the way from paring knives to <b>two handled cleavers</b> hung beside a four-basin sink. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Cutelo Cutelo (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Faca de cozinha de lâmina com forma de crescente e um cabo em cada extremidade, usada para picar carne. <a href="http://tinyurl.com/cwzg53a">http://tinyurl.com/cwzg53a</a>	
<b>Tradução</b>	Um painel perfurado que recobria a parede, continha instrumentos de corte pendurados, os quais iam desde facas para legumes a <b>cutelos</b> , estava pendurado ao lado de uma pia com quatro cubas. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

<b>Área temática</b>	<b>Culinária</b>	<b>Imagem</b>
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Walk-in freezer Walk-in (adjective) Freezer (noun)	 <p>Fonte:</p>
<b>Definição</b>	Walk in describes an area large enough that you can actually step inside and move about, rather than just reach in with your hands. <a href="http://www.yourdictionary.com/walk-in">http://www.yourdictionary.com/walk-in</a> Also called <b>deepfreeze</b> a device that freezes or chills, esp an insulated cold-storage cabinet for long-term storage of perishable foodstuffs <a href="http://www.thefreedictionary.com/freezer">http://www.thefreedictionary.com/freezer</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	We got a cold-pantry, a <b>walk-in freezer</b> , all sorts of vegetable bins, and two refrigerators. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Câmara Frigorífica Câmara (substantivo) Frigorífica (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Para além da versão doméstica, são comuns os frigoríficos industriais que	

	<p>podem ser do tamanho de um doméstico, mas especializados para variados tipos de produtos (como <u>bebidas</u> ou <u>sorvetes</u>), até ao tamanho de um <u>cômodo</u> de uma casa, ou maiores, como os utilizados em entrepostos frigoríficos para conservar <u>pescado</u>, <u>carne</u> ou <u>vegetais</u> para <u>exportação</u>, <u>importação</u>, ou para distribuição. Neste caso recebem o nome de "câmara frigorífica".</p> <p><a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Frigor%C3%ADfico">http://pt.wikipedia.org/wiki/Frigor%C3%ADfico</a></p>	<p><a href="http://images04.olx.com.br/ui/2/00/16/34389416_4.jpg">http://images04.olx.com.br/ui/2/00/16/34389416_4.jpg</a></p>
<b>Tradução</b>	<p>A gente tem uma despensa refrigerada, uma <b>câmara frigorífica</b>, vários cestos de legumes e duas geladeiras.</p> <p>(Vol. 3, p. 31, Cap. 10 – Hallorann)</p>	

## 9.2 Móveis

Área temática	Mobiliário / Mobília	Imagem	
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Highboy Highboy (noun)		
<b>Definição</b>	<p>A tallboy is a piece of <u>furniture</u> incorporating a double <u>chest of drawers</u> and a <u>wardrobe</u> on top. A highboy is similar but consists of both upper and lower having drawers, many of which may not be doubled, and some of which were tripled.</p> <p><a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Tallboy_(furniture)">http://en.wikipedia.org/wiki/Tallboy_(furniture)</a></p>		
<b>Contexto e fonte</b>	<p>He supposed that the clock was one of the things he wasn't supposed to touch, like the decorative fire-tools in their brass-bound cabinet by the lobby fireplace or the tall china <b>highboy</b> at the back of the dining room.</p> <p>(Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom)</p>		
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Cômoda alta Cômoda (sunstantivo) Alta (adjetivo)		
<b>Contexto e fonte</b>	<p>Cômoda alta → Highboy</p> <p><a href="http://tradutor.sensagent.com/comoda+alta/pt-en/">http://tradutor.sensagent.com/comoda+alta/pt-en/</a></p>		<p>Fonte: <a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/1760_philly_highboy.jpg/170px-1760_philly_highboy.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/1760_philly_highboy.jpg/170px-1760_philly_highboy.jpg</a></p>
<b>Tradução</b>	<p>Ele supôs que o relógio era uma das coisas nas quais ele não podia mexer, como os acessórios para lareira decorativos que ficavam no armário de</p>		

	metal perto da lareira do saguão, ou a <b>cômoda alta</b> de guardar louças no fundo da sala de jantar. (Vol. 3, p. 131, Cap. 37 – O Salão de Baile)	
--	---	--

Área temática	Mobiliário / Móvel	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Wing chair wing (noun) hair (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.chairdesignphoto.com/wp-content/uploads/2011/08/Wing-Chairs-3.jpg">http://www.chairdesignphoto.com/wp-content/uploads/2011/08/Wing-Chairs-3.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A "wing chair" (also, "wing-back chair" or "wing-back") is an easy chair or club chair with "wings" mounted to the back of the chair typically but not always stretching down to the arm rest. The purpose of which was to enclose the head or torso areas of the body in order to provide comfortable protection from drafts, and to trap the heat from a fireplace in the area where the person would be sitting. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Wing_chair">http://en.wikipedia.org/wiki/Wing_chair</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Danny was in the east-wing ballroom, standing on an over-stuffed, high-backed wing chair, looking at the clock under glass. (Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Poltrona Bergère Poltrona (substantivo) Bergère (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	A Bergère (poltrona) era grande e confortável e tinha estofamento baixo e por cima dos braços, com espaldar não muito alto, prolongando-se para os lados e formando abas laterais largas. <a href="http://www.reformafacil.com.br/poltrona-bergere-um-classico-sempre-atual">http://www.reformafacil.com.br/poltrona-bergere-um-classico-sempre-atual</a>	
<b>Tradução</b>	Danny estava no salão de baile da ala leste, em pé em cima de uma <b>poltrona bergère</b> fofa e de encosto alto, olhando para o relógio com redoma de vidro. (Vol. 3, p. 130, Cap. 37 – O Salão de Baile)	

### 9.3 Objetos em geral

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Balance Wheel Balance (noun) Wheel (noun)	

<b>Definição</b>	The balance wheel is the timekeeping device used in <u>mechanical watches</u> and some <u>clocks</u> , analogous to the <u>pendulum</u> in a <u>pendulum clock</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Balance_wheel">http://en.wikipedia.org/wiki/Balance_wheel</a>	 <p>Fonte: <a href="http://i.b5z.net/i/u/1097071/i/serve_com/relojeiro/0109.jpg">http://i.b5z.net/i/u/1097071/i/serve_com/relojeiro/0109.jpg</a></p>
<b>Contexto e fonte</b>	A large <b>balance wheel</b> rocked back and forth in semicircles. ( <i>Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom</i> )	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Roda do balanço Roda (substantivo) Do (conjunção) Balanço (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	É, portanto, o sexto componente de todos os relógios, o escapamento, composto da roda do balanço e da âncora de escape (e, corretamente falando, da própria roda de escape), que controla a velocidade do desenrolar da mola principal. <a href="http://www.stonfer.com.br/rel_mecanicos_3.html">http://www.stonfer.com.br/rel_mecanicos_3.html</a>	
<b>Tradução</b>	Uma grande <b>roda do balanço</b> movia-se de trás para frente em semicírculos. ( <i>Vol. 3, p. 131, Cap. 37 – O Salão de Baile</i> )	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Chime (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://images.quebarato.com.br/T160x160/relogio+de+pendulo+com+carrilhao+salvador+brasil_5809C3_1.jpg">http://images.quebarato.com.br/T160x160/relogio+de+pendulo+com+carrilhao+salvador+brasil_5809C3_1.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A <u>carillon</u> -like instrument with fewer than 23 <u>bells</u> is called a chime. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Chime_(bell_instrument)">http://en.wikipedia.org/wiki/Chime_(bell_instrument)</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	The clock began to strike a count of five <b>chimes</b> . ( <i>Vol. 2, p. 72, Cap. 37 – The Ballroom</i> )	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Carrilhão (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	carrilhão <i>sm (fr carillon)</i> <b>1</b> Conjunto de sinos afinados com que se tocam peças de música. <a href="http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&amp;palavra=carrilhao">http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&amp;palavra=carrilhao</a>	
<b>Tradução</b>	O relógio emitiu o som dos cinco sinos do <b>carrilhão</b> . ( <i>Vol. 3, p. 132, Cap. 37 – O Salão de</i>	

	Baile)	
<b>Área temática</b>	Objeto	
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Citizen's band radio Citizen's (Possessive pronoun) Band (noun) Radio (noun)	
<b>Definição</b>	<i>Citizens' Band radio</i> (also known as CB radio) is, in many countries, a system of short-distance radio communications between individuals on a selection of 40 channels within the 27-MHz (11 m) band. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Citizens'_band_radio">http://en.wikipedia.org/wiki/Citizens' band radio</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	There are telephones here, and probably a <b>citizen's band radio</b> as well. (Vol. 2, p. 7, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Rádiodoadão (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	O <b>Serviço Rádio do Cidadão</b> (português brasileiro) ou <b>Banda do cidadão</b> (português europeu), usualmente abreviada <b>CB</b> (singla do inglês <i>Citizens' Band</i> ), também conhecida no Brasil, como <b>Rádiodoadão</b> ou <b>Faixa cidadão</b> , é um sistema de comunicações individual de curta distância via rádio que usa uma banda de frequências altas (HF), nas denominadas Ondas Curtas. <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_R%C3%A1dio_do_Cidad%C3%A3o">http://pt.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_R%C3%A1dio_do_Cidad%C3%A3o</a>	
<b>Tradução</b>	Tem telefones aqui, e provavelmente um <b>rádiodoadão</b> também. (Vol. 3, p. 11, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	

<b>Área temática</b>	Objeto	<b>Imagem</b>
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Cog (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.bikyle.com/images/Parts/ShimanoDaTrkCog.jpg">http://www.bikyle.com/images/Parts/ShimanoDaTrkCog.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	1. one of the tooth-like parts around the edge of a wheel in a machine which fits between those of a similar wheel, causing both wheels to move 2. ( ALSO <b>cogwheel</b> ) a wheel with cogs around its edge, used to turn another wheel or part in a machine <i>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</i>	
<b>Contexto e fonte</b>	It was under glass because all its wheels and <b>cogs</b> and springs were showing. (Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Roda dentada Roda (substantivo) Dentada (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	A engrenagem é um elemento <u>mecânico</u>	

	composto de <u>rodas dentadas</u> que se ligam a um <u>eixo</u> , o qual imprimem <u>movimentos</u> . <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Engrenagem">http://pt.wikipedia.org/wiki/Engrenagem</a>	
<b>Tradução</b>	Era protegido pelo vidro porque todo mecanismo, <b>rodas dentadas</b> e molas estavam à mostra. ( <i>Vol. 3</i> , p. 130, Cap. 37 – O Salão de Baile)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Crystal radio Crystal (noun) Radio (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://pu2kfr.sites.uol.com.br/fotos/galena2.jpg">http://pu2kfr.sites.uol.com.br/fotos/galena2.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A crystal radio receiver, also called a crystal set or cat's whisker receiver, is a very simple <u>radio receiver</u> , popular in the early days of radio. It needs no <u>battery</u> or power source and runs on the power received from <u>radio waves</u> by a long wire <u>antenna</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Crystal_radio">http://en.wikipedia.org/wiki/Crystal_radio</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Danny has his puzzles, his coloring books, and his <b>crystal radio</b> . ( <i>Vol. 2</i> , p. 9, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Rádio de galena Rádio (substantivo) De galena (locução adjetiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	O rádio de <u>galena</u> é um dos receptores mais simples de <u>modulação AM</u> que se pode construir. Ele utiliza as propriedades <u>semicondutoras</u> do mineral <u>galena</u> , um dos primeiros semicondutores utilizados. <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_de_galena">http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_de_galena</a>	
<b>Tradução</b>	Danny tem os quebra-cabeças, os livros de colorir e seu <b>rádio de galena</b> . ( <i>Vol. 3</i> , p. 13, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Fire-tools Fire (noun) Tools (noun)	
<b>Definição</b>	Fire tools at: <a href="http://www.fireside-accessories.com/companion-sets-fire-tools-8-c.asp">http://www.fireside-accessories.com/companion-sets-fire-tools-8-c.asp</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	He supposed that the clock was one of the things he wasn't supposed to touch, like the decorative <b>fire-tools</b> in their brass-	

	bound cabinet by the lobby fireplace (...) (Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Acessórios para lareira Acessórios (substantivo) Para (preposição) Lareira (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Acessórios para lareira em: <a href="http://www.novaaguapiscinas.com.br/index.php?route=product/category&amp;path=73&amp;page=2">http://www.novaaguapiscinas.com.br/index.php?route=product/category&amp;path=73&amp;page=2</a>	
<b>Tradução</b>	Ele supôs que o relógio era uma das coisas nas quais ele não podia mexer, como os <b>acessórios para lareira</b> decorativos que ficavam no armário de metal perto da lareira do saguão (...) (Vol. 3, p. 131, Cap. 37 – O Salão de Baile)	
		Fonte: <a href="http://www.novaaguapiscinas.com.br/index.php?route=product/category&amp;path=73&amp;page=2">http://www.novaaguapiscinas.com.br/index.php?route=product/category&amp;path=73&amp;page=2</a>

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Flashcube Flashcube (noun)	
<b>Definição</b>	Flashcubes consisted of four electrically fired flashbulbs with an integral reflector in a cube-shaped arrangement that allowed taking four images in a row. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Flash_(photography)#Flashcubes.2C_Magicubes_and_Flipflash">http://en.wikipedia.org/wiki/Flash_(photography)#Flashcubes.2C_Magicubes_and_Flipflash</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	He rummaged deeper and found some <b>flashcubes</b> . (Vol. 2, p. 41, Cap. 16 – Danny)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Flash de bolso Flash (substantivo) De bolso (locução adjetiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	Ao surgirem as baterias de níquel-cádmio começaram a fabricar os primeiros "flash de bolso", o que reduziu em muito as dimensões, aliado ao aperfeiçoamento dos refletores. <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Flash_(fotografia)">http://pt.wikipedia.org/wiki/Flash_(fotografia)</a>	
<b>Tradução</b>	Revirou fundo e achou alguns <b>flashes de bolso</b> . (Vol. 3, p. 74, Cap. 16 – Danny)	
		Fonte: <a href="http://www.irememberjfk.com/mt/graphics/flashcube.jpg">http://www.irememberjfk.com/mt/graphics/flashcube.jpg</a>

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de</b>	Goosenecked lamp Goosenecked (adjective)	

<b>palavra)</b>	Lamp (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://img2.etsystatic.com/il_full.265835438.jpg">http://img2.etsystatic.com/il_full.265835438.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	<b>goose-neck</b> A slender curved object or part, such as the flexible shaft of a type of desk lamp. <a href="http://www.thefreedictionary.com/goosenecked">http://www.thefreedictionary.com/goosenecked</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	His small face was more tense and paler than she liked in the close and cozy glow of the <b>goosenecked lamp</b> they had put in his room. (Vol.2, p. 31, Cap. 16 – Danny)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Luminária flexível Luminária (substantivo) Flexível (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Luminária flexível em: <a href="http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-208013254-luminaria-led-flexivel-luz-mesa-escritorio-leds-iluminaco-JM">http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-208013254-luminaria-led-flexivel-luz-mesa-escritorio-leds-iluminaco-JM</a>	
<b>Tradução</b>	Seu pequeno rosto estava muito tenso e pálido no brilho próximo e confortável da <b>luminária flexível</b> que eles puseram em seu quarto, e isso não a agradava. (Vol. 3, p. 56, Cap. 16 – Danny)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	In basket In (preposition) Basket (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.carettaworkspace.com/upload/images/products/workspace_accessories/paper_trays_in_out_basket_100034W.png">http://www.carettaworkspace.com/upload/images/products/workspace_accessories/paper_trays_in_out_basket_100034W.png</a></p>
<b>Definição</b>	A wood or metal receptacle placed on a desk to hold incoming material requiring attention, especially documents. <a href="http://www.thefreedictionary.com/in-basket">http://www.thefreedictionary.com/in-basket</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	The desk top was now completely bare except for a blotter, a telephone, a Tensor lamp, and an <b>in/out basket</b> . (Vol. 2, p. 4, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Caixa de entrada Caixa (substantivo) De entrada (locução adjetiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	A caixa de entrada é um verdadeiro ponto de “despejo” para nossas ideias. É para ela que deve ser direcionado tudo, absolutamente tudo que chegue até nós(...) <a href="http://www.matutando.com/2010/09/24/caixa-de-entrada-o-que-e/">http://www.matutando.com/2010/09/24/caixa-de-entrada-o-que-e/</a>	
<b>Tradução</b>	A superfície da mesa agora estava completamente vazia, com exceção de um mata-borrão, um telefone, uma luminária articulável e <b>uma caixa de entrada e</b>	

	<b>saída.</b> (Vol. 3, p. 5, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	
--	---	--

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Pegboard (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://toolmonger.com/wp-content/uploads/2007/02/post-pegboard.jpg">http://toolmonger.com/wp-content/uploads/2007/02/post-pegboard.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A board perforated with regularly spaced holes into which pegs can be fitted <a href="http://www.thefreedictionary.com/pegboard">http://www.thefreedictionary.com/pegboard</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	A long <b>pegborad</b> hung with cutting instruments which went all the way from paring knives to two handed cleavers hung beside a four-basin sink. (Vol. 2, p. 18, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Painel perfurado Painel (substantivo) Perfurado (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Painel Perfurado em: <a href="http://www.ferramentaskennedy.com.br/loja/subcategorias/28/80/painel-perfurado">http://www.ferramentaskennedy.com.br/loja/subcategorias/28/80/painel-perfurado</a>	
<b>Tradução</b>	Um <b>painel perfurado</b> que recobria a parede, continha instrumentos de corte pendurados, os quais iam desde facas para legumes a cutelos, estava pendurada ao lado de uma pia com quatro cubas. (Vol. 3, p. 30, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Rolodex Rolodex (noun – trademark)	 <p>Fonte: <a href="http://www.healthconverter.com/assets/images/rolodex.jpg">http://www.healthconverter.com/assets/images/rolodex.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A Rolodex is a rotating file device used to store business contact information (the name is a <u>portmanteau</u> word of <i>rolling</i> and <i>index</i> ) .  <a href="http://tinyurl.com/cws4cgo">http://tinyurl.com/cws4cgo</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Ullman was the type of man who would file such lapses away in a mental <b>Rolodex</b> for later consideration. (Vol. 2, p. 4, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Fichário rotativo Fichário (substantivo) Rotativo (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Fichário rotativo em: <a href="http://www.proz.com/kudoz/english_to_portuguese/tech_engineering/620097-">http://www.proz.com/kudoz/english_to_portuguese/tech_engineering/620097-</a>	

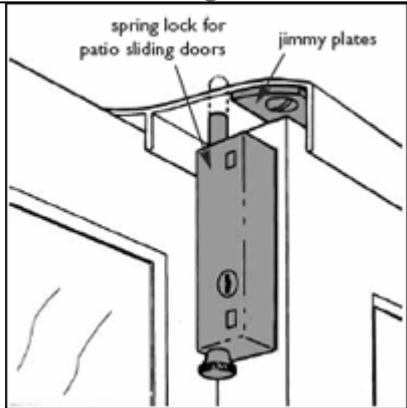
	<a href="#">rolodex.html</a>	
<b>Tradução</b>	Ullman era o tipo de homem que registrava tais lapsos em um <b>fichário rotativo</b> mental para consideração posterior. (Vol. 3, p. 4, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Snowmobile (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.jogosdecorrida.org/wp-content/uploads/2010/07/snow2.jpg">http://www.jogosdecorrida.org/wp-content/uploads/2010/07/snow2.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	A snowmobile, also known in some places as a snowmachine, or sled, is a land vehicle for winter travel on <u>snow</u> . Designed to be operated on <u>snow</u> and <u>ice</u> , they require no <u>road</u> or trail. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Snowmobile">http://en.wikipedia.org/wiki/Snowmobile</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	There is a <b>snowmobile</b> in the equipment shed also. (Vol. 2, p. 7, Cap. 1 – Job interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Moto de neve Moto (substantivo) De neve (locução adjetiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	Uma moto de neve, também chamada de motoneve, mota de neve ou snowmobile, é um veículo misto entre uma <u>motocicleta</u> e um <u>carro</u> desenvolvidos para andar em lugares com <u>neve</u> , possui tração traseira por <u>esteira</u> com cravas para melhor estabilidade, e pás na parte dianteiras <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Moto_de_neve">http://pt.wikipedia.org/wiki/Moto de neve</a>	
<b>Tradução</b>	Tem uma <b>moto de neve</b> no galpão também. (Vol. 3, p. 11, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Snowshoe (noun)	
<b>Definição</b>	A <b>snowshoe</b> is <u>footwear</u> for walking over the <u>snow</u> . <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Snowshoe">http://en.wikipedia.org/wiki/Snowshoe</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	I plan to teach him to read, and I also want to teach him to <b>snowshoe</b> .  (Vol. 2, p. 9, Cap. 1 – Job interview)	
<b>Termo em</b>	Raquetes de Neve	

<b>português (classe de palavra)</b>	Raquetes (substantivo) De neve (locução adjetiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	As <b>raquetes de neve</b> são ideais para caminhar por Ushuaia e conhecer assim os melhores e mais misteriosos caminhos que encerra o fim do mundo. Uma vez que se aprende a usar o equipamento, se realiza esta caminhada intensa, mas prazenteira que permite transitar o bosque nevado. <a href="http://www.descubrepatagonia.com/pt/ushuaia/atividades/raquetes-de-neve/">http://www.descubrepatagonia.com/pt/ushuaia/atividades/raquetes-de-neve/</a>	
<b>Tradução</b>	Planejo ensiná-lo a ler, e também a andar com <b>raquetes de neve</b> . (Vol. 3, p. 13, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/20/Snowshoe2.jpg/220px-Snowshoe2.jpg>

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Spring lock Spring lock (noun)	
<b>Definição</b>	A lock in which the bolt shoots automatically by means of a spring. <a href="http://www.thefreedictionary.com/spring+locks">http://www.thefreedictionary.com/spring+locks</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	[...] Wendy ran the bolt and twisted the <b>spring lock</b> , looking around desperately [...]. (Vol. 2, p. 81, Cap. 52 – Wendy and Jack)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Mola trava Mola trava (locução substantiva)	
<b>Contexto e fonte</b>	MOLA TRAVA – SPRING LOCK <a href="http://www.guiametal.com.br/uploads/pdf/dicionario-terminos-tecnicos-tam.pdf">http://www.guiametal.com.br/uploads/pdf/dicionario-terminos-tecnicos-tam.pdf</a>	
<b>Tradução</b>	Wendy fechou o trinco da porta e girou a <b>trava</b> , olhando ao redor, desesperada. (Vol. 3, p. 149, Cap. 52 – Wendy e Jack)	

Fonte: [http://www.cmhc-schl.gc.ca/en/co/maho/holooucr/holooucr\\_006.cfm](http://www.cmhc-schl.gc.ca/en/co/maho/holooucr/holooucr_006.cfm)

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Tensor lamp Tensor (noun) - trademark Lamp (noun)	
<b>Definição</b>	Tensor lamp at: <a href="http://s3files.core77.com/blog/images/tensor.jpg">http://s3files.core77.com/blog/images/tensor.jpg</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	The desk top was now completely bare	

	except for a blotter, a telephone, a <b>Tensor lamp</b> , and an in/out basket. ( <i>Vol. 2</i> , p. 4, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Luminária articulável Luminária (substantivo) Articulável (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	A luminária articulável <i>Plaza</i> faz bonito nesta sala. Custa R\$ 725 na <i>Arango</i> <a href="http://casa.abril.com.br/materias/moveis/mt_297842.shtml#15">http://casa.abril.com.br/materias/moveis/mt_297842.shtml#15</a>	
<b>Tradução</b>	A superfície da mesa agora estava completamente vazia, com exceção de um mata-borrão, um telefone, <b>uma luminária articulável</b> e uma caixa de entrada e saída.  ( <i>Vol. 3</i> , p. 5, Cap. 1 – Entrevista de emprego)	
		<p>Fonte: <a href="http://farm5.static.flickr.com/4110/5062261597_8a0e065c40.jpg">http://farm5.static.flickr.com/4110/5062261597_8a0e065c40.jpg</a></p>

Área temática	Objeto	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Two-way radio Two-way (adjective) Radio (noun)	
<b>Definição</b>	A two-way radio is a <u>radio</u> that can both <u>transmit and receive</u> (a <u>transceiver</u> ), unlike a <u>broadcast receiver</u> which only receives content. <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Two-way_radio">http://en.wikipedia.org/wiki/Two-way_radio</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	The hotel does have a <b>two-way radio</b> that Mr. Watson will show you, along with a list of the correct frequencies to broadcast on if you need help. ( <i>Vol. 2</i> , p. 7, Cap. 1 – Job Interview)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Rádio transceptor Rádio (substantivo) Transceptor (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	O <u>radio-transceptor</u> , funciona das duas formas, como <u>transmissor</u> e <u>receptor</u> , alguns exemplos de transceptor são, o <u>telefone celular</u> , os <u>radares nos aeroportos</u> , os equipamentos de comunicações em <u>veículos oficiais</u> , e de empresas particulares. <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_(comunica%C3%A7%C3%A3o)">http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_(comunica%C3%A7%C3%A3o)</a>	
<b>Tradução</b>	— O hotel tem um <b>rádio transceptor</b> que	<p>Fonte: <a href="http://4.bp.blogspot.com/_GOS EA1 7-8U/SjmZXxJFEGI/AAAAAA AAAuc/erGQ4CSyZgM/s400/33704110_1+ft+101+eco.jpg">http://4.bp.blogspot.com/_GOS EA1 7-8U/SjmZXxJFEGI/AAAAAA AAAuc/erGQ4CSyZgM/s400/33704110_1+ft+101+eco.jpg</a></p>

	o Sr. Watson te mostrará, juntamente com a lista de frequências corretas para transmissão, caso precise de ajuda. (Vol. 3, p. 11, Cap. 1 – Entrevista de Emprego)	
--	---	--

#### 9.4 Arquitetura

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Batwing doors Batwing (adjective) Doors (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://www.leroymerlin.com.br/_img/_catalogo/86524725.jpg">http://www.leroymerlin.com.br/_img/_catalogo/86524725.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	one of a pair of swinging doors (as at the entrance to a western saloon) <a href="http://www.thefreedictionary.com/swinging+doors">http://www.thefreedictionary.com/swinging+doors</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	Across the wide room was a double set of <b>batwing doors</b> , and over them an old-fashioned sign lettered in gilt script: <i>The Colorado Lounge</i> . (Vol. 2, p. 22, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Porta Bang-bang	
<b>Contexto e fonte</b>	<b>Porta Bang Bang Padrão Imbuia 120x80 cm</b> <b>Descrição:</b> Esta porta é decorativa, ideal para ser usada em ambientes internos como salas e cozinhas.  <a href="http://tinyurl.com/cpuncz8">http://tinyurl.com/cpuncz8</a>	
<b>Tradução</b>	Do outro lado da larga sala, uma <b>porta bang-bang</b> , e acima dela um letreiro em estilo antigo, com os dizeres <i>Lounge Colorado</i> em letras douradas. (Vol. 3, p. 37, Cap. 10 – Hallorann)	

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Circular drive Circular (adjective) Drive (noun)	
<b>Definição</b>	Circular drive Circular driveway island beds usually serve as a <u>focal point</u> area. It's the first thing people see when passing by or pulling into your drive. <a href="http://www.the-landscape-design-site.com/directory/circulardriveway.html">http://www.the-landscape-design-site.com/directory/circulardriveway.html</a>	

<b>Contexto e fonte</b>	[...] The bright and particolored Japanese lanterns hung the whole length of the <b>circular drive</b> [...]. (Vol. 2, p. 66. Cap. 28 – “It was her!”)	Fonte: <a href="http://www.bostondesignguide.com/guide/architectsboston?page=5">http://www.bostondesignguide.com/guide/architectsboston?page=5</a>
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Rotatória de entrada Rotatória (substantivo) De (preposição) Entrada (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	“Apenas na rotatória de entrada foi executado paisagismo com intenções exuberantes e geometria dura, composto de várias espécies de capins, gramas e flores” <a href="http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/rafael-yanni-luciana-miglio-cajado-plug-minas-03-06-2011.html">http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/rafael-yanni-luciana-miglio-cajado-plug-minas-03-06-2011.html</a>	
<b>Tradução</b>	As brilhantes e multicoloridas lanternas japonesas penduradas em toda a extensão da <b>rotatória de entrada</b> do hotel. (Vol. 3, p. 120, Cap. 28 – “Foi ela!”)	

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	[Door] Panel Panel (noun)	
<b>Definição</b>	A separate or distinct part of a surface: <i>b (1)</i> : a thin usually rectangular board set in a frame (as in a door).	
<b>Contexto e fonte</b>	[...] The hammer whistled out, struck a <b>door panel</b> and made it boom hollowly [...]. (Vol. 2, p. 86. Cap. 55 – That which was forgotten)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Porta almofadada Porta (substantivo) Almofadada (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Informações Complementares: Disponíveis em duas configurações básicas (almofadada e revestidas) possuem diferentes configurações de puxadores e acabamentos. Sua estrutura permite o acoplamento dos diversos padrões de dobradiças e corrediças de gaveta existentes no mercado. São produzidas segundo os padrões fornecidos pelos fabricantes ou em dimensões especiais. Podem ser conjugadas com puxadores sobrepostos disponíveis ou com os puxadores da linha Xsteel. <a href="http://www.cgimoveis.com.br/Members/xt">http://www.cgimoveis.com.br/Members/xt</a>	
		Fonte: <a href="http://www.versasolutions.com/page/8">http://www.versasolutions.com/page/8</a>

	<a href="http://eel/acabamentodecorativo.2007-06-04.1388804846">eel/acabamentodecorativo.2007-06-04.1388804846</a>	
<b>Tradução</b>	O taco assobiou, acertou uma <b>porta almofadada</b> , fazendo explodir com um som oco. (Vol. 3, p. 156, Cap. 55 – Aquilo que foi esquecido)	

<b>Área temática</b>	Arquitetura	<b>Imagem</b>
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Eaves (noun)	
<b>Definição</b>	the edge of a roof that sticks out over the top of a wall <i>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</i>	
<b>Contexto e fonte</b>	Suddenly the hotel seemed full of a thousand stealthy sounds: creakings and groans and the sly sniff of the wind under the <b>eaves</b> where more wasps' nests might be hanging like deadly fruit. (Vol. 2, p. 43, Cap. 16 – Danny)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Beiral (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	O beiral é a última fileira de <u>telhas</u> que forma a aba do telhado, constituindo a parte avançada deste sobre o corpo do <u>edifício</u> . <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Beiral">http://pt.wikipedia.org/wiki/Beiral</a>	
<b>Tradução</b>	De repente, o hotel pareceu que estava cheio de sons sorrateiros: rangeres, gemidos e o barulho furtivo do vento batendo no <b>beiral</b> do telhado, onde mais ninhos de vespas poderiam estar pendurados como frutos mortais. (Vol. 3, p. 78, Cap. 16 – Danny)	
		 <p>Fonte: <a href="http://static.photaki.com/beiral-do-telhado-da-igreja-de-alhaurin-de-la-torre_108736.jpg">http://static.photaki.com/beiral-do-telhado-da-igreja-de-alhaurin-de-la-torre_108736.jpg</a></p>

<b>Área temática</b>	Arquitetura	<b>Imagem</b>
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Fiberboard (noun)	
<b>Definição</b>	A <u>material</u> made from <u>wood chips</u> or <u>shavings</u> , which are compressed and bonded with <u>resin</u> and formed into stiff sheets, and used in building or making <u>furniture</u> . <a href="http://en.wiktionary.org/wiki/fiberboard">http://en.wiktionary.org/wiki/fiberboard</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	He went to Danny's worktable, rummaged in its drawers, and came up with a big	

	jigsaw puzzle with a <b>fiberboard</b> backing. (Vol. 2, p. 42, Cap. 16 – Danny)	Fonte:  <a href="http://www3.telus.net/public/ron5/MBfiberboard.jpg">http://www3.telus.net/public/ron5/MBfiberboard.jpg</a>
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Compensado (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Aplica-se às chapas constituídas de delgadas camadas de madeira, comprimidas e coladas umas às outras, com as fibras dispostas em cruz alternadamente; contraplacado. <i>sm</i> O mesmo que <i>madeira compensada</i> . <a href="http://tinyurl.com/c7554o7">http://tinyurl.com/c7554o7</a>	
<b>Tradução</b>	Ele foi até a escrivaninha de Danny, vasculhou suas gavetas, e achou um grande quebra-cabeças com um <b>suporte de material compensado</b> . (Vol. 3, p. 77, Cap. 16 – Danny)	

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Mantelpiece (noun)	 <p>Fonte: <a href="http://image.made-in-china.com/2f1j00rveEjItzHCoM/Carved-White-Marble-Fireplace.jpg">http://image.made-in-china.com/2f1j00rveEjItzHCoM/Carved-White-Marble-Fireplace.jpg</a></p>
<b>Definição</b>	a shelf above a fireplace , usually part of a frame which surrounds the fireplace <b>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</b>	
<b>Contexto e fonte</b>	It stood in the center of the ballroom's high, ornamental <b>mantelpiece</b> (...). (Vol. 2, p. 71, Cap. 37 – The Ballroom)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Cornija (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Você pode escolher um desenho simples cornija de lareira ou talvez você quer um pouco de entalhes. <a href="http://pt.mustknowhow.com/index.php/tag/cornija-de-lareira-design">http://pt.mustknowhow.com/index.php/tag/cornija-de-lareira-design</a>	
<b>Tradução</b>	Ficava no meio da <b>cornija</b> alta e ornamental da lareira (...). (Vol. 3, p. 130, Cap. 37 – O Salão de Baile)	

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Pillbox Pillbox (noun)	
<b>Definição</b>	Dug-in guard posts, normally equipped with loopholes through which to fire weapons, made from concrete are also known as "pillboxes". <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker#Pillb">http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker#Pillb</a>	

	<u>ox</u>	
<b>Contexto e fonte</b>	It was like listening to machine- gun fire from an isolated <b>pillbox</b> . (Vol. 2, p. 31, Cap. 16 – Danny)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Casamata (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Em <u>arquitetura militar</u> , uma casamata é uma instalação fortificada fechada e <u>abobadada</u> , independente ou integrada numa <u>fortificação</u> maior, à prova dos projéteis inimigos. (...) Podemos dividir as casamatas em dois grandes tipos: as passivas - que apenas se destinam a abrigar pessoal ou material - e as ativas - que constituem postos de combate de <u>infantaria</u> ou de <u>artilharia</u> , podendo funcionar como abrigos de <u>canhões</u> ou de <u>metralhadoras</u> . <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Bunker">http://pt.wikipedia.org/wiki/Bunker</a>	
<b>Tradução</b>	Era como escutar tiros de metralhadora vindos de uma <b>casamata</b> isolada. (Vol. 3, p. 55, Cap. 16 – Danny)	<p>Fonte:</p> <p><a href="http://dicionarioinformal.com.br/image/c/193.jpg">http://dicionarioinformal.com.br/image/c/193.jpg</a></p>

Área temática	Arquitetura	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Swinging doors Swinging (adjective) Doors (noun)	
<b>Definição</b>	a door that swings on a double hinge; opens in either direction <a href="http://www.thefreedictionary.com/swinging+doors">http://www.thefreedictionary.com/swinging+doors</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	"It's sort of a pity," Hallorann said, leading them back toward the wide <b>swinging doors</b> that gave on the Overlook dining room. (Vol. 2, p. 21, Cap. 10 – Hallorann)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Porta vai-e-vem Porta (substantivo) Vai e vem (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	Porta vai-e-vem em: <a href="http://www.mbpisoblock.com.br/site/docs/porta_vai_vem.pdf">http://www.mbpisoblock.com.br/site/docs/porta_vai_vem.pdf</a>	
<b>Tradução</b>	— É quase triste — Hallorann disse, levando-os de volta às largas <b>portas de vai-e-vem</b> que davam na sala de jantar do Overlook. (Vol. 3, p. 36, Cap. 10 – Hallorann)	<p>Fonte:</p> <p><a href="http://www.nei.com.br/images/ig/222109.jpg">http://www.nei.com.br/images/ig/222109.jpg</a></p>

## 9.5 Medicina e Anatomia

Área temática	Medicina	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Electroencephalogram – EEG (noun)	 <p data-bbox="1094 707 1485 813">Fonte: <a href="http://clinicadralexandreduzeiro.webnode.com.br/">http://clinicadralexandreduzeiro.webnode.com.br/</a></p>
<b>Definição</b>	<p data-bbox="504 427 1062 533">An electroencephalogram (EEG) is a test to detect problems in the electrical activity of the brain.</p> <p data-bbox="504 551 1062 618"><a href="http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/003931.htm">http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/003931.htm</a></p>	
<b>Contexto e fonte</b>	<p data-bbox="504 636 1062 763">"Don't let it scare you, guy," Bill Edmonds said. "It's an <b>electroencephalograph</b>, and it doesn't hurt."</p> <p data-bbox="504 808 671 842">"Electro — "</p> <p data-bbox="504 887 1015 1066">"We call it <b>EEG</b> for short. I'm going to hook a bunch of wires to your head — no, not stick them in, only tape them — and the pens in this part of the gadget will record your brain waves."</p> <p data-bbox="504 1066 999 1133">(Vol. 2., p. 44, Cap. 17 – The Doctor's Office)</p>	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	EEG – Eletroencefalograma (substantivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	<p data-bbox="504 1263 1062 1536">O EEG é um exame que analisa a atividade elétrica cerebral espontânea, captada através da utilização de eletrodos colocados sobre o couro cabeludo. [...]O objetivo desse exame é obter registro da atividade elétrica cerebral para o diagnóstico de eventuais anormalidades dessa atividade.</p> <p data-bbox="504 1547 1062 1648"><a href="http://www.hiae.br/medicina-diagnostica/Neurologia/Paginas/eletroencefalograma.aspx">http://www.hiae.br/medicina-diagnostica/Neurologia/Paginas/eletroencefalograma.aspx</a></p>	
<b>Tradução</b>	<p data-bbox="504 1666 1062 1760">— Não deixe que ela te assuste, rapaz — disse Bill Edmonds. — Ela é um <b>eletroencefalograma</b> e não machuca.</p> <p data-bbox="504 1794 647 1827">— Eletro...</p> <p data-bbox="504 1861 1062 2020">— Chamamos de <b>EEG</b>, pra abreviar. Vou prender alguns fios na sua cabeça – não, não vou espetar, só grudar – e as canetas nessa parte do dispositivo vão registrar as suas ondas cerebrais.</p>	

	(Vol. 3, p. 79, Cap. 17 – Consultório Médico)	
--	---	--

Área temática	Medicina	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Tine test	 <p>Fonte:  <a href="http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display.aspx?id=5179">http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display.aspx?id=5179</a></p>
<b>Definição</b>	The tuberculin tine test is used to determine whether someone has been infected with the bacteria that causes tuberculosis. However, the test is rarely used because other tests are more accurate.  <a href="http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/003384.htm">http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/003384.htm</a>	
<b>Contexto e fonte</b>	"Sally, you go ahead and give him a <b>tine test</b> before he comes in." (Vol. 2, p. 45, Cap. 17 – The Doctor's Office)	
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	Teste (substantivo) Tuberculínico (adjetivo)	
<b>Contexto e fonte</b>	O teste tuberculínico consiste na injeção intradérmica de antígeno protéico purificado, promovendo uma reação de hipersensibilidade, cuja manifestação clínica é vasodilatação, edema e acúmulo de células formando um nódulo. A medida deste nódulo de 0 a 4 mm indica que o indivíduo não é infectado pelo bacilo, de 5 a 9 mm, infectado e igual ou maior de 10 mm, infectado pelo M. tuberculosis, doente ou não.  <a href="http://www.praticahospitalar.com.br/pratica%2044/pgs/materia%2022-44.html">http://www.praticahospitalar.com.br/pratica%2044/pgs/materia%2022-44.html</a>	
<b>Tradução</b>	— Sally, vá em frente e aplique nele um <b>teste tuberculínico</b> antes de ele entrar. (Vol. 3, p. 81, Cap. 17 – Consultório Médico)	

Área temática	Anatomia/ cultura popular	Imagem
<b>Termo em inglês (classe de palavra)</b>	Caul (noun)	
<b>Definição</b>	A portion of the amnion, especially when it covers the head of a fetus at birth. Also called <i>pileus</i> .	

	<a href="http://www.thefreedictionary.com/caul">http://www.thefreedictionary.com/caul</a>	Fonte:
<b>Contexto e fonte</b>	<p>"He was born with a <b>caul</b>," Wendy said weakly.</p> <p>(Vol. 2, p. 52, Cap. 17 – The Doctor’s Office)</p> <p>“ [...] her lovely, troubling son, born with a <b>caul</b> over his face, a simple tissue of membrane that doctors saw perhaps once in every seven hundred births, a tissue that the old wives' tales said betokened the second sight [...].”</p> <p>(Vol. 2, p. 61, Chapter 21 – Night Thoughts)</p>	<a href="http://www.birthingway.com/caul.htm">http://www.birthingway.com/caul.htm</a>
<b>Termo em português (classe de palavra)</b>	<p>Pelica (substantivo)</p> <p>Empelicado (adjetivo)</p>	
<b>Contexto e fonte</b>	<p>A placenta foi enterrada sob uma palmeira na casa dela, no batismo da Beatriz. A <b>pelica</b> ficou como um talismã para a Beatriz, pois diz-se que as crianças que nascem <b>empelicadas</b> têm muita sorte.</p> <p><a href="http://www.amigasdoparto.com.br/depoim22.html">http://www.amigasdoparto.com.br/depoim22.html</a></p>	
<b>Tradução</b>	<p>— Ele nasceu <b>empelicado</b> — Wendy falou em voz baixa.</p> <p>(Capítulo 17)</p> <p>(Vol. 3, p. 95, Cap. 17 – Consultório Médico)</p> <p>[...] o seu adorável e problemático filho, que nasceu com uma <b>pelica</b> envolta na cabeça, uma camada fina de membrana que os médicos viam, talvez, uma vez a cada setecentos nascimentos, uma membrana que as antigas histórias das parteiras diziam ser sinal de sexto sentido [...].</p> <p>(Capítulo 21)</p> <p>(Vol. 3, p. 111, Cap.21 – Pensamentos Noturnos)</p>	

## 10 In the Basement

### 10.1 Apêndice

Palavras relacionadas à morte, ao contrário

Palavra	Ao contrário	O que pode ser entendido
Assassinato	OTANISSASSA	
Assassínio	OINISSASSA	
Homicídio	OIDICIMOH	Oi de cima
Chacina	ANICAHC	
Matança	AÇNATAM	
Trucidamento	OTNEMADICRUT	
Trucidar	RADICRUT	
Morte	ETROM	Termina com Rum :)
Extermínio	OINIMRETXE	
Exterminar	RANIMRETXE	
Carnificina	ANICIFINRAC	
Massacre	ERCASSAM	
Morticínio	OINICITROM	Termina com Rum também
Eliminar	RANIMILE	
Mortandade	EDADNATROM	Rum
Aniquilamento	OTNEMALIQUINA	
Aniquilação	OÃÇALIQUINA	
Assolação	OÃÇALOSSA	Mão na Louça
Matar	RATAM	Ratão!
Morrer	RERROM	Errou/Rum/ Seu Rum?
Sangue	EUGNAS	
Sangrar	RARGNAS	
Assassinar	RANISSASSA	
Morram	MARROM	Mar de Rum/ Marrom
Morte Maligna	ANGILAM ETROM	

## 10.2 Anexo

### The Masque of the Red Death – Edgar Allan Poe

The "Red Death" had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal -- the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious. When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys. This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste. A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron. The courtiers, having entered, brought furnaces and massy hammers and welded the bolts. They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within. The abbey was amply provisioned. With such precautions the courtiers might bid defiance to contagion. The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think. The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the "Red Death."

It was toward the close of the fifth or sixth month of his seclusion, and while the pestilence raged most furiously abroad, that the Prince Prospero entertained his thousand friends at a masked ball of the most unusual magnificence.

It was a voluptuous scene, that masquerade. But first let me tell of the rooms in which it was held. There were seven -- an imperial suite. In many palaces, however, such suites form a long and straight vista, while the folding doors slide back nearly to the walls on either hand, so that the view of the whole extent is scarcely impeded. Here the case was very different; as might have been expected from the duke's love of the bizarre. The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were of stained glass whose color varied in accordance with the prevailing hue of the decorations of the chamber into which it opened. That at the eastern extremity was hung, for example, in blue -- and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with orange -- the fifth with white -- the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet -- a deep blood color. Now in no one of the

seven apartments was there any lamp or candelabrum, amid the profusion of golden ornaments that lay scattered to and fro or depended from the roof. There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire that protected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. But in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all.

It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to hearken to the sound; and thus the waltzers perforce ceased their evolutions; and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation. But when the echoes had fully ceased, a light laughter at once pervaded the assembly; the musicians looked at each other and smiled as if at their own nervousness and folly, and made whispering vows, each to the other, that the next chiming of the clock should produce in them no similar emotion; and then, after the lapse of sixty minutes, (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies,) there came yet another chiming of the clock, and then were the same disconcert and tremulousness and meditation as before.

But, in spite of these things, it was a gay and magnificent revel. The tastes of the duke were peculiar. He had a fine eye for colors and effects. He disregarded the decora of mere fashion. His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre. There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be sure that he was not.

He had directed, in great part, the moveable embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great fete; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm -- much of what has been since seen in "Hernani." There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these -- the dreams -- writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. And, anon, there strikes the ebony clock which stands in the hall of the velvet. And then, for a moment, all is still, and all is silent save the voice of the clock. The dreams are stiff-frozen as they stand. But the echoes of the chime die away -- they have endured but an instant -- and a light, half-subdued laughter floats after them as they depart. And now again the music swells, and the dreams live, and writhe to and fro more merrily than ever, taking hue from the many-tinted windows through which stream the rays from the tripods. But to the chamber which lies most westwardly of the seven,

there are now none of the maskers who venture; for the night is waning away; and there flows a ruddier light through the blood-colored panes; and the blackness of the sable drapery appals; and to him whose foot falls upon the sable carpet, there comes from the near clock of ebony a muffled peal more solemnly emphatic than any which reaches their ears who indulge in the more remote gaities of the other apartments.

But these other apartments were densely crowded, and in them beat feverishly the heart of life. And the revel went whirlingly on, until at length there commenced the sounding of midnight upon the clock. And then the music ceased, as I have told; and the evolutions of the waltzers were quieted; and there was an uneasy cessation of all things as before. But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock; and thus it happened, perhaps, that more of thought crept, with more of time, into the meditations of the thoughtful among those who revelled. And thus, too, it happened, perhaps, that before the last echoes of the last chime had utterly sunk into silence, there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked figure which had arrested the attention of no single individual before. And the rumor of this new presence having spread itself whisperingly around, there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise -- then, finally, of terror, of horror, and of disgust.

In an assembly of phantasms such as I have painted, it may well be supposed that no ordinary appearance could have excited such sensation. In truth the masquerade license of the night was nearly unlimited; but the figure in question had out-Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince's indefinite decorum. There are chords in the hearts of the most reckless which cannot be touched without emotion. Even with the utterly lost, to whom life and death are equally jests, there are matters of which no jest can be made. The whole company, indeed, seemed now deeply to feel that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed. The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in blood -- and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror.

When the eyes of Prince Prospero fell upon this spectral image (which with a slow and solemn movement, as if more fully to sustain its role, stalked to and fro among the waltzers) he was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage.

"Who dares?" he demanded hoarsely of the courtiers who stood near him -- "who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him -- that we may know whom we have to hang at sunrise, from the battlements!"

It was in the eastern or blue chamber in which stood the Prince Prospero as he uttered these words. They rang throughout the seven rooms loudly and clearly -- for the prince was a bold and robust man, and the music had become hushed at the waving of his hand.

It was in the blue room where stood the prince, with a group of pale courtiers by his side. At first, as he spoke, there was a slight rushing movement of this group in the direction of the intruder, who at the moment was also near at hand, and now, with deliberate and stately step, made closer approach to the speaker. But from a certain

nameless awe with which the mad assumptions of the mummer had inspired the whole party, there were found none who put forth hand to seize him; so that, unimpeded, he passed within a yard of the prince's person; and, while the vast assembly, as if with one impulse, shrank from the centres of the rooms to the walls, he made his way uninterruptedly, but with the same solemn and measured step which had distinguished him from the first, through the blue chamber to the purple -- through the purple to the green -- through the green to the orange -- through this again to the white -- and even thence to the violet, ere a decided movement had been made to arrest him. It was then, however, that the Prince Prospero, maddening with rage and the shame of his own momentary cowardice, rushed hurriedly through the six chambers, while none followed him on account of a deadly terror that had seized upon all. He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating figure, when the latter, having attained the extremity of the velvet apartment, turned suddenly and confronted his pursuer. There was a sharp cry -- and the dagger dropped gleaming upon the sable carpet, upon which, instantly afterwards, fell prostrate in death the Prince Prospero. Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form.

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.

### A narrow fellow in the Grass

<b>A narrow Fellow in the Grass – Emily Dickinson</b>	
<p>A narrow Fellow in the Grass Occasionally rides-- You may have met Him--did you not His notice sudden is--</p> <p>The Grass divides as with a Comb-- A spotted shaft is seen-- And then it closes at your feet And opens further on--</p> <p>He likes a Boggy Acre A Floor too cool for Corn-- Yet when a Boy, and Barefoot-- I more than once at Noon Have passed, I thought, a Whip lash Unbraiding in the Sun When stooping to secure it It wrinkled, and was gone--</p>	<p>Na relva criatura esguia De quando em quando se esgueira – Já a encontraste, talvez? Súbita é a sua maneira:</p> <p>Qual pente reparte a grama – Seta malhada – e, num instante, A relva a teus pés se fecha E se abre mais adiante.</p> <p>Gosta muito de paus – Chão frio demais p’ro milho – Em menino, de pés nus, Quanta vez, no sol a pino, Ao avistá-la pensei, ‘Chibata esfiapando ao sol’ – E se eu tentava apanhá-la Ela enrugava e fugia</p>

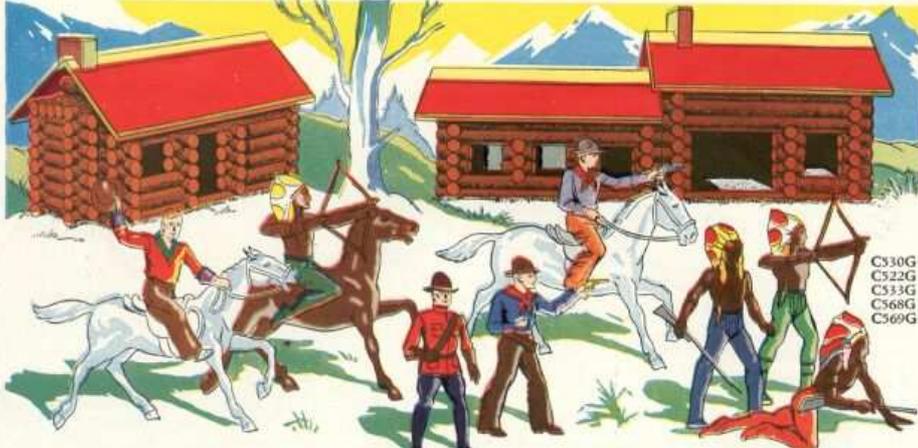
Several of Nature's People  
I know, and they know me--  
I feel for them a transport  
Of cordiality--

But never met this Fellow  
Attended, or alone  
Without a tighter breathing  
And Zero at the Bone—

Os seres da natureza,  
Conheço-os e me conhecem --  
Por eles sinto transportes  
De afeto e interesse.

Mas nunca vi tal criatura  
Estivesse,ou não, a sós,  
Sem ofegante tremura --  
E um zero nos ossos.

Lincoln Logs



**LINCOLN LOGS**  
AND  
**ALLIED TOYS**

Miniature Building Material made of hardwood, seasoned and stained a weathered brown. Simple designs illustrate innumerable different items of log construction. Easily put together.

You all know the stories people tell about the pioneers who settled our country. How they cleared land, built log cabins, and fought the Indians. They also built a big fort called Fort Dearborn and made it entirely out of logs. Today we don't have to do the things the pioneers did, but you boys and girls can build the same sort of little houses, barns, forts and villages that the pioneers did if you use LINCOLN LOGS. These Logs come in several sets along with roofs and chimneys, fences, etc. There are also little figures of Indians, cowboys, soldiers, and trappers, and a set of animals for a farmyard.

No. C530G Single Set—53 Logs, Roof and Design Book—Price .....\$1.00  
No. C522G Double Set—110 Logs, Roof, Chimney and Design Book—Price ..... 2.00  
No. C533G Triple Set—166 Logs, Two Roofs, Chimney and Design Book—Price ..... 3.00

**LOGS AND FIGURES PACKED TOGETHER**  
For separate Figure Sets, see below.  
No. C568G Single Set Logs—4 Indians, 4 Pioneers, 2 Cowboys, 4 Farm Animals—Price per Set .....\$2.00  
No. C569G Double Set Logs—14 Metal Figures as above—Price per Set ..... 3.00

**Lincoln Log Historical Figures**  
Made of a new metal which is practically unbreakable, these figures are historically correct and beautifully enameled in bright, durable colors.

**LINCOLN LOG LUMBER SETS**  
Logs are made in Groups instead of Singly  
No. C565G—Early American Fort Set. Price .....\$5.00  
No. C521G—Settler's Cabin and Five Metal Figures. Price 1.00

**LINCOLN BARNYARD**  
No. C601G—Lincoln Barnyard and 12 Farm Figures.  
Price .....\$2.00

Price 10c Set	
No.	
C617G—INDIANS, 1 mounted, 5 on foot.	
C618G—COWBOYS SHOOTING, 1 mounted, 5 on foot.	
C619G—COWBOYS WITH ROPE, 1 mounted, 5 on foot.	
C621G—COWBOYS AND INDIANS, 4 cowboys and 3 Indians on foot.	
C623G—INDIANS AND PIONEERS, 2 Pioneers and 3 Indians on foot.	
C624G—SOLDIERS OF 1812, 6 on foot.	
C625G—U. S. INFANTRY 1918, 1 mounted, 5 on foot.	
C627G—MACHINE GUNNERS 1918, 17.	
C628G—AMERICAN SAILORS, 7 on foot.	
C629G—WEST POINT CADETS, 7 on foot.	
C630G—ROYAL CANADIAN POLICE, 1 mounted, 4 on foot.	
C634G—FARM SET, 1 each of farmer, horse, cow, sheep, and 2 pigs.	



Price \$1.00 Set	
No.	
C606G—INDIANS, 2 mounted, 10 on foot.	
C607G—INDIANS AND PIONEERS, 10 Indians and 4 Pioneers on foot.	
C608G—COWBOYS, 3 mounted, 10 on foot.	
C609G—COWBOYS AND INDIANS, 1 Cowboy mounted, 5 on foot, 1 Indian mounted, 5 on foot.	
C611G—U. S. SOLDIERS 1918, 2 mounted, 10 on foot.	
C613G—FARM SET WITH TREES, 2 trees, 2 sheep, 4 pigs, 1 each of man, woman, horse, cow.	

## Old Maid/ Mico

### **Mico**

#### **Origem:**

Jogo infantil de origem não conhecida.

#### **Participantes:**

3 ou mais participantes.

#### **Baralho:**

Dependendo do número de jogadores, utiliza-se um ou dois baralhos, sem os coringas.

#### **Valor:**

As cartas não têm valor.

#### **Objetivo:**

Acabar com as cartas da mão, fazendo o maior número de pares possível.

#### **O jogo:**

Antes do início do jogo deverá ser escolhido um carteador.

O carteador embaralha as cartas e permite ao jogador à sua direita o corte do baralho. O jogador que cortar o baralho deverá retirar uma carta qualquer e colocá-la no centro da mesa, com a face voltada para baixo.

O carteador distribui todas as cartas, uma a uma, entre os jogadores.

Depois de distribuídas as cartas, os jogadores verificam os pares possíveis de serem formados (levar em conta apenas os valores e não os naipes na formação dos pares) e abaixar os pares (cada jogador abaixa o par formado na sua frente, sem juntar os pares). Assim que todos já tiverem abaixados os pares formados em suas mãos, inicia-se o jogo propriamente dito.

O jogador à esquerda do carteador pega uma carta aleatoriamente dentre as presentes no leque de cartas do jogador à sua esquerda. Se um par for formado, o jogador abaixa esse par junto com seus outros pares.

O jogo segue dessa forma até que um jogador fique com uma única carta na mão. Essa carta é chamada de “mico”, pois o par dela deverá ser a carta que está no centro da mesa.

Assim que acabarem os jogos, são contadas as quantidades de pares de cada jogador, sendo que o possuidor do mico não deverá contar seus pares.

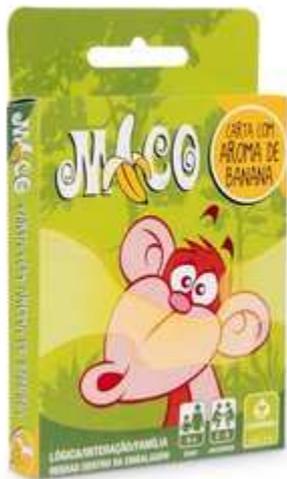
#### **O ganhador:**

Ganha o jogo o jogador que tiver feito o maior número de pares dentre os jogadores ainda participantes.

#### **Penalidades:**

Caso haja algum erro e o jogo termine com um jogador com 2 cartas sem pares ou dois jogadores acabem cada um com uma carta, não formando par, todos os jogadores deverão verificar entre seus pares se não há alguma carta errada. O jogador que cometer a infração ficará de fora da contagem dos pares.

Disponível em <http://jogosdecartas.hut.com.br/mico/> Acesso em nov. 2011



### JOGO DO MICO COM AROMA DE BANANA

**Jogadores:** 2 – 6

**Idade:** 4+

**Contém:** 44 cartas (38 cartas + carta com aroma de banana + 2 cartas de regra + carta garantia + carta Copaguinho + carta extra).

**Desenvolve:** Lógica, Interação e Conhecimento.

**Descrição:** O Jogo do Mico ajuda a desenvolver o raciocínio lógico. O objetivo do jogo é baixar o maior número de pares com as cartas dos animais sem terminar com o mico na mão.

**Embalagem:** Cartucho

Disponível em <http://www.copagloja.com.br/produto/jogo-do-mico-com-aroma-de-banana.html> Acesso em nov. 2011

### Old Maid

This children's game can be played by two or more players. From a standard 52 card pack remove one queen leaving 51 cards. Deal and play are clockwise.

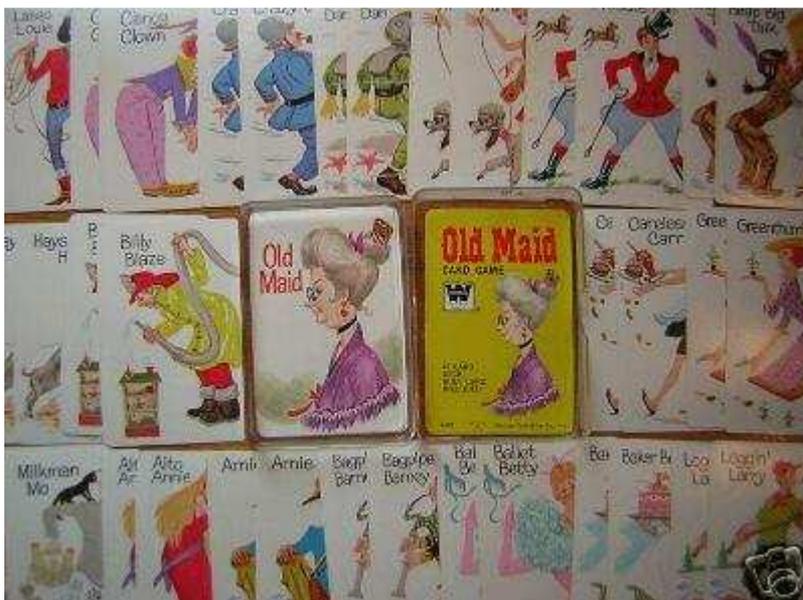
The dealer deals out all the cards to the players (generally some will have one more card than others - this does not matter). The players all look at their cards and discard any pairs they have (a pair is two cards of equal rank, such as two sevens or two kings).

The dealer begins. At your turn you must offer your cards spread face down to the player to your left. That player selects a card from your hand without seeing it, and adds it to her hand. If it makes a pair in her hand she discards the pair. The player who just took a card then offers her hand to the next player to her left, and so on.

If you get rid of all your cards you are safe - the turn passes to the next player and you take no further part. Eventually all the cards will have been discarded except one queen (the old maid) and the holder of this queen loses.

Old Maid is sometimes played with a special pack of cards: all the cards come in matching pairs except for a single Old Maid card, whose holder at the end is the loser. Several types of Old Maid cards can be obtained from [unclesgames.com](http://unclesgames.com), individually or in collections of childrens' games.

Disponível em <http://www.pagat.com/passing/oldmaid.html> Acesso em nov.  
2011



Disponível em [http://www.etrojunk.com/details\\_articles/3019/](http://www.etrojunk.com/details_articles/3019/) Acesso em nov.  
2011