



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO INGLÊS

CAROLINA CALDEIRA DIB DE SOUSA E SILVA

**TRADUZINDO *WHEN MARNIE WAS THERE*, DE JOAN G. ROBINSON: OS
DESAFIOS ENFRENTADOS EM UMA TRADUÇÃO DE OBRA INFANTOJUVENIL**

BRASÍLIA

2024

CAROLINA CALDEIRA DIB DE SOUSA E SILVA

**TRADUZINDO *WHEN MARNIE WAS THERE*, DE JOAN G. ROBINSON: OS
DESAFIOS ENFRENTADOS EM UMA TRADUÇÃO DE OBRA INFANTOJUVENIL**

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução do curso de Letras-Tradução Da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Titular Válmi Hatje-Faggion.

BRASÍLIA

2024

CAROLINA CALDEIRA DIB DE SOUSA E SILVA

**TRADUZINDO *WHEN MARNIE WAS THERE*, DE JOAN G. ROBINSON: OS
DESAFIOS ENFRENTADOS EM UMA TRADUÇÃO DE OBRA INFANTOJUVENIL**

Trabalho apresentado como requisito parcial à
obtenção de menção na disciplina Projeto Final de
Curso Letras-Tradução do curso de Letras-Tradução
Da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Titular Válmi Hatje-Faggion.

Aprovado em: __/__/202__

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Válmi Hatje-Faggion (UnB/ LET)

Orientadora

Prof.^a. Dr.^a Norma Diana Hamilton

Examinadora

Prof.^a Dr.^a Rachael Anneliese Radhay

Examinadora

BRASÍLIA

2024

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Titular Válmi Hatje-Faggion, por todo o carinho e suporte em me receber como orientanda e por todo o aprendizado durante a feitura do projeto; este trabalho não teria saído sem o seu apoio.

Aos meus queridos pais que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas e sempre estão dispostos a me ajudar quando me sinto perdida, e às minhas irmãs, por ficarem ao meu lado e me fazerem rir nos momentos mais difíceis.

À Karla, que me ajudou muito nesta caminhada rumo ao diploma, por estar lá aguentando meus altos e baixos. Você foi o combustível necessário para que eu continuasse e serei eternamente grata.

Aos meus parentes todos, em especial ao meu avô Bernardino, que me ensinou a navegar através dos mundos fantásticos da imaginação proporcionados por uma boa e prazerosa leitura. Mal posso esperar para lhe mostrar meu trabalho concluído.

A todos os professores que passaram por minha vida ao longo dessa jornada na UnB; obrigada por todo o aprendizado e por todos os momentos felizes que guardarei no fundo do peito.

A todos os colegas de curso que me acompanharam nessa jornada: Maria Lúcia, Gardênia, Débora, Lucas...toda a minha mais sincera gratidão.

A Deus, por sempre guiar meus caminhos, por me indicar os rumos quando penso que tomei alguma direção errada e por me iluminar quando parece só haver trevas.

RESUMO

O presente Projeto Final tem como objetivo apresentar a minha tradução do inglês para o português dos primeiros capítulos (aproximadamente quarenta laudas) do romance *When Marnie Was There* (1967), de Joan G. Robison e abordar dificuldades relacionadas a elementos culturalmente marcados e marcas de oralidade. Para isso, empreguei não apenas estratégias de tradução de textos literários, mas também considerei a adaptação por se tratar de uma obra de literatura infanto-juvenil. Algumas dificuldades encontradas consistem na fala com elementos culturalmente marcados de certos personagens da obra, na falta de correspondência para elementos culturais e geográficos da região da língua de partida na língua de chegada, entre outros aspectos. Para fundamentar esta prática tradutória, serão considerados autores que incluem Britto (2012), Mundt (2008), Coelho (2010) e Bassnett (2003). A partir disso, busquei algumas soluções possíveis na tentativa de apresentar uma obra da cultura inglesa para o leitor brasileiro, procurando me alinhar à obra de partida e simplificar certos aspectos da obra que poderiam ser desnecessários para a compreensão de seu público na cultura de chegada.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução, literatura infantojuvenil, *When Marnie Was There*, Joan G. Robison, oralidade.

ABSTRACT

The aim of this Final Project is to present my translation from English to Portuguese of the first chapters (approximately 40 pages) of the novel When Marnie Was There (1967) by Joan G. Robinson, and address difficulties related to culturally marked elements and marks of orality. In order to achieve this, not only did I employ strategies for translating literary texts, but also considered the strategy of adaptation when it concerns children's literature. The main difficulties that occurred on the process of translation were the dialogues, specially whenever there was culturally marked evidence in the speech of a few characters, a lack of correspondence for cultural and geographic linguistic elements of the source language in the target language, among other aspects. To support this translation practice, authors including Britto (2012), Mundt (2008), Coelho (2010) and Bassnett (2003) will be considered. Considering this, I tried to find some possible solutions in an attempt to present a work from English culture to a Brazilian reader, seeking respect and fidelity to the original work, but also seeking to simplify certain aspects of the work that could be unnecessary for the full understanding of its main audience of the target language.

KEY WORDS: translation studies, children's literature, When Marnie Was There, Joan G. Robinson, orality.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	10
2.1.	A TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	10
2.2.	BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL	13
2.3.	A TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO NA LITERATURA INFANTOJUVENIL	15
2.4.	TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE.....	19
2.5.	TRADUÇÃO DE ELEMENTOS CULTURALMENTE MARCADOS.....	23
3.	SOBRE A AUTORA E A OBRA	26
3.1.	SOBRE A AUTORA JOAN G. ROBINSON.....	26
3.2.	SOBRE <i>WHEN MARNIE WAS THERE</i>	27
4.	A LINGUAGEM DA OBRA	32
4.1.	SOBRE O DIALETO DE NORFOLK.....	32
4.2.	<i>COMPOUND WORDS</i>	34
4.3.	USO DE TRAVESSÕES.....	35
4.4.	NOMES DOS PERSONAGENS.....	37
4.5.	ELEMENTOS CULTURAIS E GEOGRÁFICOS	38
5.	A TRADUÇÃO COMENTADA	39
5.1.	DIÁLOGOS E ELEMENTOS DE ORALIDADE	39
5.2.	<i>NOT-EVEN-TRYING</i>	43
5.3.	E ESSE TAL DE <i>MARSH?</i>	44
5.4.	OUTROS ELEMENTOS CULTURAIS E GEOGRÁFICOS.....	47
5.5.	NOMES PRÓPRIOS	49
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
8.	ANEXOS	60
8.1.	TRADUÇÃO ESPELHADA	60
8.2.	TRADUÇÃO EM TEXTO CORRIDO.....	132

1. INTRODUÇÃO

Este projeto final tem o objetivo de apresentar a minha proposta de tradução como trabalho final exigido para conclusão do curso de tradução. O projeto consiste na tradução do inglês para o português de 7 capítulos (aproximadamente 40 laudas) de *When Marnie Was There*, de Joan G. Robinson. Essa obra da literatura infantojuvenil foi publicada pela primeira vez no Reino Unido em 1967 pela editora *Collins* e ainda não tem tradução publicada no Brasil. Mais tarde, *When Marnie Was There* ganhou notoriedade com o lançamento para longa-metragem de desenho animado *As Memórias de Marnie* (2014), pelo estúdio de animação japonesa *Ghibli*.

Com o sucesso desse filme, o livro foi traduzido em diversos países. No entanto, até a data de publicação deste projeto final, nenhum dos livros de Robinson, dentre romances infantojuvenis, livros cristãos ou séries de livros infantis, foram traduzidos oficialmente¹ para o português do Brasil ou para o português de Portugal. Esse fenômeno é curioso, pois o estúdio de animação *Ghibli* é reconhecido e apreciado no mundo todo, com forte apelo no Brasil. Podemos considerar um caso semelhante envolvendo uma obra estrangeira e sua adaptação para as telonas feito pelo mesmo estúdio – neste caso, a obra *Howl's Moving Castle* (1986), de autoria da britânica Diana Wynne Jones. O romance infantojuvenil foi adaptado pelo mesmo estúdio em 2004 e chegou a concorrer ao Oscar de Melhor Animação em 2005. Após isso, os romances de Jones começaram a ser traduzidos e publicados no Brasil. Tal fenômeno não se sucedeu com *When Marnie Was There*, mesmo consideradas as circunstâncias semelhantes entre as duas obras.

Procurando por resenhas em português tanto do livro quanto do filme na *internet*, descobri que, em muitos comentários após as resenhas, os internautas perguntavam se havia alguma versão em português da história, que até este momento, só está disponível em versão física ou em *e-book* apenas na sua versão em inglês. Isso mostra que há interesse e procura por uma tradução da obra para os leitores não falantes do inglês. Com este projeto final, me proponho a apresentar uma tradução do inglês para o português da obra *When Marnie was There* aplicando meus conhecimentos adquiridos com o curso de Letras Tradução Inglês. Pretendo apresentar para o público brasileiro um livro tão querido e consagrado internacionalmente, de modo que nossos leitores infantojuvenis possam melhor conhecer a

¹ Vale ressaltar que, durante pesquisa no Google, foi possível encontrar traduções independentes feitas por fãs para o português brasileiro. O que proponho seria uma tradução oficial da obra a ser publicada por editora no Brasil.

história de Anna e sua amiga Marnie. O livro explora temas difíceis desse universo o que permitirá a identificação com este tipo de público de chegada. Além disso, busco trabalhar com o gênero de literatura infantojuvenil, paixão que há muito carrego.

Para a discussão e análise do processo tradutório, foram consideradas as abordagens de domesticação e estrangeirização. A obra *A Tradução Literária* (2012), de Paulo Henriques Britto, foi de fundamental importância na elucidação de como se alcançar uma tradução bem aceita de um texto literário. Britto cita outros autores que inclui Meschonnic (1973), para abordar diferentes ideias a respeito das questões envolvendo a tradução literária, suas peculiaridades e dificuldades, como, por exemplo, a questão da oralidade. Faria e Hatje-Faggion (2012), Landers (2001), Bassnett (2003) e Baker (1992) abordam questões relacionadas à tradução de elementos culturais e linguísticos, além de oralidade. Por fim, pelo fato de a obra ser considerada literatura infantojuvenil, Coelho (2010), Mundt (2008), Oittinen (2000), Araújo (2015) e Machado (2017) são também relevantes no aspecto da adaptação para a manutenção do lúdico em traduções desse tipo. Além disso, tentou-se manter tanto o alinhamento à criação artística da autora, quanto aos leitores consumidores de literatura infantojuvenil, as crianças e adolescentes brasileiros. Logo, busquei fazer uma tradução visando à função de “entreter, informar e provocar prazer estético” (MUNDT, 2008, p. 4), além, também, de “iniciar e socializar a criança leitora em uma cultura” (FRANK, 2007, apud MUNDT, 2008, p.4).

2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Neste capítulo, apresento a base teórica referente à tradução literária e demais aspectos que são pertinentes tanto ao trabalho de tradução em si quanto ao projeto tradutório para a obra *When Marnie was There*.

2.1. A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Paulo Henriques Britto (2012, p. 59) considera que qualquer texto literário “tem a si próprio como principal razão de ser”. Além disso, a função da tradução é produzir um novo texto na língua da cultura de chegada que possa substituir seu original, ou seja, o texto na língua de partida. Nesse caso, segundo Britto, a tradução seria denominada como sendo uma correspondência entre os dois tipos de texto, ao contrário de uma equivalência. Portanto, a tarefa principal do tradutor seria fazer um novo texto “sem que falte com a verdade” com seu original. Britto afirma que:

A correspondência não pode se limitar ao plano do significado. O estilo de T deve ser de algum modo imitado em T1, o que implica que várias características do plano do significante terão de ser recriadas: sintaxe, registro linguístico, (que é o grau de formalidade/coloquialidade da linguagem), etc. (BRITTO, 2012, p. 59)

Parto da proposta de Britto (2012, p. 60-61) que, citando Friedrich Schleiermacher em sua obra *Sobre os diferentes métodos de tradução* (2001), existem duas estratégias de tradução opostas entre si: a domesticação, que consiste em facilitar ao máximo a leitura de um texto culturalmente diferente de onde o leitor vive, onde o tradutor, assim, elimina as marcas características da linguagem do texto de partida, substituindo-as por marcas da língua de chegada; já a estrangeirização consiste em não “facilitar” a leitura, ou seja, mantendo todas as características do texto de partida na tradução, podendo até mesmo criar novas palavras que não existem na língua de chegada mas que são usuais na língua de partida ou manter aspectos sintáticos do texto de partida, o que seria uma opção bem mais radical por parte do tradutor. Segundo Schleiermacher, não pode haver meio-termo entre as estratégias. Britto, porém, entende que “não há critérios definitivos para dizer qual estratégia seria a melhor na hora de traduzir um texto” e por isso propõe a adoção de uma solução intermediária, mesclando as duas estratégias (BRITTO, 2012, p. 64-65).

O que minha experiência me ensinou, porém, é que essas duas estratégias, na verdade, representam mais um par de ideais absolutos inatingíveis: na prática, o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos. [...] não há como contornar a necessidade de procurar um “caminho intermediário”. Pois uma tradução radicalmente estrangeirizadora, que mantivesse a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um termo novo cada vez que não fosse encontrada uma palavra que traduzisse com exatidão um termo do original, provavelmente se tornaria ilegível, como essas traduções automáticas que fazemos através de *sites* da internet. Por outro lado, uma tradução que levasse a domesticação às últimas consequências também deixaria de ser uma tradução; [...] São tantas mudanças que o texto resultante será uma outra obra, uma adaptação (BRITTO, 2012, p. 62-63).

Para Britto (2012, p. 64), há três fatores a serem considerados para determinar se uma tradução tenderá a ser mais domesticadora ou mais estrangeirizante. Um desses fatores se refere ao “prestígio” do autor, ou seja, quanto maior for sua fama, mais o tradutor tenderá a manter seu estilo, seu modo próprio de escrita, o que ensejará em uma tradução mais estrangeirizada. Outro ponto seria o tipo de divulgação da obra, o que implica no tipo de estratégia de tradução. Já o fator que mais se aproxima do meu objetivo com este projeto final é saber qual o público receptor da obra, que, no caso de uma obra infantojuvenil, as traduções tendem a uma domesticação ou à adaptação.

Quando a tradução é destinada a leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infantojuvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras, com o objetivo de não afastar o leitor, que talvez deixasse o livro de lado se encontrasse uma dificuldade excessiva na leitura (BRITTO, 2012, p. 64).

De acordo com Britto (2012, p. 66), a estratégia da estrangeirização é a mais utilizada pelos tradutores atualmente do que a domesticação, pois o tradutor buscaria uma maior aderência às características e escolhas do texto de partida.

O leitor comum de hoje [...] quer ter, ao ler uma tradução de uma obra estrangeira, a impressão de estar travando contato com um autêntico produto desta cultura que não é a sua – mesmo que tenha perfeita consciência de estar lendo um texto que é traduzido, e que, portanto, não é “original” nem “autêntico” (BRITTO, 2012, p. 66).

Ainda assim, uma tradução totalmente estrangeirizante é quase impossível de ser feita, considerando todas as diferenças linguísticas, semânticas e sintáticas entre duas línguas diferentes.

Por mais estrangeirizante que seja, toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita, em que todas as palavras de um texto são substituídas por outras, de um idioma diferente, seguindo normas sintáticas diferentes, por vezes utilizando até mesmo outro alfabeto. [...] Para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original, a questão é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta, com as especificidades e as limitações dessa língua-meta (BRITTO, 2012, p. 67).

Com isso, Britto cita o princípio proposto por Henri Meschonnic – traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado (MESCHONNIC, 1973, p. 343). Um elemento não marcado se refere a quaisquer elementos do texto na língua de partida que também estão presentes no texto da língua de chegada e, portanto, deveriam ser preservados na tradução, pois não haveria motivo para alterações. Um elemento marcado seria o contrário: se trata de “recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor” (BRITTO, 2012, p. 67). Sendo assim, o tradutor deveria, em sua tradução, segundo tal princípio, incluir “algum elemento que suscite no leitor nativo [...] o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte” (BRITTO, 2012, p. 67). Britto reforça que o tradutor deve seguir esse princípio à risca, sem precisar modificar elementos que, à princípio, não causem estranhamento ao leitor, mas também não deveria normalizar e modificar aquilo que o autor tinha intenção de deixar marcado no texto (2012, p. 67). Na obra *When Marnie Was There*, objeto deste projeto final, é possível encontrar na fala de alguns personagens elementos indicados por Meschonnic e por Britto como sendo marcados. Esses elementos marcados podem ser vistos no modo de falar do Senhor e da Senhora Pegg que desviam da norma padrão da língua inglesa, ou seja, o que não é considerado normal/padrão. Sendo assim, por se tratar de um desvio do padrão, é um elemento marcado, servindo como um elemento de caracterização das personagens. Segundo Britto (2012, p. 69), “o maior risco que o tradutor corre é de violar o princípio de Meschonnic, ou seja, traduzindo o marcado pelo não marcado, retirando a estranheza do que era para ser estranho”.

Por fim, Britto (2012, p. 69-70) afirma que um dos principais fatores da tradução literária é a reprodução não apenas do sentido geral da obra, mas também das peculiaridades estilísticas de seu autor. Além disso, cada estratégia tem suas vantagens e desvantagens. Portanto, não há uma solução ideal. (2012, p. 81) A seguir, entraremos no tópico da literatura infantojuvenil. Antes de entendermos um pouco sobre a tradução e adaptação de textos infantojuvenis, farei um breve resumo das origens e evolução do gênero infantojuvenil a partir dos dados históricos e culturais recolhidos por Nelly Novaes Coelho (2010) e Luciana Florentino de Lima (2018).

2.2. BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Antes de tratar dos aspectos correspondentes à tradução da literatura infantojuvenil, urge fazer um breve panorama de sua possível origem e evolução. A professora e estudiosa da tradução Nelly Novaes Coelho, em sua obra *Panorama Histórico da Literatura Infantil / Juvenil* (2010), afirma que “entre os séculos IX e X, (...) começa a circular oralmente uma literatura popular que, através dos séculos, seria conhecida como *folclórica*, mais tarde transformada em *literatura infantil*” (COELHO, 2010, p. 25).

Luciana Florentino de Lima (2018, p. 31-32) sintetiza que as fábulas e contos folclóricos eram transmitidos oralmente com o objetivo de ensinar e instruir as crianças, sempre com fundo moralizante. Mas esses contos, que às vezes podiam apresentar narrativas violentas, precisavam ser “adaptados gradualmente, adequando-se aos padrões da época, no sentido moral, educacional e estético” (LIMA, 2018, p. 32). Houve a evolução do pensamento que se tinha sobre a criança: antes, considerada “um adulto em miniatura”, a criança geralmente não era colocada em voga, mas depois

[...] contos e fábulas deixaram de ser contados especificamente aos adultos em determinada época e passaram também a ter como destinatário a criança, agora já vista como um ser em formação, necessitada de uma linguagem suavizada e reestruturada (LIMA, 2018, p. 32).

No século XVII, surgiram as primeiras obras denominadas de literatura para crianças e jovens, que consistia em uma “valorização da Fantasia e da Imaginação e que se constrói a partir de textos da Antiguidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo”

(COELHO, 2010, p. 75). Grandes nomes, como Charles Perrault, os Irmãos Grimm e La Fontaine,

[...] interessados na literatura folclórica criada pelo povo de seus respectivos países, reuniram as estórias anônimas, que há séculos vinham sendo transmitidas, oralmente, de geração para geração, e as registraram por escrito (COELHO, 2010, p. 6).

No século XIX, com o surgimento de diversas correntes literárias que mesclavam a cultura erudita e a cultura popular, o gênero do romance narrativo se fez imensamente popular, refletindo a sociedade da época (COELHO, 2010, p. 147). Foi nessa época que surgiram narrativas literárias que marcariam para sempre o gênero infantil. Coelho cita algumas como o Realismo Mágico ou Maravilhoso, com representantes como Lewis Carroll, James M. Barrie e Carlo Collodi; as Novelísticas de Aventura, representadas por Alexandre Dumas, Júlio Verne e Robert Louis Stevenson; e narrativas do Realismo Humanitário, como visto nas obras de Charles Dickens, reforçando o lado sentimental do espírito romântico e advogando pelas crianças órfãs e injustiçadas (Coelho, 2010, p. 170-196).

Coelho (2010, p. 220) e Lima (2018, p. 37) afirmam que, no Brasil, as primeiras publicações de histórias voltadas para o público infantil se basearam em traduções e adaptações de romances europeus do século XIX, além de coletâneas de fábulas e contos de fadas de tradições europeias. Lima sustenta que, nessa época, o Brasil sofria de “uma forte influência europeia e apresentavam orientações humanistas, utilizadas com forte cunho pedagógico” (LIMA, 2018, p. 38). O grande número de traduções e adaptações terminou por influenciar na criação de uma literatura infantil própria brasileira:

[...] tanto as traduções como as adaptações de grandes clássicos estrangeiros contribuíram para a criação de uma “futura” literatura infantil, genuína, nacional e familiarizada com os aspectos culturais brasileiros, promovendo também seu enriquecimento e tornando-se um veículo de manifestações de cultura e ideologias (LIMA, 2018, p. 38-39).

Para Coelho, o escritor Monteiro Lobato foi o grande precursor de uma Literatura Infantojuvenil Brasileira, ao “romper, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abrir as portas para as novas ideias do século XX” (COELHO, 2010, p. 247). Preocupado com a

literatura para crianças, Lobato sentia necessidade de uma renovação da Literatura Brasileira, abordando a realidade autêntica do país como também o uso de uma linguagem nacional, brasileira, sem influência lusitana (Coelho, 2010, p. 247-248). Com a publicação de *A Menina do Nariz Arrebitado*, em 1920, as crianças da época puderam se sentir identificadas (COELHO, 2010, p. 250) e o sucesso do livro e de seus personagens culminou no surgimento da série de histórias do Sítio do Picapau Amarelo. Para Lobato, a figura do leitor era “um agente de mudanças que, uma vez instigado, refletia sobre o pensamento encarcerado e os padrões impostos à sociedade da época” (LIMA, 2018, p. 43).

Além de escritor, Monteiro Lobato também foi um prolífico tradutor, onde “através dele inúmeras obras importantes tornaram-se acessíveis aos leitores brasileiros” (COELHO, 2010, p. 253). Uma de suas intenções com as traduções era de enaltecer a cultura brasileira em detrimento das culturas europeias em voga na época (LIMA, 2018, p. 44). Com isso, o escritor procurava “abrasileirar” as obras que traduzia, o que o levou a fazer também uma série de adaptações “visando o entendimento da criança, seu público-alvo” (LIMA, 2018, p. 45) e trazendo uma linguagem do cotidiano, mais parecido com o falar brasileiro do que os demais textos que vinham de Portugal. Por meio das adaptações, Lobato tinha o objetivo de não somente “levar o conhecimento da Tradição [...] como também questionar as verdades feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar” (COELHO, 2010, p. 253).

A partir desse breve entendimento das origens e evolução da narrativa literária infantojuvenil, apresentarei, a seguir, os aspectos da tradução de obras infantojuvenis e a adaptação para o público leitor de tais obras. Para isso, veremos as ideias de Mundt (2008), Machado (2017), Araújo (2015) e Oittinen (2000) condizentes à essa temática.

2.3. A TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Em se tratando de literatura infantil ou infantojuvenil, Alice Machado a definiu como o tipo de obra “voltada para crianças e adolescentes, em diversos gêneros literários, como ficção, biografia, poesia, etc.” (MACHADO, 2017, p. 8). Para Lígia Cademartori (1986), a faixa etária do leitor é o que viabilizaria a comunicação, ou seja, “sua linguagem, seus temas e pontos de vista objetivam um tipo de destinatário em particular” (CADEMARTORI, 1986, p. 8, *apud* LIMA, 2018, p. 99). Lia Araújo (2015, p. 36) entende o termo infantojuvenil como

uma categoria que abranja desde livros voltados a crianças de 0 a 3 anos quanto livros para pré-adolescentes, mas não especifica uma idade limite. Geralmente, são as próprias editoras que fazem essa classificação do livro como sendo ou infantil, ou infantojuvenil, por meras questões mercadológicas. (ARAÚJO, 2015, p. 36).

Uma das possíveis razões para tanto é a de que a categoria infanto-juvenil é mais ampla, evitando, assim, que se tenha de separar as obras literárias em dois grupos cujas fronteiras nem sempre são claras. Evidentemente isso gera outro problema, uma vez que a literatura para jovens muitas vezes se confunde com a literatura para adultos. (ARAÚJO, 2015, p. 36)

Renata Mundt define a LIJ (uma abreviação para o termo literatura infantojuvenil) como sendo uma literatura “escrita, publicada para e/ou lida por crianças e jovens” (2008, p. 3). Desse modo, um tradutor de literatura infantojuvenil, cujo público de chegada são crianças e adolescentes, deve considerar o nível de desenvolvimento cognitivo do público leitor desse tipo de obra, além de “sua bagagem cultural, suas características dentro de sua cultura e a visão que a própria cultura e sociedade nela inserida têm dessa criança” (MUNDT, 2008, p. 3). Ela defende que, em se tratando de uma literatura voltada para crianças e adolescentes, muitas vezes, é necessária a adaptação do texto de partida para maior adequação na língua de chegada. Diferentemente da literatura voltada para adultos, “o nível cognitivo e a bagagem de conhecimento do leitor muitas vezes obrigam o tradutor a realizar adaptações, [...] pois frequentemente um elemento de outra cultura não é conhecido nem compreendido pela criança.” (MUNDT, 2008, p. 3)

Riita Oittinen, professora e tradutora, também defende a adaptação na literatura infantojuvenil em seu estudo *Translating for Children* (2000). Considerando o público-alvo da literatura infantojuvenil como crianças e adolescentes, a leitura e a tradução estão interligadas (OITTINEN, 2000, p. 3). De acordo com Oittinen (2000, p. 3), a tradução não é um ato isolado, mas sim um processo em que há o transporte de experiências e conhecimento do tradutor, envolvendo, assim, o leitor e demais participantes da obra. A real intenção de uma tradução para crianças vai além do que apenas retransmitir uma cultura à outra, mas, na verdade, representa um benefício aos leitores de língua de chegada, que não só ouvirão as histórias como também as interpretarão para toda a vida (OITTINEN, 2000, p. 5).

Oittinen (2000, p. 5) sustenta que a adaptação está presente em todo ato tradutório, seja com mudanças no texto de partida ou com o ato de domesticação. No caso da literatura infantil, também há “uma circunstância dialógica, visto que traduzir para adultos difere de traduzir para crianças, considerando que cada geração e cada faixa etária possuem linguagens diferenciadas” (LIMA, 2018, p. 99). Lima cita que um dos objetivos da literatura infantil é a transmissão de ensinamentos e valores baseados na visão do autor de um texto infantil e “tudo o que se cria ao visar uma criança, seja escrito, ilustrado ou traduzido, reflete opiniões acerca da infância, e a imagem que se tem de uma criança repercute também na figura do tradutor” (LIMA, 2018, p. 99). Oittinen (2000, p. 5) acredita que a tradução é exclusivamente voltada para a criança e é para a criança que o tradutor deve se dirigir. Com isso, a ênfase recai no texto de língua de chegada, e o leitor infantojuvenil se torna a maior prioridade no alcance e sucesso da tradução (OITTINEN, 2000, p. 5).

Nesse caso, entende-se adaptação como um processo tradutório em que a “literalidade na tradução cede lugar a uma interferência e a uma alteração mais profundas” (MUNDT, 2008, p. 1):

[...] tais interferências não têm sua origem, contudo, exclusivamente em aspectos lingüísticos do par de línguas em questão, qualquer que seja ele. Como ocorre também com qualquer outra tradução, há, na tradução de LIJ, várias instâncias participantes desse processo e nele interferentes: leitores, críticos, editores, revisores, ilustradores, distribuidores, educadores, pais, professores etc. Cada uma dessas instâncias, e não apenas o tradutor, realiza adaptações na obra de LIJ traduzida de acordo com seus interesses, sua visão da criança e da cultura de partida.

Mundt ainda destaca que,

Questões culturais costumam sofrer adaptações, seja porque as instâncias acima citadas consideram que o leitor não vai compreendê-las, seja porque elas diferem da visão que as mesmas têm da cultura de partida, ou porque as próprias instâncias não as compreenderam. (MUNDT, 2008, p.1)

Para Mundt (2008, p. 1) e Oittinen (2000, p. 6), seria errôneo dizer que a adaptação consiste em uma nova versão, ou até um desvio, do texto original. Essa costuma ser a visão seguida pelo mercado editorial, onde o tradutor “se exime de qualquer compromisso que se

possa estabelecer [...] com uma obra original” (MUNDT, 2008, p.1). Para Mona Baker (2005, p. 6), a adaptação seria definida como: “um procedimento que pode ser utilizado sempre que o contexto referente ao texto de partida não exista na cultura de chegada, necessitando, assim, de alguma forma de recriação²”. Já Oittinen (2000, p. 6) defende uma necessidade em se reavaliar essas questões dentro dos Estudos de Tradução, considerando que uma obra em língua de chegada e sua tradução são textos diferentes, pois a tradução foi “manipulada’ (no sentido positivo) pelo seu tradutor” (OITTINEN, 2000, p. 6). Nesse caso, Oittinen (2000, p. 6) afirma que se deve fazer uma análise mais aprofundada da adaptação dentro dos Estudos da Tradução.

A adaptação é usada, segundo Mundt, para “dados específicos de uma cultura (como nomes, títulos, comidas, costumes e hábitos, jogos, versos, mitologia e folclore, referências históricas e literárias)” (MUNDT, 2008, p. 2), além também do título da obra, “aspectos estilísticos, ritmo, estilo e comprimento da frase, dialetos, socioletos e linguagem corrente, jogos de palavras” (2008, p. 2). O aspecto do lúdico, muito frequente em obras infantis, também pode causar problemas na tradução, como jogos de palavras e brincadeiras com a língua original.

Mundt (2008, p. 2) cita alguns exemplos possíveis de se fazer uma adaptação como o acréscimo de uma explicação no texto da língua de chegada, substituindo, ou não, o termo culturalmente marcado no original ou também o uso de termos semelhantes quando não houver equivalência, ou até mesmo a omissão do termo. A domesticação também seria uma estratégia de adaptação, buscando uma aproximação do leitor ao seu ambiente cultural com o qual é mais familiarizado.

Além disso, Machado cita, fazendo referência a Mundt, a questão da assimetria da relação entre adultos e crianças. Geralmente, são adultos que costumam fazer a distinção entre obras literárias para adultos e obras para crianças e adolescentes. São também os adultos que “escrevem, selecionam, editam, ilustram, traduzem e compram os livros para as crianças” (MACHADO, 2017, p.8), enquanto as crianças funcionam como o público de chegada que acaba lendo os livros. Para Machado, essa relação

² *adaptation is a procedure which can be used whenever the context referred to in the original text does not exist in the culture of the target text, thereby necessitating some form of recreation.* (Tradução minha)

[...] constrói e ratifica a imagem que cada instância (inclusive quem traduz) tem da LIJ, influenciando as decisões tomadas durante os processos de desenvolvimento e tradução de um livro. De tal modo, a parcela adulta da sociedade é aquela que no fim classifica a literatura destinada ao público infantil e juvenil, conforme sua própria visão do que é adequado para crianças e jovens, variando seu conteúdo de acordo com diferentes épocas, culturas, motivações e religiões (MACHADO, 2017, p. 8).

Com isso, o tradutor de obras infantojuvenis

[...] tem de negociar com todas as instâncias participantes desse processo, cada qual com sua visão da criança, tentando sempre respeitar o princípio máximo de qualquer tradução que é o respeito ao original. Além disso, naturalmente, a tradução também inclui a imagem que o tradutor adulto tem da criança de sua cultura e da cultura de partida, pois esta vai influenciar várias de suas decisões tradutológicas (MUNDT, 2008, p. 4).

Acerca da tradução literária, veremos agora a questão da tradução de marcas de oralidade, tão presentes em narrativas do tipo.

2.4. TRADUÇÃO DE MARCAS DE ORALIDADE

Segundo Britto, o efeito de verossimilhança é fundamental para um tradutor de literatura na hora de traduzir diálogos, considerando *feito* como “algo que é conscientemente obtido através de recursos textuais, e *verossimilhança* como algo que *parece* real, sem necessariamente ser” (2012, p. 86). Britto (2012, p. 87) reforça que, nesse caso, a tradução de um diálogo não deve ser a transcrição de uma fala real, mas sim, a criação artificial da fala, causando “a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem”. Ainda, de acordo com Britto,

[...] Para que o efeito funcione, o diálogo não deve parecer estranho ao leitor – isto é, não deve se afastar demasiadamente de algumas convenções da linguagem escrita; ao mesmo tempo, [...] não deve se ater demais a elas, a ponto de fazer com que o leitor reaja tal como o autor reagiu, na infância, ao se deparar com um Huckleberry Finn falando um português tão impecável quanto o de Jânio Quadros. [...] Assim, o escritor/tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esse efeito de verossimilhança, essa

impressão de que estamos lendo a fala de uma pessoa. A essas marcas daremos o nome de *marcas de oralidade* (BRITTO, 2012, p. 87).

Para Britto, tais marcas de oralidade representariam termos e coloquialismos presentes na fala de qualquer brasileiro, independente de seu grau de escolaridade, e que não costumam aparecer na escrita – por exemplo, “vi ele”, “que nem”, “pra”, “tá”, “né” (2012, p. 88). Porém, marcas de oralidade não devem ser confundidas com marcas dialetais, pois esta se refere a uma região específica do Brasil e que nem toda a população costuma utilizar na fala. E, infelizmente, muitos dialetos não possuem uma versão mais genérica, que não remeta a uma região específica. Assim, o diálogo não pode “causar estranheza excessiva” (BRITTO, 2012, p. 90), senão arruinaria o efeito de verossimilhança e pode provocar afastamento do leitor. Portanto, apesar de haver uma perda na passagem da língua de partida para a língua de chegada, para garantir o efeito de verossimilhança, “as marcas devem representar uma fala coloquial mais genérica, podendo ser compreendida em todo o território brasileiro, mas sem remeter a um estado ou região específica do Brasil” (BRITTO, 2012, p. 90-91).

Britto também reforça que o uso de gírias não pode ser considerado marcas de oralidade, pois as gírias, além de representarem um modismo passageiro, “são usadas por grupos claramente definidos, e que são pouco utilizadas por pessoas que não pertencem a eles” (BRITTO, 2012, p. 93). Porém, quando a gíria começa a ser usada na fala coloquial abrangente, ela deixa de ser uma gíria e se torna um coloquialismo (BRITTO, 2012, p. 93). Britto realça sua preferência na tradução por coloquialismos lexicais a gírias, pois

[...] Permitem dar uma aparência de verossimilhança ao diálogo sem se comprometer com variantes dialetais e diacrônicas específicas do português brasileiro – ou seja, marcam um texto como fala sem situá-lo no espaço nem no tempo (BRITTO, 2012, p. 95-96).

FARIA e HATJE-FAGGION (2012, p. 54) endossam a ideia de que uma fala com elementos marcados ajuda na identificação de um personagem. Para os autores, um dos elementos característicos de determinado personagem pode contemplar

[...] os efeitos da língua oral desviante da norma-padrão, com toda a sua riqueza e peculiaridade, que podem caracterizar a informalidade da fala, reflexos momentâneos da emoção, ou mesmo definir o seu perfil, por

exemplo, de acordo com a sua etnia, grupo social, nível socioeconômico, gênero e faixa etária (FARIA; HATJE-FAGGION, 2012, p. 54).

Uma questão muito discutida é a da tradução de elementos marcados na fala. Para FARIA e HATJE-FAGGION (2012, p. 54), ao traduzir marcas de oralidade, a maior dificuldade seria “tentar reproduzir uma variedade linguística estigmatizada numa outra cultura, mantendo características desse dialeto, ou então, neutralizá-la por meio da norma-padrão da língua”.

Ao abordar a tradução de dialetos, quando se trata de um sotaque específico, característico de uma região de um país, Clifford E. Landers (2001, p. 117) afirma que é praticamente impossível haver uma correspondência entre duas culturas diferentes sem soar estranho:

[...] Os problemas de traduzir dialetos começam quando se deseja transferir as peculiaridades de dado dialeto para uma dada língua de chegada. [...] O dialeto está sempre ligado, geográfica e culturalmente, a um ambiente social que não existe na língua de chegada, e a substituição com um dialeto “equivalente” está fadada ao fracasso (LANDERS, 2001, p. 117).

Já Anthony Pym (2000, p. 69) parece não acreditar na possibilidade da tradução de marcas de oralidade. Assim leciona o mestre:

[...] o mais importante é deixar os elementos essenciais que constituem a língua de chegada (marcadores básicos do dialeto) como uma variedade ao mesmo tempo diferente da norma-padrão, mas semelhante à função desempenhada pela língua do texto de partida, segundo o provável objetivo do autor e ao seu provável efeito na recepção. Assim, então, um dialeto estigmatizado não é traduzido por outro dialeto estigmatizado, e no texto traduzido na língua de chegada são deixados elementos que caracterizem essa língua segundo a sua função, principalmente, na maioria dos casos, a oralidade expressa nas mais diversas situações, veiculada por agentes caracterizados conforme o significado dessa linguagem, denotando aspectos como classe social, nível de escolaridade, etnia, variações de registro, tom, gênero e idade (FARIA; HATJE-FAGGION, 2012, p. 58).

Lenita Esteves (2005, p. 343) defende a ideia de não se substituir um dialeto regional da língua de partida por um outro dialeto regional da língua de chegada. Para Esteves, o

tradutor pode optar por uma tradução que não vise uma região ou estado específico. Nesse caso,

[...] o tradutor estaria perdendo a caracterização regional (que, de qualquer maneira, seria artificial, já que não existe correspondência entre regiões e falares de países diferentes), mas ganharia ao marcar uma diferença discursiva, que com quase toda a certeza é relevante para o texto em questão (senão o autor provavelmente não a teria usado). (ESTEVES, 2005, p. 343)

Pode-se dizer que para Britto, Pym e Esteves, o melhor seria uma linguagem neutra, que não pendesse para um lado característico nem regional. Porém, deve-se lembrar que as ideias desses autores se relacionam a dita “literatura para adultos”. No caso da literatura infantojuvenil, deve-se considerar também o elemento lúdico, a fim de “cativar o interesse do leitor” (MUNDT, 2008, p. 4). Segundo Riita Oitinen,

[...] ao traduzir para crianças, deveríamos ouvir a criança, a criança da vizinhança e a criança dentro de nós mesmos. Ao ler e escrever, criar e ilustrar, o tradutor está em uma interação dialógica com todas essas crianças. Um pensamento, uma frase, um texto, uma imagem - todos estão envolvidos em um diálogo interminável. Eles estão continuamente mudando, se movendo e nunca se encontram no vácuo (OITTINEN, 2000, p. 168, *apud* LIMA, 2018, p. 129).

Para Mundt, o lúdico deve se relacionar com fatores já familiares da criança, se aproximando, primeiramente, de sua cultura própria para então apresentar-lhe uma cultura nova, de um lugar diferente do seu. Geralmente, isso exige grande criatividade por parte do tradutor para manter os elementos lúdicos, permanecer alinhado ao texto de partida e ainda adaptar sempre que necessário (2008, p. 3). Além disso, a relação de assimetria entre adultos e crianças é modificada também pelo público da língua de chegada, podendo acrescentar novas instâncias nessa relação (MUNDT, p. 8). O tradutor tem de levar em conta esse público de chegada para não cair na armadilha de realizar adaptações onde elas não deveriam ser feitas, o que Mundt cita como sendo “adaptações manipuladoras” (2008, p. 3). Isso acontece devido ao fato de alguns adultos que participam do processo de tradução, que não apenas envolvem somente o tradutor, costumam enxergar uma criança como sendo um ser mais incapaz do que realmente é (MUNDT, 2008, p. 3).

Portanto, a fim de garantir alinhamento tanto à obra quanto ao público a quem a obra se destina – “um ser em formação, mas nem por isso desprovido de perspicácia e capacidade de discernimento” (MUNDT, 2008, p. 8) – o tradutor precisa conhecer o universo da criança e suas principais características. Daí, cabe ao tradutor saber fazer adaptações quando for exigido, levando em consideração as limitações de uma criança, mas mantendo o alinhamento mais à obra do que à sua forma, que seria a literalidade (MUNDT, 2008, p.3). A seguir, veremos aspectos mais relevantes a respeito da tradução de elementos culturalmente marcados em obras literárias.

2.5. TRADUÇÃO DE ELEMENTOS CULTURALMENTE MARCADOS

Uma das dificuldades encontradas pelo tradutor literário na tradução da língua de partida para a língua de chegada são palavras ou expressões que geralmente são características ou peculiares da língua de chegada, como fenômenos geográficos próprios do local inexistentes na geografia da língua de partida ou elementos culturais como roupas, comidas etc. Essas seriam palavras e/ou expressões culturalmente determinadas (HATJE-FAGGION, 2011, P. 73). Segundo Mona Baker:

Dada palavra de uma língua de partida pode expressar um conceito que é totalmente desconhecido na cultura de chegada. Esse conceito pode ser abstrato ou concreto, estar relacionado a uma crença religiosa, um costume social ou até mesmo a um tipo de comida. São, pois, específicos de dada cultura (BAKER, 1992, p. 21).

Para Clifford E. Landers (2001, p. 79-80), palavras e expressões culturalmente marcadas podem ser familiares para o leitor da língua de partida, mas costumam não ter significado algum para o leitor da língua de chegada. André Lefevere (1992, p. 17), ao considerar determinada língua como a expressão de uma cultura, as palavras e expressões estão intimamente conectadas com sua cultura, o que resulta quase que na impossibilidade de correspondência quando se passa o texto de partida para uma outra cultura. Já Peter Newmark (1988, p. 94) considera que:

[...] cultura diz respeito ao “modo de vida e suas manifestações que são peculiares a uma dada comunidade que usa uma língua como seu meio de expressão”. Quando o foco está na cultura, frequentemente, há também um problema de tradução devido à “lacuna” cultural ou à “distância” entre a língua de partida e a de chegada. [...] haverá dificuldades no momento da tradução a não ser que haja sobreposição cultural entre a língua de partida e a de chegada (e seu público leitor). (HATJE-FAGGION, 2011, p. 75)

Cabe então ao tradutor a escolha de utilizar a mesma palavra em seu texto traduzido ou se criará uma palavra nova para adequação à língua de chegada (COULTHARD, 1992, p. 19, apud HATJE-FAGGION, 2011, p. 74). Para tentar resolver essa questão, alguns estudiosos de tradução propõem certas estratégias para o tradutor. Susan Bassnett, ao tratar da tradução do sentido de dado enunciado que é culturalmente marcado, afirma que “é a função que se traduz e não as palavras em si, e o processo de tradução envolve a decisão de substituir os elementos linguísticos na língua de chegada” (BASSNETT, 2003, p.47). Com isso, o tradutor precisa não somente resolver “o problema da não existência de uma convenção parecida em qualquer das culturas de chegada” (BASSNETT, 2003, p.47), mas também considerar a interpretação na hora de escolher, em sua tradução, uma expressão com sentido semelhante (2003, p. 48).

De acordo com Bassnett,

[...] Para determinar que expressão utilizar, o tradutor tem de: 1) Aceitar a intraduzibilidade, ao nível linguístico, da frase original na língua de chegada. 2) Aceitar a ausência de uma convenção social parecida na língua de chegada. 3) Considerar o leque de expressões existentes na língua de chegada, atendendo à classe, estatuto, idade, sexo do falante, bem como a sua relação com os interlocutores e o contexto em que se encontram na língua de partida. 4) Considerar a significação da frase no seu contexto particular – i. e., um momento de alta tensão no texto dramático. 5) Substituir, na língua de chegada, o núcleo invariante da frase na língua original nos dois sistemas de referência (o sistema particular do texto e o sistema da cultura da qual o texto brotou) (BASSNETT, 2003, p.48-49).

Mona Baker considera certas dificuldades na hora de se traduzir elementos culturalmente marcados. Dentre essas dificuldades, encontram-se a não equivalência na língua de chegada, expressões ou frases similares, mas com significados diferentes dependendo do contexto, expressões idiomáticas que sejam usadas em sentido literal e idiomático ao mesmo

tempo na língua original e contextos e frequência de uso diferentes para as línguas de partida e de chegada (BAKER, 1992, p. 68-71, apud HATJE-FAGGION, 2011, p. 77). Para Baker,

[...] não se trata apenas de saber se uma expressão idiomática com significado similar existe na língua de chegada, mas também de outros fatores envolvidos, que englobam, por exemplo, o significante dos itens lexicais específicos, que constituem a expressão idiomática, se eles são manipulados no texto de chegada, bem como a adequação ou inadequação de uso de expressões idiomáticas em dado registro na língua de chegada (BAKER, 1992, p. 72-78, apud HATJE-FAGGION, 2011, p. 78).

Assim, para traduzir expressões, Baker propõe quatro estratégias de tradução (BAKER, 1992, p. 71-78, apud HATJE-FAGGION, 2011, p. 78).:

- A) Usar uma expressão idiomática com significado e forma semelhantes;
- B) Usar uma expressão idiomática com significado semelhante, mas forma diferente;
- C) Parafrasear;
- D) Traduzir por omissão.

Ainda assim,

[...] a aceitabilidade ou não aceitabilidade de alguma dessas estratégias dependerá do contexto em que a expressão será veiculada. [...] As questões de estilo, registro e retórica, e efeito retórico também precisam ser levadas em consideração. (BAKER, 1992, p. 72, apud HATJE-FAGGION, 2011, p. 78).

Com todo esse conhecimento e explicação acerca da tradução literária, suas peculiaridades e direção ao tratar de leitores infantojuvenis, parto para a discussão sobre a obra *When Marnie Was There* (1967) e sua autora, Joan G. Robinson.

3. SOBRE A AUTORA E A OBRA

3.1. SOBRE A AUTORA³ JOAN G. ROBINSON

Joan G. Robinson, como ficou conhecida Joan Gale Thomas, nasceu em 1910 em Gerrard's Cross, Buckinghamshire e faleceu em 1988 em King's Lynn, Norfolk, condado litorâneo na região leste da Inglaterra e pela qual Robinson possuía fortes laços. Filha de um casal de advogados, sempre sonhou em se tornar uma ilustradora. Para isso, estudou artes na *Chelsea Illustrators Studio*. Começou ilustrando livros para outros autores antes de publicar, escrever e ilustrar sua primeira obra, *A Stands for Angel*, em 1939. Casou-se com o também autor e ilustrador Richard Gavin Robinson em 1941 e, a partir daí, começou a escrever séries de livros usando o sobrenome do marido, Robinson. Suas séries de livros mais famosas são as histórias do ursinho de pelúcia Teddy Robinson – uma coleção composta de seis livros e depois, relançada em coletânea – e da garotinha Mary-Mary – composta de quatro volumes. Essas duas séries de livros são pertencentes à coleção *Reading With Mother*, publicada pela editora *Harrap* em Londres. Sob a alcunha de Joan Thomas, também escreveu livros cristãos para crianças.

Publicou mais de trinta livros em vida, muitos deles baseados em suas próprias experiências e memórias, bem como em sua própria família. A série de livros do ursinho Teddy Robinson foi baseada no ursinho de pelúcia de sua filha Deborah, que também era uma personagem nas histórias. As histórias de Mary-Mary são sobre a filha mais nova de cinco irmãs.

Também escreveu romances infanto-juvenis, os chamados *Young Adult Novels*, sendo o mais famoso deles *When Marnie Was There*. Seus outros romances são *Charley* (aka *The Girl Who Ran Away*), (1969), *The House in the Square* (1972), *The Summer Surprise* (1977) e os livros de *Meg and Maxie*, que incluem as histórias *The Dark House of the Sea Witch* (1979) e *The Sea Witch* (1981).

³ Referências sobre a vida de Joan G. Robinson tirados a partir de *sites* da *Internet* dedicados a ela. *Links* se encontram na seção Referências Bibliográficas.

3.2. SOBRE *WHEN MARNIE WAS THERE*

Publicado em 1967, *When Marnie Was There* teve um interessante processo de criação. No posfácio da edição de 2014 publicada pela editora *Harper Collins Children's Books*, a filha da autora, Deborah Sheppard, descreve as lembranças da infância de como sua mãe viria a criar sua principal obra. A família da autora gostava de viajar para o norte de Norfolk para passarem as férias de verão. Robinson tinha uma forte conexão com Norfolk, em especial com a vila de Burnham Overy, cidade onde se encontra o túmulo da autora e que serviu de inspiração para inúmeras obras dela, especialmente para a criação da fictícia vila de Little Overton, onde se passa a história de *Marnie*. Sheppard descreve essa lembrança como:

Todos os dias, atravessávamos as marismas salgadas até chegarmos à nossa praia, que era uma ilha de dunas de areia e relva amófila. Lá, costumávamos nos banhar no gélido Mar do Norte; depois, na hora do almoço, nos sentávamos nas dunas para um piquenique. Eram sempre as mesmas famílias que também iam todo dia à praia, assim como nós. Cada um de nós tinha o nosso próprio ponto para descanso na praia e o mantivemos assim por muitos anos – geralmente até uma grande tempestade vir e desmanchar as dunas, lavando-as para dentro do mar. As crianças na ilha costumavam se reunir depois do almoço para caminharem pela praia, recolhendo galhos de árvores para fazerem uma jangada ou cavando canais na areia para construir barragens criando piscininhas, enquanto os adultos cochilavam.⁴

Sheppard conta que, em uma dessas viagens, enquanto caminhava ao longo da praia, observando as casas da margem oposta, sua mãe avistou uma bela e sólida casa, de tijolos vermelhos e portas e janelas azuis. Em um momento de distração, pensou não a ter visto mais, como se a tal casa tivesse desaparecido, tal qual uma miragem. Ao olhar novamente, a casa reapareceu através dos raios de sol. Intrigada, ao se aproximar mais da casa, avistou em uma das janelas do andar superior alguém penteando os longos cabelos loiros de uma menina. Depois dessa experiência, Robinson foi elaborando as personagens de Marnie e Anna, anotando dados sobre a casa, a paisagem, e mesclando a história com elementos de suas memórias de infância, sobre a dificuldade de se expressar e o sentimento de não

⁴*Every day we would cross the salt marsh to our beach, an island of sandhills and marram grass. There we would bathe in the cold North Sea, then settle down in the hills for a picnic lunch. The same families used to come to the beach every day, like us. We each had our own pitch which we kept for many years – usually until a terrific storm washed the sandhill away into the sea. The children on the island used to gather together after lunch and go for walks along the beach, collecting driftwood to make a raft or digging channels and building dams to create pools, leaving the grown-ups to doze.* (Tradução minha)

pertencimento a nenhum lugar. Ao final do verão, quando retornaram para a casa, Robinson começou a desenvolver mais a história e, após 18 meses, enviou seu manuscrito para uma editora. Inicialmente, o livro se chamaria apenas *Marnie*, mas teve de ser alterado pois havia um filme de mesmo nome do renomado diretor Alfred Hitchcock que seria lançado nos cinemas naquela ocasião.

O livro foi bem-sucedido em sua estreia, chegando até a figurar na lista para o prêmio de literatura infantil *Carnegie Medal* naquele mesmo ano. *Marnie* logo se tornou um clássico da literatura infantil inglesa e foi adaptado para a televisão em 1971 (em um programa da BBC em que celebridades liam livros infantis com imagens e fotos descrevendo a história) e para a rádio, em 2006. A obra também atingiu fama internacionalmente, sendo muito popular no Japão (como mencionado pela filha da autora, Deborah Sheppard, no posfácio da edição de 2014). Considerando isto, não é de se espantar que, em 2014, o famoso estúdio de animação japonês *Studio Ghibli* tenha lançado uma adaptação em desenho animado para o cinema da obra, intitulada *Omoide no Mānī* (no original, 思い出のマーニー). Na versão em inglês, manteve-se o título original da obra, enquanto que, no Brasil, o filme recebeu o título *As Memórias de Marnie*.

FIGURA 1 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO – OMOIDE NO MĀNĪ NO JAPÃO



Fonte: Wikipédia⁵

⁵ OMOIDE NO MARNIE. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Omoide_no_Marnie>. Acesso em: 31 de julho de 2024.

O filme, dirigido por Hiromasa Yonebayashi, fez grande sucesso e concorreu em diversas premiações internacionais. Foi indicada ao Oscar de melhor filme de animação em 2016 e venceu o prêmio de melhor Filme de Animação do *Chicago International Children's Film Festival* em 2015. Mesmo com todos estes feitos, é estranho de se pensar que, mesmo com o sucesso do filme, o livro nunca foi traduzido nem lançado no Brasil. Coisa diferente se deu, por exemplo, com o livro *Howl's Moving Castle*, (em português, *O Castelo Animado*), outro livro infanto-juvenil de autora inglesa que recebeu uma tradução brasileira depois do lançamento e sucesso de seu filme, também produzido pelo *Studio Ghibli*.

O livro conta a história de Anna, uma garotinha que, por alguma razão, não consegue se abrir para as pessoas, não tem amigos e parece desconfiar de todos a sua volta. Em diversos momentos, Anna parece desinteressada e indiferente às coisas ao seu redor e, para não chamar atenção, se demonstra inexpressiva, o que ela define como sendo sua “cara normal”. Por recomendação médica, e pelo temor de sua mãe de que a garota “nemaomenostenta”, Anna tira um tempo de folga da escola e vai passar o verão na casa de um casal de amigos da família, os Pegg, em uma vila litorânea ao norte da Inglaterra, na região de Norfolk. Lá, tudo é bastante simples, mas acolhedor. Os Pegg se esforçam para que Anna se sinta à vontade, e a incentivam para fazer alguma atividade por lá. Anna rapidamente vai explorar a região e gosta de passar o tempo sozinha, principalmente perto da praia, em uma área dominada por marismas (relatarei mais à frente sobre esse bioma, mas, à princípio, seria uma espécie de pântano/brejo) e dunas de areia. Em uma de suas voltas por lá, acaba descobrindo um velho, porém imponente, casarão e começa a se interessar por ele, ficando fascinada em seguida, ao ponto de ir visitá-lo todos os dias para contemplá-lo. Um dia, percebe que a casa não parece tão abandonada assim, pois conhece uma garotinha que diz ser a moradora de lá, a simpática e impulsiva Marnie. Marnie é uma menina de longos cabelos loiros, que adora falar de si mesma e de sua rica família, mas ao mesmo tempo, também é bem misteriosa. As duas se conectam quase que imediatamente, como se o destino as tivesse unido, e iniciam secretamente uma forte amizade. Anna sente que pode confiar e contar com Marnie para tudo e as duas confidenciam uma à outra seus segredos e medos mais profundos. Ainda assim, Anna sempre teme pelo futuro dessa amizade. Em respeito às pessoas que se interessarem pela história, mas que não a conhecem, terminarei por aqui o resumo da obra a fim de evitar *spoilers*.

O livro trata dos desafios enfrentados por quem está entrando na fase da adolescência: a solidão e o medo de não ser amado, a dificuldade de se lidar com temas familiares

espinhosos (como a adoção, a negligência e o abandono familiar), bem como os valores da amizade e das alegrias características do campo e da natureza em contraste com o mundo urbano acelerado. A edição de 2014 publicada pela *HarperCollins* na coleção *Children's Books* contém algumas imagens feitas pela ilustradora Peggy Fortnum, que ficou mais conhecida por desenhar os livros do ursinho Paddington.

FIGURA 2 – ILUSTRAÇÕES DE *WHEN MARNIE WAS THERE*



Fonte: Abebooks⁶

⁶ ABEBOOKS. Disponível em: <<https://www.abebooks.com/first-edition/When-Marnie-Robinson-Joan-G-Collins/19919247944/bd>>. Acesso em: 07 de ago. de 2024.



Fonte: Twitter⁷

⁷ TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/niwoow/status/1220056999771009024?lang=hr>>. Acesso em: 07 de ago. de 2024.

4. A LINGUAGEM DA OBRA

Neste capítulo, apresento os aspectos que mais me chamaram a atenção e que também considerei mais desafiadores durante o processo tradutório da obra *When Marnie Was There* (1967, edição de 2014 publicado pela editora *HarperCollins Children's Books*). O texto é aparentemente simples e de fácil entendimento. Se trata de uma narrativa, linguagem típica de romances e textos literários, e apresenta alguns desenhos retratando os acontecimentos de determinado capítulo. Apesar disso, nos capítulos escolhidos para a tradução, o texto traz alguns desafios que exigiram certa pesquisa.

4.1. SOBRE O DIALETO DE NORFOLK

Há dois personagens coadjuvantes, mas recorrentes na trama – Sam e sua esposa Susan Pegg, moradores da fictícia cidade de Little Overton na região de Norfolk, à leste da Inglaterra. De acordo com o que é retratado na obra, os moradores dessa região (em especial, os dois personagens citados) se utilizam de um dialeto característico. Esse dialeto ou sotaque tem características peculiares que o diferem da língua inglesa padrão. Ele possui tanto fonética própria quanto gramática e sintaxe. A autora, que sempre foi bastante apegada à região, retrata na fala desses personagens o sotaque de Norfolk. Como não é possível reproduzir a fonética no livro, ela o representa através da sintaxe das frases, em abreviações de palavras e nos modos de se conjugar os verbos, além do próprio vocabulário característico. De acordo com *sites* dedicados ao sotaque de Norfolk, esse sotaque poderia retratar o bom humor característico das pessoas que residem nessas regiões do interior da Inglaterra.⁸

Apesar das falas marcadas dos personagens na obra, o livro de Robinson não retrata a fundo todo o dialeto de Norfolk; quando se pesquisa sobre tal dialeto, descobre-se que ele pode ser mais complexo do que se imagina, mudando quase que completamente as palavras como são descritas na língua inglesa padrão. E na maioria dos *sites* dedicados ao sotaque, não foi possível encontrar exemplos de todas as características do dialeto presentes na obra, o que pode indicar que alguns marcadores foram criados pela própria autora, misturando dialetos de outras regiões a partir de suas experiências, ou ainda que algumas características podem ter caído em desuso com o tempo, dado que a obra foi escrita há quase 60 anos. Além disso, não é sempre que os personagens utilizam esse sotaque, mas apenas em algumas de suas falas que

⁸ Informação retirada de https://www.literarynorfolk.co.uk/norfolk_dialect.htm>. Acesso em 5 ago. 2024.

se pode percebê-lo. Geralmente, quando os personagens estão mais alegres ou mais irritados, a autora retrata suas falas com características desse dialeto.

As características abordadas neste projeto final são aquelas que estão presentes na obra, e englobam mesmo aquelas que podem ter sido inventadas pela autora ou mescladas com outros dialetos britânicos. Essas características diferem da norma padrão da língua inglesa, com sintaxe, conjugações de verbos e fenômenos de linguagem (como o uso de elipse de alguns substantivos e verbos) usados de maneira própria e singular. Além disso, a fala dos Peggs dá uma ideia de informalidade, com muitos apelidos, abreviações e expressões populares. Em certos casos, está presente na fala uma conjugação própria de certos verbos, diferentes da norma padrão (*growed, knowed*, etc.).

Um exemplo das peculiaridades da fala dos personagens retratadas no livro é a dupla negativa, como dito pela Senhora Pegg no capítulo 3 (p. 28): [*I don't know of none*]; há também conjugações irregulares de certos verbos se considerada a gramática normativa da língua inglesa, como em: [*Maybe they was just down for the day.*] [*Time you was in bed.*], e formas consideradas não-padrão de conjugação do verbo *be*, como a forma na negativa *ain't*, que aparece bastante no capítulo 2, sendo retratada na fala do personagem Sam Pegg. Outro ponto a se destacar é a conjugação de verbos na terceira pessoa, que em inglês deve-se acrescentar um “s” ao verbo, mas no sotaque de Norfolk, o “s” desaparece, como em: “‘No, of course *she don't!*’”

Outros exemplos de marcas de oralidade presentes na fala do casal Pegg podem ser vistos na Tabela 1, a seguir:

TABELA 1 – EXEMPLOS DE MARCAS DE ORALIDADE

Fala na obra	Capítulo	Página	Observação
– I'm thinking – might that be a sandpiper, do you think? That makes a lonesome little cry, that does. Though I can't say I ever heard the words	3	29	Nesse exemplo em específico, o uso de afore para se referir a before foi um exemplo confirmado como sendo particularidade do sotaque de Norfolk.

afore!”			
[...] as long as you don't mind not having no company.	4	32	Uso da dupla ou, nesse caso, tripla negativa!
[...] well, that don't smell, do it?	12	92	Conjugação de do está errada, de acordo com a gramática padrão inglesa, ao se referir à 3ª pessoa do singular.
No, we was at different ends of the room.	10	75	Conjugação de be se encontra errada, de acordo com a gramática padrão, ao se referir à 1ª pessoa do plural.

4.2. COMPOUND WORDS

Outra característica da linguagem presente na obra é o fenômeno da junção de palavras. Em alguns momentos, os personagens da trama, em seus discursos, acabam por juntar palavras, pegando duas ou mais palavras em uma frase e formando uma só palavra. No primeiro capítulo, a mãe de Anna, sua professora e o médico se preocupam com a falta de interesse da garota em fazer amizades ou fazer as tarefas da escola. Eles dizem que ela não está se esforçando o suficiente para tal. No texto de partida, em inglês, eles afirmam que Anna *is not even trying*, o que seria como se Anna não estivesse se esforçando o suficiente para fazer amizades, brincar com coleguinhas, ou até mesmo se abrir com os outros. Mas na cabeça de Anna, de tanto ouvir essa frase para se referir a ela, ela pode entender tanto como uma característica sua quanto ao real motivo de seu problema, da sua condição atual. Nesse caso, a frase *not even trying*, quando se refere à condição de Anna, aparece escrita unida por hífen, toda junta, em *not-even-trying*, como se fosse um adjetivo, uma palavra só.

Esse fenômeno é próprio da língua inglesa e é chamado de *Compound words*⁹. Ocorre quando juntamos duas ou mais palavras formando uma só. Assim, junta-se não apenas as palavras em si, como também seus significados, que resultariam em uma nova palavra. Na gramática da língua inglesa, existem três tipos de *Compound words*: as abertas, onde as duas palavras são separadas por um espaço simples, como em *ice cream*; as fechadas, onde se junta as duas palavras sem espaços entre elas, como em *firefighter*; e as grafadas com hifens entre cada palavra, como em *up-to-date*. Esta é mais comumente usada para modificar substantivos, com as *compound words* atuando como adjetivos.

As *Compound words* grafadas com hifens são recorrentes na obra, aparecendo em outras formas e exclamadas por outros personagens. A personagem da Senhora Pegg costuma fazer isso bastante ao longo do texto. No capítulo 2 (p. 16), quando Anna pergunta à Senhora se ela aprecia a vista do mar, pois eles moram em uma cidade litorânea e Anna mora em Londres e quase nunca pôde ver o mar, ela diz:

“Me see the sea? Oh no, I never do that! I ain’t been **near-nor-by** the sea, not since I were a wench.”

No capítulo 2, p. 28, a Senhora Pegg se refere a Anna como uma **poor-little-thing**. No capítulo 12, Anna, depois de ser ofendida pela personagem Sandra, ao ser questionada pela Senhora Pegg qual foi o xingamento em questão, ela afirma que Sandra a chamou de:

“She said I looked like – **just-what-I-was**”, said Anna, the words tumbling out all together in a sullen mumble.

4.3. USO DE TRAVESSÕES

O texto faz uso em inúmeros momentos do uso de travessões para retratar a fala dos personagens quando se deseja abreviar a fala ou dar pausas no discurso, ou para cortar o raciocínio da fala dos personagens e começarem um novo discurso. Isso pode ser visto no capítulo 1 (p. 8) quando a Senhora Preston, mãe de Anna, se despede dela na estação de trem. O trem já está para partir e ela começa a falar muitas coisas rapidamente em pouco tempo.

⁹ Referências tiradas de sites de gramática *online*, disponíveis em: <[compound words: https://www.merriam-webster.com/grammar/hyphen-rules-open-closed-compound-words](https://www.merriam-webster.com/grammar/hyphen-rules-open-closed-compound-words)> e <https://www.grammarly.com/blog/open-and-closed-compound-words/>>. Acesso em 5 ago. 2024.

Sua fala daí em diante é retratada no livro com alguns cortes, como indicado no trecho a seguir:

“Anna [...] stood looking down, still unsmiling, from the carriage window – ‘Give my love to Mrs Pegg and Sam and tell them I’ll hope to get down before very long – if I can get a day excursion, that is–’ The train began moving imperceptibly along the platform and Mrs Preston began gabbling [...]” (ROBINSON, 1967, p. 8)

O primeiro travessão é utilizado para iniciar a fala da Senhora Preston, o que difere de outras falas dos personagens que costumam iniciar em um novo parágrafo. No caso do segundo travessão, acredito que tenha sido usado para mostrar que o trem estava para partir e, no alvoroço de embarcar e da Senhora Preston dar os últimos toques em Anna, a autora pode ter se expressado como se fosse algo apressado, misturando a ação, o momento de o trem partir, com a fala da Senhora Preston. Também pode ter sido utilizado como se a Senhora Preston quisesse fazer uma explicação de sua fala anterior. Já o último travessão, nesse caso, serve para cortar a fala dela, que depois continua:

“[...] There’s a stamped card already addressed in the inner pocket of your case. Just to say you’ve arrived safely – you know. Goodbye, dear, be a good girl.”

Esse último travessão é usado para retratar um aposto, um amendo da fala da Senhora Preston para Anna.

A parte mais peculiar em que acontece esse fenômeno do uso de muitos travessões é quando a personagem da Senhora Pegg começa a ralar com Anna, depois que brigou com Sandra, a filha da vizinha, que é grande amiga da Senhora Pegg e que já havia advertido a respeito do comportamento de Anna para com a filha dela. A Senhora Pegg prometera que Anna seria educada e não falaria nada de errado perto dela. Mas depois que se deu o contrário, a senhora Pegg se irrita com Anna e começa a fazer um discurso com falas cortadas, como se estivesse fazendo pequenas pausas para tomar fôlego e continuar a ralar. Os travessões representam, nesse caso, os cortes no discurso para a Senhora Pegg tomar fôlego. Além disso, enquanto ela briga com Anna, ela também está batendo um pano de prato velho para tirar a poeira (Capítulo 12, p. 87):

‘I’d have thought the *least* you could do – was keep a civil *tongue* in your head – after I’d specially *asked* you to look *friendly*’ – shake, shake – “I’m that riled with you, I–she

choked and flung the mat over the dustbin, then wiped her eyes on the corner of her apron. [...]"

Pode-se notar também neste trecho de texto a escolha de palavras (**shake, shake**) servindo como onomatopeias para representar o som do chacoalhar do pano pela Senhora Pegg representado na fala dela, para mostrar a ação que ela estava fazendo enquanto briga com Anna. Os travessões também aparecem diversas vezes nesse capítulo, seja para explicar momentos na frase, como em [**Then Anna felt like crying too – not actually, but quietly – inside.**] ou também como pausas, quando o personagem de Sam Pegg lê em voz alta a carta que Anna escrevera para sua mãe, lendo e fazendo uma pausa a cada palavra da frase, declamando o bilhete que Anna escrevera:

“Sam read aloud, laboriously, ‘The – beach – doesn’t – smell.’”

4.4. NOMES DOS PERSONAGENS

Outro elemento peculiar do texto são os nomes dos personagens. A personagem coadjuvante Sandra Stubbs é referida pelos personagens pelo nome de *Sandra-up-at-the-Corner*, referente ao lugar onde ela mora (a tradução seria algo como “Sandra-lá-da-esquina” ou “Sandra-da-rua-de-cima”). O nome dessa personagem se refere a uma característica dela (no caso, onde ela mora) para se referir a ela, juntando todas as palavras. Outro personagem que também tem um nome formado por junção de palavras, mas, dessa vez, sem ser por hífen, é Wuntermenny West. Esse personagem coadjuvante, mas com certa importância na trama, é um pescador da região que não é de falar muito e que costuma dar carona para Anna em seu barco para que ela possa visitar o casarão de Marnie. O nome dele, como explicado pelo personagem Sam no capítulo 4, é um jogo de palavras. Por ser o décimo filho de uma família humilde, sua mãe, já cansada de pensar em um nome para seus filhos, disse que já não sabia mais do que nomeá-lo e que a única certeza que tinha é que ele era “um demais da conta”. Segue abaixo um trecho do capítulo 4:

“Ah! I’ll tell you how it was, then, since you’re asking,” – said Sam. “Wuntermenny’s ma – old Mrs West, that was – she had ten already when he was born. ‘What’re you going to call him, mam?’ they all says, and she says, tired-like, ‘Lord knows! He’m one-too-many and *that’s* a fact!’ So that’s how it was!” he said, laughing and spluttering into his mug of tea. “And Wuntermenny West he’s been ever since.” (ROBINSON, 1967, p. 32-33)

4.5. ELEMENTOS CULTURAIS E GEOGRÁFICOS

Outros elementos encontrados no texto da obra são elementos culturais do Reino Unido, como nomes de vestimentas próprias da época em que a obra foi escrita. Um exemplo se encontra no capítulo 1, em que a senhora Preston vai fazer compras com Anna e compra várias roupas para ela (capítulo 1, página 12):

“[...] Instead she and Mrs Preston went shopping and bought shorts and sandshoes and a thick rolltop jersey for Anna [...]”

Todas as roupas mencionadas são trajes característicos da Inglaterra, alguns de marcas conhecidas por lá. Os *sandshoes* são uma espécie de tênis de cano baixo, feito de lona e com sola de borracha muito comuns na Inglaterra e na Austrália. Foi encontrada uma possível definição de *sandshoes* como “sapato atlético” e que também seria um sinônimo de sapatos *plimsollis*¹⁰. Na pesquisa do *thick rolltop Jersey*, não ficou muito claro que tipo de vestimenta é essa, mas acredito que seria um suéter de malha grossa. Outra referência à roupa se encontra no mesmo capítulo (p. 8), quando a Senhora Preston fala do “*mac*” de Anna. Esse “*mac*” que aparece em outros momentos do texto é uma referência a um tipo de casaco, o *Mackintosh*, uma vestimenta muito comum na Inglaterra que serve como uma espécie de casaco com tecido de borracha à prova d’água.

Há também menções a elementos da vegetação, da flora e à geografia de Norfolk, que diferem do Brasil. Termos como (*tidal marsh, sandhills, marram grass, sea lavender, pickled samphire, staithe* não têm correspondente exato em português e exigiram uma maior pesquisa para a sua tradução. Por fim, há também no texto o uso de expressões típicas britânicas, como o termo *lass* no sentido de se referir a uma jovem moça, cuja tradução poderia ser daminha ou mocinha.

Neste capítulo, foram apresentados os elementos mais interessantes e mais desafiadores durante o processo tradutório da obra *When Marnie Was There*, de Joan G. Robinson. No próximo capítulo, discutirei sobre as estratégias utilizadas para uma tradução ideal dos elementos citados.

¹⁰ Fonte: <<https://educalingo.com/pt/dic-en/sandshoes>>. Acesso em 08/08/2024.

5. A TRADUÇÃO COMENTADA

Neste capítulo, apresento a tradução comentada de *When Marnie Was There* (1967), de Joan G. Robinson, e abordo a tradução de marcas de oralidade, nomes de personagens, *compound words* e elementos culturais de difícil entendimento na língua de chegada. A edição utilizada para a tradução foi uma edição de 2014, lançada no Reino Unido pela editora *HarperCollins Children's Books*.

Aqui, apresento o mundo representado no romance para leitores que desconhecem a região de Little Overton, procurando manter grande parte de suas características e peculiaridades. Com a estratégia de Meschonnic (1973) em mente – de se manter os elementos considerados marcados –, pensei em elaborar notas de rodapé para explicar termos que poderiam ser desconhecidos ao público da língua de chegada – um exemplo é a palavra “marisma”, que apesar de ter sido uma solução encontrada para a tradução de *Marsh*, é um termo mais didático e técnico, sendo difícil de se encontrar exemplos no dia a dia. Nesse caso, alguns elementos que poderiam ser desnecessários para a compreensão de um jovem leitor foram simplificados ou parafraseados, mas procurando ainda manter relação com a cultura da língua de partida. No caso da fala dos Pegg, foi necessária uma adaptação. As ferramentas utilizadas para a tradução foram o uso de dicionários *online*, tanto em português quanto em inglês (*Cambridge, Merriam Webster, Priberam*, etc.), além de ferramentas de tradução automática (*Google Tradutor e Smartcat*) e *websites* na busca da definição ou exemplo de uso de termos que exigiram pesquisa mais aprofundada. A seguir, elenco, por tópicos, as maiores dificuldades encontradas durante o processo de tradução.

5.1. DIÁLOGOS E ELEMENTOS DE ORALIDADE

Os primeiros capítulos da obra trazem inúmeros exemplos das peculiaridades do dialeto de Little Overton na fala dos personagens Susan Pegg e Sam Pegg. Já no primeiro capítulo do romance, a senhora Pegg usa a expressão *up at ours* para definir a vila onde moram. Anna desconhece tal expressão, e a Senhora Preston afirma se tratar de uma característica da região de Little Overton. Isso evidencia a singularidade do dialeto apresentado na obra, resultando que, na tradução, tais elementos deverão ser considerados como marcados, tal qual como sugerido por Britto (2012) e Meschonnic (1973). Portanto,

deve-se levar em consideração que a fala do Senhor e da Senhora Pegg deverão destoar das falas dos demais personagens.

O desafio, então, seria buscar em minha tradução uma forma de caracterizar a fala desses personagens. A ideia inicial foi de colocar um “sotaque do interior” na fala destes personagens para destacá-los dos personagens que não residem em Norfolk. No entanto, quando penso em “sotaque do interior”, acabo pensando em um sotaque da língua portuguesa que pegue um pouco do sotaque do interior de Minas Gerais juntamente com o interior de São Paulo. Em outras palavras, pensei no modo como o personagem Chico Bento falaria, com particularidades como “ocê”, “pra nós”, “probrema” e “ara, sô”, que evidenciariam elementos marcados da fala. Conforme evidenciado, porém, Britto e demais pesquisadores retratam a questão da regionalidade como algo a ser evitado na tradução, pois poderia remeter a uma região específica no Brasil, excluindo outros sotaques regionais. A solução seria, como afirma Britto (2012, p. 90-91) buscar termos genéricos popularmente usados em todo o país, de modo que a tradução abrangesse um grupo maior de leitores sem remeter a uma região específica do Brasil.

Desse modo, tentei deixar a fala dos personagens de uma maneira bastante informal, usando coloquialismos, simplificações e demais elementos presentes no falar do dia a dia, tentando criar um jeito bem mais informal na fala dos personagens, contrastando com o jeito formal do falar da personagem Anna (que segue um português padrão). Embora pense que não consegui alcançar a melhor tradução possível (no caso, não consegui definir um dialeto, um linguajar próprio de Little Overton), a fala dos Pegg é marcada por uma informalidade, alguns erros da gramática normativa do português de vez em quando e uso constante de expressões populares. Essa proposta segue o proposto por Britto (2012) a fim de usar coloquialismos e marcas de oralidade para garantir o efeito de verossimilhança na tradução.

A Tabela 2 abaixo mostra alguns exemplos de termos marcados da fala dos Pegg, e como foram mim traduzidos. Provavelmente, as frases mais desafiadoras foram: [*I don't know of none!*] e [*Maybe They was just down for the day!*] (no capítulo 3), além de [*As long as you don't mind not having no company*] (capítulo 4), onde a Senhora Pegg usa uma tripla negativa (!). Tais exemplos foram bem difíceis de serem traduzidos e acredito que ainda possam ser melhorados. Nos casos em que não foi possível marcar a fala dos personagens, tentei compensar em outras falas a fim de reiterar o seu modo coloquial, como mostra o exemplo [**Deve ser uma barulheira só**], a seguir.

TABELA 2 – EXEMPLOS DO DIALETO DE NORFOLK

Texto de partida (inglês), Robinson, 1967	Tradução (português), Silva, 2024
<p>“I don’t know of none,” she said. “In the summer holidays there’s lots of children, of course, in their holiday clothes like that. But I don’t know of none now, do you, Sam?” (capítulo 3, p. 28)</p>	<p>– Eu não conheço nenhuma não. – disse ela – Durante as férias de verão, têm muitas crianças, é claro, e elas usam roupas de verão desse jeito que você falou. Mas agora não sei de nenhuma não. “Cê” sabe de alguma, Sam?</p>
<p>Mr Pegg shook his head. “Maybe they was just down for the day,” he suggested helpfully. (capítulo 3, p. 28)</p>	<p>O Senhor Pegg balançou a cabeça negativamente. – Acho que esse povo só vem pra aproveitar o dia – sugeriu o Senhor Pegg tentando ajudar.</p>
<p>“Yes, yes, my maid. We knowed all about that,” said Sam, gruffly kind. “And your gran too, more’s the pity.” – Anna’s face stiffened even more – “That’s why I said your foster-ma – Mrs Preston. Nancy Piggott as she used to be. She’s your foster-ma, ain’t she? A good woman, Nancy Preston. Always had a kind heart. She’s a good ma to you, I’ll be bound. Keeping nicely, is she?” (capítulo 2, p. 18)</p>	<p>– Sim, sim, minha querida. Já conhecemos essa história tintim por tintim – disse Sam, brusco, porém gentil. – E tua vózinha também, o que é uma pena – O rosto de Anna enrijeceu ainda mais. – Por isso que eu falei mamã de criação – A Senhora Preston. Nancy Piggott era o nome dela antes do casamento. Ela é sua mamã de criação, não é? Uma boa mulher, Nancy Preston. Sempre teve um bom coração. Ela é uma boa mamã pra você, e disso eu tenho certeza. Ela vai bem, né?</p>
<p>“As long as you don’t mind not having no company,” she said. Anna assured her she did not mind. (capítulo 4, p. 32)</p>	<p>– Desde que você não se importe em não ter nenhuma companhia mesmo – Anna lhe garantiu que não se importava com isso.</p>
<p>“No, of course she don’t!” said Mrs Pegg. “Ma’s old fashioned these days. I expect you call her ‘Mum’, don’t you, love?” (capítulo 2, p. 19)</p>	<p>– Não, é claro que ela não gosta não! – disse a Senhora Pegg. – Mamã já saiu de moda. Eu acho que você chama ela de “mamãe”, não é assim, meu bebê?</p>

<p>“That must be noisy,” said Mrs Pegg, clicking her tongue. (capítulo 2, p. 15)</p>	<p>– Deve ser uma barulheira só – disse a Senhora Pegg estalando a língua.</p>
---	---

Algumas vezes, foi possível reproduzir o fenômeno da dupla negativa, como no primeiro exemplo, em [*I don't know of none*] se tornando [**Eu não conheço nenhuma não**]. Já o [*they was*], [*she don't*] e [*ain't*] não foram possíveis de se reproduzirem completamente em português sem cair em um regionalismo; portanto, tentei seguir Britto (2012) e compensar com coloquialismos (**pra, cê, né**), expressões populares (**tintim por tintim**), construções morfossintáticas generalizadas na fala do cotidiano brasileiro (**chama ela**) e duplas negativas (**não gosta não**). No caso de [*as long as you don't mind not having no company*], o exemplo mais emblemático, sinto que não consegui reproduzir a estranheza da frase na língua de chegada, mesmo usando muitas negativas e o **mesmo** para dar ênfase. Em casos assim, tentei compensar em outros elementos não marcados para passar a ideia de peculiaridade e singularidade da fala dos Peggs em contraste com a fala da personagem Anna, que segue o formato padrão da língua de chegada, permitindo um nível de maior informalidade na fala dos Peggs, como em [**Deve ser uma barulheira só**].

Para a tradução de *lass*, optei por “jovem dama” ou “mocinha”. Para a tradução de *a quiet little thing*, havia as opções “coisinha quieta/quietinha” ou “criaturinha quietinha”, no sentido de ter irritado mais esse apelidinho à Anna.

Nos trechos de texto em que o Senhor Pegg se refere a Senhora Preston como *foster-ma* (capítulo 2), e, logo em seguida, aparecem outros termos relativos a palavra “mãe”, procurei encontrar sinônimos e expressões que se encaixassem com a situação e com a fala de cada personagem. **Ma** é um nome informal para mãe, e é seguido de *foster*, para dizer que ela é como uma tutora, uma guardiã legal de Anna. Outra solução seria **mamã** ou até **mamãe**, apesar de não ser tão informal; além disso, deveria ser um termo que Anna desconhece e que soe estranho para ela. Para a tradução de *foster*, também se pensou em **mamãe de coração**.

Por fim, sobre a curiosa fala da Senhora Pegg retratada no tópico **4.3.**, páginas 36-37, quando vai ralhar com Anna, ao mesmo tempo em que está sacudindo a poeira de um pano de prato, a tradução ficou da seguinte maneira, conforme indica a Tabela abaixo:

TABELA 3 – FALA DA SENHORA PEGG, CAPÍTULO 12

Texto de partida (inglês), Robinson, 1967	Tradução (português), Silva, 2024
<p>“I’d have thought the <i>least</i> you could do – was keep a civil <i>tongue</i> in your head – after I’d specially <i>asked</i> you to look <i>friendly</i>“– shake – shake – “I’m that <i>riled</i> with you, I—” she choked and flung the mat over the dustbin, then wiped her eyes on the corner of her apron. For one awful moment Anna thought she was crying, then realised that her own eyes were pricking. The tiny yard was full of dust.</p>	<p>– Eu achava que o <i>mínimo</i>, que você podia fazer... era ser uma boa menininha e ficar de bico calado... principalmente depois que eu <i>pedi</i> que você <i>fosse</i> simpática, e... (<i>sacode, sacode</i>) ah, mas eu tô <i>tão brava</i> com você que eu – ela se engasgou, atirou o pano dentro do cesto e depois enxugou os olhos com a ponta do avental. Por um momento, Anna teve a terrível impressão de que a Senhora Pegg estava chorando. Só depois percebeu que seus próprios olhos também estavam ardendo devido à nuvem de poeira que agora cobria todo aquele pequenino quintal.</p>

Nesse caso, substituí os travessões por reticências para distinguir do travessão usado para retratar a fala da Senhora Pegg no início do discurso. A onomatopeia usada para retratar o som da Senhora Pegg batendo a poeira do pano de parto foi posta entre parênteses. O segundo travessão usado em minha tradução demonstra o corte da fala da Senhora Pegg para descrever suas ações posteriores e narrar o que se deu após sua bronca. Esse trecho representou um grande desafio na tradução e uma tarefa de análise, mostrando como se diferem as características do gênero narrativo para duas línguas e culturas diferentes.

5.2. NOT-EVEN-TRYING

No livro, é recorrente a expressão *not-even-trying*. Isso se deve ao fato de que os familiares de Anna, preocupados com a falta de interesse da menina, acabam repetindo por mais de uma vez o termo *not-even-trying* para ela. Isso faz com que Anna entenda, em sua cabeça, que se trata de um problema, uma anomalia para ela, quase como um diagnóstico médico, o que faz parecer como uma palavra só. No inglês, o fenômeno da junção de palavras

diferentes resultando em uma só é perfeitamente característico da língua. Para a tradução para o português, optei por colocar juntas todas as palavras, tornando-a uma grande palavra, ao invés de botar hifens (o que ficaria como “nemaomenostenta”).

A solução de juntar as palavras, além de soar para Anna como sendo seu diagnóstico, o motivo dela ser como é, também confere com o motivo pelo qual Anna briga com Sandra. No capítulo 12, Anna diz que Sandra a chamou de “sóissomesmo” (no original, *just-what-I-was*). A justificativa para essa junção pode ser que na cabeça de Anna, por ouvir tais coisas repetidas vezes, acaba por identificar como sendo tudo uma palavra só, e começa a aplicar esse pensamento em outros lugares também (como durante a briga com Sandra).

Outra questão característica de Anna é o modo de se mascarar para evitar julgamentos da sociedade. No primeiro capítulo, há um grifo no original na palavra *look* quando a Senhora Preston diz para Anna: *If you don't look interested, nobody'll know you are*. Um dos temas recorrentes do livro trata do fato de Anna não conseguir demonstrar expressão alguma em seu rosto (o que ela define como uma *ordinary face*). O grifo do original foi mantido em português, pois tem a ver com conseguir se expressar, o que Anna não quer fazer; por isso, adota uma cara blasé, de desinteresse. Para a tradução da *ordinary face* de Anna, haviam as opções de “normal”, “comum” e/ou “simples”. Optei por “normal”, já que Anna não se considera igual aos outros.

5.3. E ESSE TAL DE MARSH?

O capítulo 3 introduz elementos importantes da trama, como o local onde fica a praia que Anna costuma visitar e *The Marsh House*, a casa onde mora Marnie. O vocabulário referente a paisagem e elementos da vegetação demandaram pesquisa, e estou à disposição caso haja quaisquer equívocos. Destes nomes, destacam-se neste capítulo a **laguna** (tradução utilizada para *staithe*), **dunas de areia** (tradução para *sandhill* – no caso desta, se trata da vegetação coberta de areia próximas das margens do rio¹¹) e **marisma** (tradução para *Marsh*, apesar de poder ser também utilizado **pântanos**). *Seaside* foi traduzido para litoral. Alguns termos foram repetidos, como o uso de **costa** tanto para *foreshore* quanto *shore*.

¹¹ Definição para *Sandhill*: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/sandhill>>, acesso em 08/08/2024.

Marisma foi o termo inicial escolhido para *Marsh*. *Marsh* é um tipo de vegetação alagadiça que se forma nas margens de rios, sendo uma zona de transição entre ambientes aquáticos e terrestres e apresenta vegetação herbácea em sua maioria, podendo ser salinizadas (*salt Marsh*) ou de água doce (*freshwater tidal Marsh*)¹². Essa é uma palavra muito importante para o texto, pois não apenas se refere ao tipo de vegetação da praia de Little Overton, como também será o nome da Casa da personagem Marnie e elemento fundamental à trama. O termo **marisma** seria a opção mais próxima para *Marsh*, pois trata-se de um ecossistema costeiro que surge a partir da água do mar, sujeito a grandes níveis de salinidade e temperatura, com plantas herbáceas que crescem na água. Também chamado de “pântano salgado”, se assemelha ao mangue, porém sendo o mangue próprio de regiões tropicais e a marisma natural de regiões temperadas.

FIGURA 3 – EXEMPLOS DE MARSH



Fonte: Wikipedia



Fonte: *site* Britannica¹³

¹² Definição de *Marsh* em <https://en.wikipedia.org/wiki/Marsh>>. Acesso em 5 ago. 2024.

¹³ Disponível em: < <https://www.britannica.com/science/marsh>>. Acesso em 5 ago. 2024.

FIGURA 4 – EXEMPLOS DE MARISMA



Fonte: site ZonaCosteira.bio.ufba.br¹⁴

A opção mais genérica seria pântanos / Casa do Pântano, mas, a partir das imagens encontradas, acreditei que “marisma” seria o verdadeiro tipo de vegetação do local. A princípio, procurei manter na tradução o seu nome técnico, e não simplificá-lo, combinando alinhamento ao contexto cultural da obra com um termo que remeta uma região peculiar, diferente para o leitor do texto da língua de chegada. Ao mesmo tempo, é um termo que eu própria desconhecia e precisei buscar seu significado. Sendo assim, após repensar, optei pela adaptação para “pântano”, generalizando e facilitando ao leitor infantojuvenil para que não prejudique a leitura do texto.

No caso de *staithe*, outro elemento recorrente da paisagem da trama, a tradução escolhida foi laguna, com definição de “formação costeira caracterizada por uma depressão rasa na qual se acumula água salgada ou salobra e que se separa parcialmente do oceano por uma barreira natural”¹⁵. Apesar de a tradução automática na plataforma *Google Tradutor* sugerir o nome “cais”, a opção se deu a partir das imagens de Burnham Overy Staithe, que dão a impressão de se tratar de um grande rio ou lagoa, mais do que apenas uma região de embarque ou desembarque. Considerando que, na obra, *staithe* é usado como referência para um atrativo do vilarejo, onde as pessoas costumam se reunir, e onde às vezes é chamado também de “praia”, **laguna** pareceu o termo apropriado como o ponto para onde Anna corria para passar as tardes e pegar o barco de Wuntermenny para atravessar o rio e chegar até a casa de Marnie.

¹⁴ Disponível em: < <http://zonacosteira.bio.ufba.br/marismas.html>>. Acesso em 5 ago. 2024.

¹⁵ Definição encontrada em < <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/laguna.htm#:~:text=Laguna%20%C3%A9%20uma%20forma%C3%A7%C3%A3o%20costeira,oceano%20por%20uma%20barreira%20natural.>>. Acesso em 31 ago. 2024.

FIGURA 5 – BURNHAM OVERY STAITHE



Fonte: *site WellsGuide*¹⁶

No caso de *Shrimping Net* (capítulo 4), encontrei o termo “Passaguá”, que seria um termo próprio para uma rede pequena de pesca ou de se limpar piscinas. Parece-me que seria um termo mais específico do que “rede de pesca (para pescar camarão)”, mas optei por simplificar o termo seguindo a questão da adaptação e o público de chegada.

O tipo de ave marítima que passa por Anna de grasnado peculiar é intitulado um *Sandpiper*, no texto de partida. A tradução oferecida em *sites da Internet*, o identificavam como uma **narceja**. Mas outro nome encontrado também foi **maçarico**, ave costeira, cujas fotos se assemelham às imagens encontradas de um *Sandpiper*. Logo, **maçarico** foi o nome escolhido.

5.4. OUTROS ELEMENTOS CULTURAIS E GEOGRÁFICOS

No primeiro capítulo de *When Marnie Was There*, há a menção a vestimentas pertinentes à cultura de chegada e que sofreram adaptações. Para a tradução de *Mackintosh* (também chamado de *mac*), uma vestimenta muito comum na Inglaterra que serve como uma

¹⁶ Disponível em: < <https://wellsguide.com/north-norfolk-beach-guide/burnham-overly-staithe-beach/>>. Acesso em 31 ago. 2024.

espécie de casaco com tecido de borracha à prova d'água¹⁷, pensei em deixar em evidência a que tipo de casaco a autora está se referindo. As primeiras ideias foram “casaco” e/ou “capa de chuva”. Algumas fotos mostram que esse tipo de casaco se parece com um sobretudo. Como primeira tradução, deixei como “casaco Mackintosh”. Após conversa com a orientadora, o termo foi trocado para “casaco de chuva”. Quanto a *sandshoes*, a definição encontrada foi a de que seria uma espécie de tênis de cano baixo, feito de lona e com sola de borracha usado na Inglaterra e na Austrália¹⁸. Seu possível correspondente em português seria “sapato atlético”, como também o sinônimo de *plimsolls*¹⁹. Inicialmente havia escolhido “tênis *plimsoll*”, mas para facilitar a leitura para o público de chegada, modifiquei para “tênis”. Quanto ao *thick rolltop Jersey*, não ficou muito claro que tipo de vestimenta é essa, mas acredito que seria um suéter de malha grossa. Infelizmente, a simples tradução para casaco ou sobretudo não é totalmente correspondente, sendo considerados termos mais genéricos, não especificando o tipo de casaco como a autora retrata de fato.

No capítulo 2 da obra analisada, certos trechos que foram parafraseados ou que precisaram de mudança foram: *A sloping ceiling*, que, apesar da tradução automática indicar **teto inclinado**, foi modificada para **teto irregular**, (pois acredito ser mais aceito na língua), com outra opção como sendo “teto com o telhado como cobertura”, para identificar que seria algo como um sótão, com o teto mais baixo; *Push someone's way* foi mudado para **empurrou Anna apressadamente**; *Whitewash* seria algo pintado a cal e como não se especificou se se tratava de uma cerca ou de um muro, a tradução proposta foi de um **muro caiado**. No capítulo 4, há a menção dos barcos flutuando na água, “*bumping gently as the tide turned*”. Achei a expressão um tanto ambígua, pois podia se referir aos barcos balançando conforme vinham as marolas e/ou a mudança de maré (opção utilizada na tradução), ou podia dizer também que os barcos estavam “esbarrando de leve uns nos outros a cada marola que passava”. Outra expressão ambígua foi: *To be got out of the way* (capítulo 3). A dúvida para este trecho seria: tal expressão significaria sair ou ser retirado do caminho ou da frente de alguém, como em *get out of the way*? Porém, considerando a narrativa, penso que significaria botar um pouco mais de esforço, além de sua própria capacidade; fazer mais do que o necessário²⁰.

¹⁷ Definição de *Mackintosh* em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Mackintosh>>. Acesso em 08/08/2024.

¹⁸ Definição de *sandshoes* em: <<https://en.wiktionary.org/wiki/sandshoe>>. Acesso em 08/08/2024.

¹⁹ Ver nota de rodapé número 7.

²⁰ Definição em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/go-out-of-your-way>>, acesso em 08/08/2024.

Sampler (capítulo 2, p. 17) em [*a framed sampler in red and blue cross-stitch*] foi um dos termos mais difíceis de traduzir. Aparentemente, trata-se de um tipo diferente de bordado, assemelhando-se a uma tapeçaria²¹. A solução encontrada foi parafrasear o termo e usar um termo mais genérico. A tradução proposta foi um **quadro bordado em ponto-cruz emoldurado**.

Scullery seria a parte da casa onde estariam a pia e os armários. A tradução automática do Google traduz o termo para **copa**. Na verdade, de acordo com dicionário da língua portuguesa, a copa seria onde ficam a mesa, onde as pessoas se reúnem para fazer refeições, não necessariamente com a pia, os armários e demais utensílios e eletrodomésticos da cozinha. Neste caso, usei o termo **cozinha** para tradução de *scullery*, enquanto a parte referente à *kitchen* foi traduzida para **copa**.

Para a tradução de *Boathouse*, foi encontrado o nome “garagem náutica²²”, que é um edifício projetado para estacionar barcos ou embarcações menores para uso esportivo ou lazer. Nesse caso, porém, optei pelo termo mais genérico: casa de barcos.

Para não confundir a casa de Londres, onde Anna mora com os Prestons, com a casa dos Peggs em Little Overton, optei por definir as duas; quando Anna se refere a casa de Londres, há sempre um adendo (casa de Londres, representando a casa original de Anna), ou então só a simples menção a Londres.

5.5. NOMES PRÓPRIOS

No capítulo 4 de *When Marnie Was There*, somos apresentados a novos personagens de nomes curiosos. Para a personagem *Sandra-up-at-the-Corner*, que é apelidada desta maneira durante todo o livro como uma brincadeira com o lugar onde mora, optei por escrever seu “nome” com letras maiúsculas, porém, sem os hifens, por receio de causar confusão com a quantidade de símbolos. O resultado foi “Sandra Da Casa Lá da Esquina” todas as vezes em que essa personagem é chamada pelo nome completo (*Sandra-up-at-the-Corner*). Uma das inspirações que tive para usar de referência foram os quadrinhos da Turma da Mônica, onde alguns personagens, assim como Sandra, tinham nomes “emendados” com os locais onde

²¹ Definição de *sampler*: <<https://dictionary.cambridge.org/es-LA/dictionary/english/sampler>>, acesso em 08/08/2024; <<https://www.oliverbrothersframes.com/custom-framing-examples/framing-needlework-sampler/>>, acesso em 08/08/2024.

²² Definição de garagem náutica em: <https://marinaimperial.com.br/garagem-nautica/>, acesso em 08/08/2024.

moravam, como o personagem Tonhão da Rua de Baixo. Outras ideias para a tradução seriam: Sandra-da-rua-de-cima (com ou sem hifens) e Sandra da Casa da Esquina.

Outro nome de personagem, e este foi um grande desafio da tradução, foi do personagem *Wuntermenny West*. Seu nome é uma clara galhofa no texto de partida, pois sua mãe já havia dado à luz a 10 filhos antes dele que, já sem ideias de nomes para pôr, acaba por chamá-lo de “*One-too-many*” (o que seria algo como “um até demais” ou “um demais da conta”). E esse acaba sendo seu nome de fato, como mostra a Tabela 4, a seguir:

TABELA 4 – FALA DO SENHOR PEGG, CAPÍTULO 4

Texto de partida (inglês), Robinson, 1967	Tradução (português) Silva, 2024
<p>“Ah! I’ll tell you how it was, then, since you’re asking,” said Sam. “Wuntermenny’s ma – old Mrs West, that was – she had ten already when he was born. ‘What’re you going to call him, mam?’ they all says, and she says, tired-like, ‘Lord knows! He’m one-too-many and <i>that’s</i> a fact.’ So that’s how it was!” he said, laughing and spluttering into his mug of tea. “And Wuntermenny West he’s been ever since.”</p>	<p>– Ah! Então te conto como é que foi, já que tá interessada. – disse Sam. – A mãe do Demásio – era a velha Senhora Silva a mãe dele – ela já tinha tido dez quando ele nasceu. “E como vai chamar esse aí, dona?” Era o que todo mundo queria saber. Aí ela, já bem cansada, respondia: “E eu lá sei? Ele é <i>um-demais-da-conta</i> e isso é um fato!” E assim ficou sendo! – disse ele enquanto gargalhava e pigarreava na caneca de chá. – E desde então ficou sendo Demásio Dascontas Silva!</p>

Para a tradução, optei por retirar os hifens, e a ideia que tive foi de juntar as palavras como se fosse um nome só. A ideia inicial seria nomeá-lo como “Umátedemais”, ou variações desse tipo, como “Umá Tedemais”, mas ainda não pareciam um nome de verdade. Outra opção seria com o nome “Demais da Conta” e, por fim, optei por uma variação a ponto de que realmente soe como um nome comum na língua portuguesa. Portanto, o nome final foi: Demásio Dascontas Silva.

Não houve tradução para o português do nome de cidades, regiões e vilas. Uma dúvida inicial seria “abrasileirar” o nome das demais personagens. Contudo, optei por manter o sobrenome em inglês das demais personagens por me referir ao seu local de origem como sendo a Inglaterra, um país estrangeiro, diferente do Brasil, e assim, os nomes foram mantidos para identificar o lugar de origem dessas personagens. Os únicos nomes que foram traduzidos para o português foram justamente aqueles cujos nomes careciam de contexto para entendê-los, além de também serem uma brincadeira linguística (respectivamente, *Sandra-up-at-the-Corner* e *Wuntermenny West*).

A Tabela 5, abaixo, mostra um glossário com alguns termos abordados neste capítulo: termos específicos de elementos geográficos, tipos de rios, vegetação, que se repetem ao longo da obra, bem como apelidos que os Peggs usam para se referirem à Anna, juntamente com as respectivas traduções escolhidas durante o processo tradutório.

TABELA 5 – GLOSSÁRIO

Texto de Partida (inglês)	Tradução (Silva, 2024)
My bidy	Meu docinho/minha queridinha/minha garotinha
Lass	Garotinha/mocinha/meu bem
Shore	Costa
Bank	Ribança/ribanceira
Marsh	Pântano
creek	Rio
windmill	Moinho
Sandra-up-at-the-Corner	Sandra Da Casa Lá da Esquina
My duck	Minha flor
staithe	Laguna
tide	Maré
Stream	Riacho
foreshore	Costa
Wuntermenny West	Demásio Dascontas Silva
Shrimping net	Rede de pesca (para camarão)

Beach	Praia
The Marsh House	Casa do Pântano
Scullery	Cozinha
Promenade	Orla
Seaside	Litoral
boathouse	Casa de Barcos

Neste capítulo, foram abordados os pontos mais desafiadores na tradução e como optei por traduzi-los. Vimos aqui as marcas de oralidade do sotaque de Norfolk, onde tentei reproduzir de modo a evitar regionalismos e definir um tipo informal, característico do falar dos personagens de Norfolk em contraste com a personagem Anna. Também abordei a tradução de nomes de personagens que resultam em junções de palavras para definir seu local de origem ou um jogo de palavras caracterizando o elemento lúdico, bem como demais referências linguísticas a região de Norfolk e elementos culturais e geográficos que foram parafraseados ou simplificados de modo a evitar estranhamento e confusão por parte do leitor infantojuvenil da língua de chegada.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto final teve como objetivo apresentar a tradução comentada do inglês para o português de aproximadamente 40 laudas da obra infantojuvenil, *When Marnie Was There* (1967), de Joan G. Robinson, publicada no Reino Unido pela *HarperCollins Children's Books* em 2014. Como já mencionado, apesar de a obra ter sido adaptada ao cinema por um famoso estúdio de animação, não há tradução publicada de *When Marnie Was There* no Brasil.

Foi um desafio traduzir pela primeira vez uma obra do inglês para o português e, com isso, apresentar ao público infantojuvenil brasileiro uma obra tão cativante e mágica, com um enredo surpreendente, e uma grande lição sobre o valor da amizade, a superação de medos e inseguranças presentes nessa idade, obra com a qual o público infantojuvenil possa se identificar e simpatizar.

Como base para realizar a tradução, considerei as ideias de Britto (2012), Landers (2001), Bassnett (2003), Coelho (2010), Lima (2018), Mundt (2008), Oittinen (2000), Araújo (2015), Machado (2017) e Baker (1992) a respeito da tradução literária. Britto aborda principalmente a questão da tradução de elementos marcados e não-marcados. Elementos marcados seriam um elemento destoante e que chamasse a atenção do leitor, que o autor deixa em sua obra para que destaque algum aspecto, seja de seu estilo pessoal ou de uma característica de certo personagem. O tradutor deve levar em consideração tais elementos marcados na hora de traduzir, pois o autor deixa propositalmente esses elementos que não deveriam ser apagados.

Além disso, pelo fato de a obra tratar de uma literatura voltada para o público de crianças e adolescentes, o lúdico é um fator a ser levando em consideração na tradução, pois segundo Mundt (2008, p. 4), uma das funções desse tipo de literatura é “entreter, informar, provocar prazer estético (...) e iniciar e socializar a criança leitora em uma cultura”. Quanto a esse último aspecto, por diversas vezes, adaptações serão exigidas para termos de difícil compreensão para esse tipo de leitor.

Levando isso em consideração, também procurei estratégias de diversos teóricos sobre os melhores jeitos de se lidar com esses ditos elementos culturalmente marcados, muito presentes na obra. Além dos aspectos pertinentes ao local de origem da obra, como elementos da fauna e da flora, biomas, vestimentas, locais, também há um dialeto próprio usado por certos personagens com características únicas e sem correspondência na língua de chegada. Outro aspecto importante se dá com nomes de alguns personagens, cujos nomes são jogos

linguísticos de palavras que fazem sentido com a língua de chegada e que deveriam ser adaptados para o entendimento de um leitor que não fale a língua de partida.

Conforme demonstrado, na minha tradução, procurei fazer um meio termo de todas as ideias abordadas: manter-me alinhada ao texto de partida, mantendo grande parte dos elementos culturais e linguísticos a fim de apresentar a obra como tal a um leitor de língua de chegada, porém, com certas adaptações sutis, tentando manter o sentido e adaptar onde não foi possível deixar como tal. Assim como afirma Britto (2012, p. 117), certos efeitos na literatura são possíveis em certo idioma, mas não em outro; portanto, nem tudo é possível de se traduzir. Ainda assim, deixo minhas palavras finais com Britto, onde “a intraduzibilidade é quase sempre relativa: um tradutor experimentado quase sempre encontra uma solução”. (2012, p. 79)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Lia Miranda de Lima. **Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil**. 2015, 196 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015. DOI: <<http://dx.doi.org/10.26512/2015.06.D.19095>>. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/19095>>. Acesso em 13 set. 2024.

BAKER, Mona. *In other words: a course book on translation*. London e New York: Routledge, 1992.

BAKER, Mona. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London e New York: Routledge, 2005.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Tradução: Vivina de Campos Figueiredo. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. P. 35-73.

BIOGRAFIA Joan G. Robinson. Disponível em: <<https://www.fantasticfiction.com/r/joan-g-robinson/>>. Acesso em 28 jul 2024; <<http://www.carolinesheldon.co.uk/?clients=joan-g-robinson>>. Acesso em 28 jul 2024; <https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_G._Robinson>. Último acesso em: 02 ago. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CADEMARTORI, Lígia. **O Que É Literatura Infantil?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

Cambridge Dictionary. Cambridge University Press and Assessment, 2024. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/>>. Acesso em 5 set. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil / Juvenil: Das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5 ed. São Paulo: Editora Manole, 2010.

Collins Online Dictionary, 2024. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/>>. Acesso em 5 set. 2024.

EAST Anglia. In: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/East_Anglia>. Acesso em: 3 set. 2024.

ELLIS, Matt. *Compound Words: Open, Closed, or Hyphenated?*. 11 de novembro de 2022. Disponível em: <<https://www.grammarly.com/blog/open-and-closed-compound-words/>>. Acesso em 5 ago. 2024.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. In: **Estudos lingüísticos**, São Paulo, XXXIV, p. 340-344, 2005. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe561e1c641326fd16c>>. Acesso em 13 set. 2024.

FARIA, Johnwill Costa; HATJE-FAGGION, Váلمي. O Problema da Oralidade em Três Traduções de *Of Mice and Men*, de John Steinbeck. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, nº 29, p. 53-71, janeiro de 2012.

HATJE-FAGGION, Váلمي. Tradutores em caminhos interculturais – a tradução de palavras culturalmente determinadas. In: BELL-SANTOS, Cynthia Ann *et al.* (org.). **Tradução e Cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. P. 73-89.

JOAN G. Robinson. In: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_G._Robinson#cite_note-JGRUSM-2>. Último acesso em: 3 set. 2024.

LANDERS, Clifford E. *Literary Translation: a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

LEFEVERE, André. *Translating Literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

LIMA, Luciana Florentino de. **“LET THE LITTLE CHILDREN COME TO ME...” nas traduções bíblicas infantis**. 2018, 151 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/32174/1/2018_LucianaFlorentinodeLima.pdf>. Acesso em 1º out. 2024.

LISTA de obras de Joan G Robinson. Disponível em:
 <<https://www.fantasticfiction.com/r/joan-g-robinson/>>. Acesso em 7 jul. 2024;
 <<https://peoplepill.com/people/joan-gale-robinson/>>. Acesso em 7 jul. 2024;
 <https://www.amazon.co.uk/Joan-G.-Robinson/e/B001HPSGKS%3Fref=dbs_a_mng_rwt_scns_share>. Acesso em 7 jul. 2024.

MACHADO, Alice de Fátima de Oliveira. **Tradução Comentada do Conto Infanto-juvenil “Historieta de Amor”, de Graciela Cabal**. 2017. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Tradução) – Departamento de Mediações Interculturais – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11161?locale=pt_BR>. Último acesso em: 31 jul. 2024.

MACKINTOSH. *In*: WIKIPÉDIA: A enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mackintosh>.> Acesso em: 3 set. 2024.

MARISMA. *In*: WIKIPÉDIA: A enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Marisma>>. Acesso em 05 set. 2024.

MARSH. *In*: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Marsh>>. Acesso em 31 ago. 2024.

MERRIAM WEBSTER Dictionary, 2024. Disponível em: < <https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em 5 set. 2024.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

MUNDT, Renata de Souza Dias. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? *In*: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, USP – São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ABRALIC, 2008.

NEWMARK, Peter. **A Textbook of Translation**. New York, London: Prentice Hall, 1988.

NORFOLK. *In*: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Norfolk>>. Acesso em: 3 set. 2024.

NORWICH Accent. **East Anglian English**. In: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/East_Anglian_English#Norwich_accent> Acesso em: 31 ago. 2024.

OITTINEN, Riita. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.

OMOIDE NO MĀNĪ. Direção: [Hiromasa Yonebayashi](#). Produção: Studio Ghibli. Japão: Toho Company, 2014. Netflix. (103 min)

PYM, Anthony. *Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity*. In: VEGA, Miguel A. e MARTÍN-GAITERO, Rafael (ed.). *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2000, p. 69-75. Disponível em: <http://www.tinet.cat/~apym/on-line/translation/2000_authenticity.pdf>. Acesso em 13 set. 2024.

Resenha e comparação do livro com o filme. Disponível em: <https://www.finisgeekis.com/2018/10/10/anime-x-livro-as-memorias-de-marnie/>. Último acesso em: 02/08/2024.

ROBINSON, Joan. **When Marnie Was There**. Ed. HarperCollins Children's Books, 2014.

SALLES, Deborah Tostes; CAMPOS, Thaís Torres Machado de. **Projeto final: O Destino de Conrad**. 2012. 300 f. Monografia (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/3986?mode=full>>. Último acesso em: 30/07/2024.

SANDSHOE. In: WIKTIONARY – The Free Dictionary [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: < <https://en.wiktionary.org/wiki/sandshoe>>. Acesso em: 3 set. 2024.

SITES usados para a biografia de Joan G Robinson. Disponível em: <https://www.lib.usm.edu/legacy/degrum/public_html/html/research/findaids/robinson,joan.htm>. Acesso em 10 jul. 2024; <<https://web.archive.org/web/20150623121819/http://www.sarahcolegrave.co.uk/paintings/d/10-wo-years-old-today/55941>>. Acesso em 11 jul. 2024; <<http://www.carolinesheldon.co.uk/?clients=joan-g-robinson>>. Acesso em 11 jul. 2024; <<https://www.lovereading4kids.co.uk/author/3567/Joan-G-Robinson.html>>. acesso em 11 jul. 2024; <<https://www.harpercollins.com/blogs/authors/joan-g-robinson>>. Acesso em 11 jul.

2024; https://www.goodreads.com/author/show/389829.Joan_G_Robinson>. Acesso em 11 jul. 2024.

SITES usados na busca para o dialeto de Norfolk: https://www.literarynorfolk.co.uk/norfolk_dialect.htm>, acesso em 5 ago. 2024; <https://www.visitnorfolk.co.uk/post/how-to-speak-norfolk-larn-yew-norfolk>>, acesso em 5 ago. 2024; <<https://www.herbertwoods.co.uk/blog/understanding-the-norfolk-dialect-fur-furriners/>>, acesso em 5 ago. 2024; <<https://friendsofnorfolkdialect.com/portfolio-items/norfolk-glossary/>>, acesso em 5 ago. 2024.

WHEN Marnie was there (novel). *In*: WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2024. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/When_Marnie_Was_There_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/When_Marnie_Was_There_(novel))>. Acesso em: 2 jul. 2024.