

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

LORENA MELO RABELO

**A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CONTOS INESPERADOS:
TRADUZINDO ROALD DAHL**

Brasília

Junho/2014

LORENA MELO RABELO

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CONTOS INESPERADOS:

TRADUZINDO ROALD DAHL

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação do Prof. Mark David Ridd, do curso de Letras-Tradução, da Universidade de Brasília.

Brasília

2014

LORENA MELO RABELO

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CONTOS INESPERADOS:

TRADUZINDO ROALD DAHL

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação do Prof. Mark David Ridd, do curso de Letras-Tradução, da Universidade de Brasília.

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Alessandra Matias Querido (UCB)

Prof.^a Gladys de Quevedo Camargo (UnB)

Prof. Mark David Ridd (UnB)

RESUMO

Este projeto objetiva apresentar o escritor galês Roald Dahl aos leitores como autor de ficção adulta e propor uma tradução para dois de seus contos: *Man from the South* (1948) e *Georgy Porgy* (1959). Partindo desse ponto, pretendemos, ainda, identificar os elementos que possam apresentar dificuldades ao longo do processo de análise e interpretação do texto e, conseqüentemente, de tradução. A tradução de marcadores culturais e dialetais e a presença da oralidade no texto configuram parte importante da discussão levantada, e serão estudadas teorias do traduzir que aventam estratégias capazes de solucionar tais problemas. Em um último momento, será selecionado um trecho de *Georgy Porgy* para que façamos uma análise comparativa de nossa tradução com as duas existentes no Brasil, datadas de 1989 e 2007.

Palavras-Chave: Roald Dahl. *Man from the South*. *Georgy Porgy*. Tradução Literária. Oralidade na Narrativa. Marcador Cultural. Marcador Dialetal.

ABSTRACT

This research project focused on introducing to the readers the Welsh author Roald Dahl as an adult fiction writer and proposing a translation for two of his short stories: *Man from the South* (1948) and *Georgy Porgy* (1959). From then on, we meant to identify the elements that could present difficulties starting with the process of text analysis and interpretation, and, consequently, the process of translation. Furthermore, the translation of cultural and dialectal markers and the presence of orality in the text are an important part of the issues raised, and some translating theories that suggested strategies capable of solving such problems have also been studied. Lastly, an excerpt from *Georgy Porgy* was selected so that we could make a comparative analysis between our translation into Portuguese and those made in 1989 and 2007.

Keywords: Roald Dahl. Man from the South. Georgy Porgy. Literary Translation. Orality in the Narrative. Cultural Marker. Dialectal Marker.

AGRADECIMENTOS

Enquanto escrevia o texto desse projeto, uma das maiores dificuldades que tive — e acredito que muitos dos meus colegas dirão o mesmo que eu — foi a de me adaptar às normas do texto acadêmico. Não foi a primeira vez que lidei com esse tipo de linguagem, mas nunca deixo de me sentir presa e criativamente limitada ao ter que me submeter a ela. Primeiro, tem a questão das referências, que a gente passa anos na academia tentando aprender a usar e sempre, sempre acaba errando. E depois vem o fatídico caso da impessoalidade e imparcialidade. Alguém decidiu que o bom mesmo é escrever texto acadêmico na primeira pessoa do plural (veja bem o abusado!), para dar mais credibilidade. Está certo, a gente faz, mas fico pensando o tempo todo enquanto escrevo “chegamos à conclusão disso e disso” ou “pudemos perceber, com base em tal coisa” que, pera lá, amigo, fui *eu* quem chegou a essa conclusão, *eu* quem percebeu, sozinha.

No começo até me lembrei daquele conto do Érico Veríssimo, *Conversa com o Fantasma de Katherine Mansfield* (não tem referência não, estou ousada hoje), e fiquei brincando que estava fazendo o projeto com meu anjo-da-guarda do tradutor. Mas então eu percebi, quando o desespero foi batendo e a ajuda foi chegando, não do céu, mas dessa terrinha aqui mesmo, que em momento algum estive sozinha nessa furada —digo, jornada— e que o resultado é fruto de um esforço bem coletivo, sim, senhor. Vou aproveitar, então, que dessa vez eu tenho voz, e usar minha bela primeira pessoa para agradecer a todos os terceiros que couberam no “nós” do meu projeto.

A primeira fatia do meu muito-obrigada vai, é claro para a pessoa que mais amo nesse mundo (e que mais me ama também, certeza): mamãe. Você me conhece como ninguém e é de uma paciência e dedicação sem limites ao lidar comigo. Eu nunca, mas nunquinha mesmo, teria chegado onde estou hoje sem o seu apoio, e não por falta de mérito, mas por falta de vontade mesmo, pois tudo o que eu faço é para tentar te deixar orgulhosa.

Em seguida, um obrigada grandão à minha primã, Natália, que me deu uma bronca cada vez que pensei em mudar de tema do projeto e, depois que não tinha mais como voltar atrás, escutou sem reclamar todo o meu mimimi. Você vai ser, para sempre, a Marissa da minha Summer.

Às amigas de mais de sete anos (que os cientistas juram que vão durar para sempre), só tenho a agradecer também, principalmente Luma, Vívian, Ana Luiza e Yhasmin, aquelas que não estão sempre perto, mas basta precisar e não tem erro. Juntas nós somos tão diferentes e, por isso, tão completas.

E às marotas lindosas que essa UnB me apresentou: Alyne, preciso nem dizer, né? Ana Paula, companheira favorita de procrastinação e salvadora da minha pátria em momentos de tensão tecnológica. Lili, desde o comecinho me ensinando a fazer as coisas direito. Lola, porque quem te deu esse nome parece que sabia que a gente ia se dar bem. Timo, companheira das pedreiras acadêmicas, sem você, nem eu nem Rachelícia saberíamos o que fazer. Iana, você não tem noção da diferença que fez na minha vida nos últimos meses, ajudando, incentivando e, mais importante, me fazendo rir: para mim, você é diva e ponto!

Em especial à BFF mais top desse planeta: OBRIGADA! Não sei o que teria feito sem a sua boa vontade de me ajudar em cima da hora e com mil coisas para fazer. Você não existe, Thaís.

Prof.^a Germana, sabe que não largo do seu pé para aprender como faz, porque quando eu crescer, quero ser bicha boa que nem tu. Você iniciou meu interesse pela pesquisa em tradução e, veja só, acabou dando certo. Muito obrigada por todas as oportunidades, por me incluir em suas peripécias e confiar em mim para dar conta do trabalho!

Prof. Mark, a admiração e a gratidão não têm tamanho. Tê-lo como orientador me incentivou a querer fazer sempre o melhor, a me doar mais ao trabalho, refletir um pouco mais, desafiar-me. Sua dedicação ao ofício da tradução prática é inspiradora, e vou parar por aqui para não te deixar envergonhado.

Agradeço, ainda, a todos os mestres das Letras que deixaram marcas em minha jornada acadêmica e me ajudaram, pouco a pouco, a ter certeza de que escolhi a coisa certa na vida: Alessandra Harden, Alessandra Querido, Alice Faria, Cynthia Ann-Bell, Gladys Camargo, Ofal Fialho e Virgínia Leal.

E é claro que não posso deixar de agradecer, imensamente, as grandes professoras e o grandicíssimo professor com que tive a sorte de conviver em minha primeira experiência como tradutora em um ambiente de trabalho real: Vanira, Cláudia, Inaiara, Iracema e István. Durante dois anos vocês dividiram generosamente seus conhecimentos comigo e me mostraram os caminhos da tradução e de muitas outras coisas.

Por fim, a todos aqueles que não citei, mas que fizeram parte do meu dia-a-dia em algum momento desses quatro anos e meio: vocês também são importantes.

Agradicida!

Lorena Rabelo

“Don’t gobblefunk around with words”

Roald Dahl, The BFG

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1. FAZENDO AS HONRAS | 12 |
| 1.1 Muito prazer, Roald Dahl | 12 |
| 1.2 Vem que te conto o que conta o conto..... | 17 |
| 1.2.1 Valendo uma aposta | 17 |
| 1.2.2 Se correr o bicho pega e se ficar o bicho come | 18 |
| 1.3 E por que trabalhar com isso? | 19 |
| 1.4 E, vem cá, como faz?..... | 20 |
| 2. EMPATES E IMPASSES TRADUTÓRIOS | 22 |
| 2.1. Conto: uma reflexão sobre o gênero e sua tradução..... | 22 |
| 2.2 Oralidade na narrativa | 26 |
| 2.3 O sotaque do homenzinho do sul..... | 28 |
| 2.4 Pagando pecados com <i>Georgy Porgy</i> | 31 |
| 2.4.1 O título | 31 |
| 2.4.2 Os nomes próprios e pronomes de tratamento | 33 |
| 2.4.3 Inconsolável referência ao consolo | 36 |
| 3. NOSSA APOSTA DE TRADUÇÃO | 39 |
| 3.1 <i>Man from the South</i> encontra <i>O homem do sul</i> | 39 |
| 3.2 <i>Georgy Porgy</i> encontra <i>Georginho Gulosinho</i> | 44 |
| 4. OS TRÊS GEORGINHOS | 49 |
| 5. CONCLUSÃO..... | 61 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 63 |
| ANEXO A – TRADUÇÃO DE <i>MAN FROM THE SOUTH</i> | 65 |
| ANEXO B – TRADUÇÃO DE <i>GEORGY PORGY</i> | 65 |
| ANEXO C – TABELA COMPARATIVA | 65 |

INTRODUÇÃO

No Brasil, o nome Roald Dahl é certamente desconhecido pela maioria das pessoas. Mesmo entre os leitores mais assíduos de literatura estrangeira não é comum ouvir referências a ele. Isso, porém, não significa que não tenhamos tido contato, de uma forma ou outra, com os frutos de sua produção literária. Graças, principalmente, às adaptações para o cinema de suas obras, em algum momento a grande maioria de nós já assistiu, leu ou ouviu falar de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *James e o Pêssego Gigante*, *Matilda*, *O Fantástico Senhor Raposo* e *As Bruxas*, ou *A Convenção das Bruxas*, no caso do filme de 1990, estrelado por Angelica Huston.

Entretanto, ainda que Dahl tenha obtido reconhecimento internacional como autor de literatura infantil e que mais de sessenta anos após a publicação de seu primeiro trabalho ainda seja considerado o maior autor do gênero tanto pelas crianças como por seus pais¹, seu talento para a ficção adulta continua pouco difundido no circuito literário mundial. Talvez um dos motivos para tal seja que, quando escrevia para adultos, ele priorizava o conto como estrutura narrativa, um gênero literário por vezes desvalorizado pela crítica, como veremos mais adiante. É importante salientar, porém, que enquanto contista Dahl é comparado a grandes autores, como Poe, Hemingway e O'Henry, não deixando nada a desejar.

O projeto, portanto, tem por objetivo mostrar esse lado de um escritor que, de forma direta ou indireta, fez parte da infância de quase todos nós, e a tradução dos contos selecionados possibilita o acesso do leitor brasileiro a textos escritos originalmente em língua inglesa. Tendo como base para a escolha dos contos a serem trabalhados, a coletânea *The Best of Roald Dahl*, publicada em 1978 pela editora Random House, e a edição de 2011 de *Kiss Kiss*, da Penguin Books, faremos uma leitura e análise cuidadosas, pretendendo identificar os elementos que caracterizam cada texto, bem como aspectos culturais, dialetais e narrativos que apresentam desafios para a tradução.

Quando do processo tradutório propriamente dito, pretendemos observar as estratégias de tradução postas em prática para cada um dos contos selecionados. Partimos do princípio de que, por se tratar de um conjunto de textos publicados ao longo de vinte anos, as noções de conto e narrativa, as temáticas, contexto histórico, circunstâncias da vida pessoal do autor e

¹ Uma reportagem do *Daily Mail*, de 2 de abril de 2013, mostra que uma pesquisa feita para o *International Children's Book Day* pediu que as crianças e os pais elessem seus três autores favoritos e os resultados foram, no caso das crianças, Roald Dahl em primeiro lugar, J. K. Rowling em segundo e Beatrix Potter em terceiro, enquanto os pais elegeram Roald Dahl em primeiro, Enid Blyton em segundo e J.K. Rowling em terceiro. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302667/Roald-Dahl-named-best-childrens-author-time-parents-youngsters.html>>. Acesso em: junho de 2014.

afins não serão as mesmas em todas as situações, e por esse motivo será necessário trabalhar com os textos de forma individual, possivelmente utilizando uma estratégia diferente para cada um deles. Devido, porém, ao número limitado e pré-estabelecido de laudas com que trabalharemos no projeto, não será possível reunir um grupo de traduções grande o bastante para que se identifique padrões comuns entre elas.

Com respeito às questões teóricas levantadas durante o processo de tradução, a intenção é discutir brevemente o posicionamento do conto como gênero literário e de que forma as afirmações dos teóricos e críticos do gênero se aproximam ou se afastam dos contos dahlianos. Além disso, apresentaremos algumas ideias gerais sobre a oralidade na narrativa, marco constante nos textos do autor galês, e como lidar com ela no momento da tradução.

Em um segundo momento, considerando que um dos contos escolhidos faz parte da coletânea *Kiss Kiss* (1959), que já conta com duas traduções no Brasil — a primeira lançada em 1989 pela editora Marco Zero, chamada *Beijo com Beijo*, e a segunda lançada em 2007 pela Barracuda, com título passando a ser *Beijo*, —, seguiremos para uma análise comparativa da tradução produzida neste projeto com aquelas presentes nas traduções mencionadas. A ideia de apresentar uma nova tradução para o conto escolhido e compará-la com as existentes não é reparar *erros* ou colocar uma sobre a outra, pois partimos do pressuposto de que não existe uma tradução ideal ou absoluta. Pretendemos apenas mostrar como são diversos os caminhos oferecidos a um tradutor quando de seu ofício, seja em termos de interpretação textual ou mesmo escolhas lexicais, e que a qualidade dessa tradução dependerá da recepção dela pelo público leitor. Consideramos, ainda, que uma tradução seja feita com um determinado público alvo em mente, o que define, em grande parte, as estratégias a serem adotadas pelo tradutor, e por esse motivo nem sempre as mais populares são as de maior qualidade.

1. FAZENDO AS HONRAS

1.1 Muito prazer, Roald Dahl

Filho de noruegueses, Dahl nasceu em 13 de setembro de 1916, no País de Gales. Durante sua vida escolar, frequentou apenas colégios internos e particulares, famosos por sua excelência acadêmica e rigidez, onde colecionou memórias amargas de professores e valentões. Além de contar em detalhes suas lembranças desta época em seu livro de memórias, *Boy* (1984), ele também transformou, com muito bom humor, alguns dos monstros de sua infância em vilões de suas histórias infantis.

Após concluir o segundo grau, ao invés de ingressar em Oxford ou Cambridge atendendo ao desejo de sua mãe, Dahl decidiu embarcar em uma aventura para a Terra Nova, onde passou três semanas em uma expedição com a Public Schools Exploring Society. Não satisfeito, conseguiu um emprego na Shell e foi trabalhar na Tanzânia, África, onde permaneceu até 1939, quando entrou para a Força Aérea Real. Durante seu período lá, ele aprendeu a falar suaíli fluentemente, o que, como conta Wendy Cooling em seu guia para o mundo de Roald Dahl, *D is for Dahl* (2004, p. 11), é apenas um dos muitos fatos curiosos sobre o autor.

Ele foi piloto de combate na Segunda Guerra Mundial e, em 1941, sofreu um acidente que o deixou com graves lesões no crânio, coluna e quadril — em alguns de seus contos, como *Madame Rosette* (1945), vemos reflexos de sua experiência como soldado. Ele foi, então, enviado para Washington, D.C., para trabalhar na Embaixada. Há rumores de que durante esse período ele também atuou em casos ultrassecretos para o Serviço de Inteligência Britânico, mas não se conhece a natureza da participação de Dahl.

Foi ainda no ano de 1941 que C.S. Forester, grande romancista e jornalista, o procurou para uma entrevista para o *Saturday Evening Post*. De acordo com Dahl, não era comum encontrar militares britânicos na América do Norte naquele momento, muito menos algum que tivesse participado ativamente da guerra, e por isso ele era um achado. Durante o almoço marcado para a entrevista, Dahl ficou extremamente incomodado por ter sua refeição constantemente interrompida pelas perguntas do jornalista e sugeriu a Forester que almoçassem em paz, e que depois ele lhe enviasse algumas anotações.

Estas anotações, porém, foram muito mais longe do que qualquer um poderia imaginar. Dahl deu seu depoimento em forma de conto e a equipe do jornal ficou tão satisfeita que encomendou outros dezesseis artigos, pelos quais ele foi generosamente pago. A partir daí, o novo autor começou a experimentar com suas habilidades narrativas, partindo para a ficção.

Toda a sua renda passou a vir de contos que ele vendia para revistas como *The New Yorker* e *Collier's*. Em uma entrevista para a *Daily Telegraph Magazine*, Dahl contou a James Cameron, também autor da introdução contida na edição de 1978 de *The Best of Roald Dahl*, que o primeiro honorário recebido pelo conto que enviou ao *Post*, ele perdeu jogando pôquer com o Senador Harry Truman — “Sempre gostei muito de apostar”², disse ele. Esse é certamente um hábito que ele transmitiu para muitos de seus personagens; em *Man from the South* (1948) e *Taste* (1951), por exemplo, jogos de aposta são o tema principal dos contos.

Embora Dahl não tenha mergulhado de fato no mundo das histórias infantis por cerca de vinte anos desde que começara a escrever, uma das primeiras histórias que publicou em uma revista foi *The Gremlins*. Na obra, criaturinhas travessas e encrenqueiras atazanam a vida de pilotos da Força Aérea Real. Ela foi lançada em 1942 na revista *Cosmopolitan*, e no ano seguinte saiu em forma de livro, e antes que ele percebesse os direitos já tinham sido vendidos para Walt Disney e Dahl partia para Hollywood a fim de escrever o roteiro do filme. Infelizmente, por inúmeras razões, o projeto foi cancelado (COOLING, p. 60).

Depois disso, seu primeiro livro infantil foi *James and the Giant Peach*, que narra a história de um menino que derruba línguas de crocodilo em um pé de pêssego, fazendo surgir um pêssego gigante, onde ele vai morar com insetos enormes para fugir de suas tias abusivas. Donal Sturrock, autor da biografia autorizada do autor, *Storrteller: the authorized biography of Roald Dahl* (2010), explica que o livro foi publicado primeiro nos EUA, em 1961, por ter sido considerado muito sombrio, violento e vulgar para as editoras britânicas, que só aceitaram lançá-lo em 1967, quando Dahl concordou em arcar com metade das despesas de publicação, contanto que ganhasse metade dos lucros das vendas. Para sua sorte, *James and the Giant Peach* foi um grande sucesso.

Entretanto, esta não foi a única vez que uma de suas obras infantis enfrentou problemas de publicação ou ataque da crítica geral. Margaret Talbot, em seu artigo *The Candy Man* para a revista *The New Yorker*, de julho de 2005³, conta que, enquanto as crianças caem de amores pelo autor, a maioria dos adultos o encaram com reprovação e desconfiança. Isso porque os livros dahlianos são recheados de cenas repreensíveis, conversas sobre flatulência e arrotos, e geralmente os vilões são os adultos, que maltratam crianças e animais e sempre são castigados por seus atos no fim. Muitos alegam que há muita violência envolvida nas tramas, com

² Tradução nossa, do original: “I’ve always been a great gambling man.” (1978, p. x)

³ Disponível em:

<http://www.newyorker.com/archive/2005/07/11/050711crat_atlarge?currentPage=all>. Acesso em: junho de 2014.

descrições físicas muito grotescas, e diversas bibliotecárias norte-americanas tentaram durante anos tirar os títulos de seus catálogos. Para Dahl, elas não sabiam do que as crianças gostam de verdade.

Em uma entrevista para o jornal *The Independent*, citada por William H. Honan no obituário⁴ do autor para o *New York Times*, de 1990, Dahl afirma que os pais e professores são os inimigos das crianças porque tentam civilizar um instinto animal sem modos e sem moral com o qual elas nascem. Para ele, suas histórias agradam porque os vilões sempre recebem o que merecem, e independente das críticas ao conteúdo, ele nunca recebeu uma única crítica de uma criança, apenas risadas de deleite.

E não são só os adultos que se dão mal em seu universo literário: crianças malcomportadas e desagradáveis também são punidas ao longo das histórias, como a personagem Veruca Salt, a garota mimada ao extremo de *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), que cai em um duto de coleta de lixo como consequência de sua arrogância. Mas por outro lado, não importa o quão sombria seja a narrativa, com Dahl ela sempre terá um final feliz.

Isso vem para mostrar a atitude positiva com a qual Dahl encarava a vida, ainda que esta nunca tenha sido fácil para ele. Em 1953, ele se casou com a atriz norte-americana, Patricia Neal, e a primeira filha do casal, Olivia, morreu aos sete anos de idade por uma complicação raríssima de um quadro geralmente simples de catapora. Além disso, Theo, o menininho nascido em 1960, foi atropelado por um taxi e lançado contra um ônibus quando tinha apenas quatro meses, o que o deixou temporariamente cego e, após inúmeras cirurgias, foi diagnosticado com hidrocefalia. Dahl, homem engenhoso que era, dedicou-se então a desenvolver, com a ajuda de especialistas, uma válvula de implante cirúrgico no cérebro para drenar o líquido, batizada de válvula Wade-Dahl-Till, e que hoje em dia é usada pela medicina.

Como se já não bastasse, em 1965, quando Patricia Neal estava grávida do quinto filho, um súbito derrame a acometeu, seguido de um aneurisma e três hemorragias cerebrais sucessivas. Ela ficou em coma por quatorze dias, durante os quais seu marido permaneceu ao seu lado, conversando com ela, levantando suas pálpebras, movimentando-se ao seu redor, fazendo de tudo para incitar uma resposta motora dela. Quando finalmente acordou, estava parcialmente paralisada, com visão dupla e mal conseguia falar, ler, compreender ou se lembrar dos fatos. Mais uma vez Dahl responsabilizou-se pela recuperação da atriz e, com muita paciência e insistência, exercícios para a fala e fisioterapia, Patricia Neal recuperou-se

⁴ Disponível em: < <http://www.nytimes.com/1990/11/24/obituaries/roald-dahl-writer-74-is-dead-best-sellers-enchanted-children.html>>. Acesso em: junho de 2014.

completamente, a ponto de voltar a atuar já em 1967. É claro que os problemas não acabam por aí, mas isso já basta para ilustrar a natureza determinada e adaptável às circunstâncias do autor.

Quando Roald Dahl queria alguma coisa que não existia, ele simplesmente a criava, e foi o que ele fez com diversos equipamentos de jardinagem, balões de ar quente e pipas (COOLING, 2004, p. 72). Suas áreas de interesse eram inúmeras, indo de botânica, artes plásticas e literatura a culinária, corridas de cavalo e insetos. Em seus textos há sempre uma descrição quase científica, como um manual para iniciantes, de diversos temas, como as noções de degustação de vinho em *Taste* (1951) e detalhes de apicultura em *Royal Jelly* (1959).

Talvez por esse motivo sua produção não se restrinja a contos e romances, incluindo também livros de receitas criadas pela família Dahl, uma peça, poemas para crianças e roteiros. Quanto a este último item, as contribuições mais notáveis do autor para o cinema foram *007 – Só Se Vive Duas Vezes*, de 1967, *O Calhambeque Mágico*, de 1968, e a adaptação de 1971 de sua obra *A Fantástica Fábrica de Chocolate*. E Roald Dahl pode até ser mais conhecido pela criação de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, auxiliado em grande parte pelo sucesso do filme, mas nosso interesse se concentra em sua fábrica de episódios inesperados.

Wendy Cooling nos lembra que o autor acreditava que uma história deveria ser capaz de prender seu leitor desde a primeira frase, e que os escritores precisam ser dotados de imaginação fértil, estamina e, acima de tudo, um senso de humor afiado (2004, p. 5). Ele era famoso por seu perfeccionismo e costumava levar até seis meses para concluir um conto e um ano para um romance. Isso acontecia porque ele acreditava que uma história tinha de ser interessante e cativante do início ao fim e nunca, mas nunca entediava o leitor. Dahl, então, unia dois elementos narrativos que tornavam seus contos adultos elegantes e macabros na mesma medida: personagens absolutamente comuns e situações corriqueiras que, de repente, se mostravam fantasiosas e perversas.

Um belo exemplo é a adorável dona de casa de *Lamb to the Slaughter* (1953), que acerta um golpe fatal na cabeça do marido com uma perna de cordeiro congelada e depois a serve assada aos policiais que conduzem a investigação, destruindo a prova do crime. Pelo tom da narrativa é impossível prever que algo assim vai acontecer, e todo tipo de situação grotesca ou incomum é apresentada ao leitor de forma imparcial, até mesmo banal, sem nenhum tipo de censura ou moralismo perante o elemento do mal.

No entanto, é preciso lembrar que não estamos lidando com um homem qualquer, e sim com o homem que, após seu acidente com o biplano no deserto da Líbia durante a Segunda Guerra, precisou fazer uma série de cirurgias, entre as quais a substituição do osso do quadril, e que depois levou para casa a ponta do fêmur que fora removida para usar como peso de papel

e uma jarra de vidro com pedacinhos de cartilagem de sua coluna para deixar de enfeite na estante (COOLING, 2004, p. 17). Dahl é sempre lembrado como um homem temperamental e de pavio curto, mas também muito gentil com quem ele gostava; Cooling conta que nos eventos de assinatura de seus livros, ele não se apressava e sempre tinha algo especial a dizer para cada um da fila (COOLING, 2004, p. 76), e que se você fosse na casa dele, depois do jantar sempre receberia um pacotinho vermelho com os chocolates preferidos de Dahl — Twix, Kit Kats, Rolos, Smarties, Flakes e Maltesers, alguns dos quais já estão fora de fabricação hoje em dia (COOLING, 2004, p. 28).

Por outro lado, ele também era dotado de um senso de humor bastante peculiar e a presença do elemento macabro nos contos dahlianos é motivo de muita especulação. Em uma reportagem para a *BBC News Magazine*, *Roald Dahl and the Darkness Within*⁵, Tom de Castella reúne opiniões diversas a respeito das supostas motivações para o tom sombrio de permeia sua literatura, chegando a afirmar que essa violência que beira o sadismo é fruto das perdas do autor (o pai e a irmã quando era ainda muito novo, e depois a filha), do abandono que sentira ao ser mandado para colégios internos, e dos maus bocados que passara nas mãos de professores radicais. Quando Cameron comenta, em seu prefácio, sobre esse elemento grotesco dos textos, no entanto, traz uma declaração de Dahl de que isso não era repugnante, mas sim hilário, pois na ficção tudo que é horrível é basicamente engraçado (1978, p. viii).

Hans Henfridson, em seu projeto de conclusão do curso de Inglês pela Luleå University of Technology, *A Thematic Analysis of Roald Dahl's Adult Fiction* (2008), pretende analisar os principais elementos dos textos adultos de Dahl, em especial o elemento macabro, presente em quase todas as narrativas de forma explícita ou implícita. Henfridson define o macabro como algo “sinistro” ou “grotesco” que, nos contos do autor galês, serve para acentuar a personalidade de personagens ou componentes essenciais da trama (2008, p. 6).

No caso do macabro explícito, o autor nos revela em detalhes o que se passou, e são as personagens que muitas vezes não têm ideia do que lhes aconteceu. Esse tipo de macabro é mais raro nos textos de Dahl, e podemos citar o exemplo do conto *Pig* (1959), em que um garoto é criado pela tia vegetariana sem nunca pensar em comer um animal. Ela lhe conta que os porcos, “pigs”, são seres vivos e não devem servir de alimento para nós. O problema é que um dia o garoto vai até a cidade grande e, em uma lanchonete, é servido uma fatia de “pork pie”, que ele come achando uma delícia, sem saber que se trata da mesma coisa. Há aqui o jogo de palavras com “pig” e “pork”, possível em inglês devido às raízes da língua, mas de reprodução

⁵ Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/news/magazine-14880441>>. Acesso em: junho de 2014.

idêntica inviável em português, pois mesmo se forçássemos o uso de “carne suína” e “leitão” estaríamos dependendo de um nível de ignorância por parte da personagem que é inexistente no texto original e apostando em uma expressão que dificilmente seria usada em português, “torta de carne suína”.

O macabro implícito está em ação quando o elemento sombrio fica apenas subentendido, a mercê da interpretação do leitor; esse elemento costuma ser combinado ao humor, um humor negro, de fato, mas cômico da mesma forma. A maneira que Dahl escolhe de não contar o que realmente aconteceu, dando dicas sutis ao longo de todo o texto, faz com que tenhamos a sensação de compartilhar um segredo com o autor, o que torna a narrativa muito mais intimista, mesmo que não possamos nos identificar com personagens ou acontecimentos.

Esse é o macabro, por exemplo, de *The Landlady* (1959), conto em que um jovem viaja até Bath e resolve ficar em uma pequena pensão, que não é a que lhe indicaram, mas parece muito aconchegante. Ele entra e nota animais dormindo muito imóveis na sala, e mais tarde vê que na lista de assinaturas só estão registrados dois outros hóspedes, cujos nomes ele se lembra de ter visto no jornal. A senhoria então lhe oferece um chá, ao que ele bebe e começa a se sentir tonto, e depois descobrimos que os animais que ele vira estão mortos e foram empalhados pela senhora. O conto termina sem que saibamos o que aconteceu com o jovem, mas fica a dica de que os dois moços que passaram antes por lá desapareceram em circunstâncias semelhantes às dos animais, e que este será o destino do rapaz.

Os dois contos selecionados para este projeto apresentam o macabro de forma implícita.

1.2 Vem que te conto o que conta o conto

1.2.1 Valendo uma aposta

O primeiro conto escolhido foi *Man from the South*. Ele foi publicado originalmente na *Collier's Magazine*, em 1948, e depois como parte da coleção *Someone Like You*, lançada por Alfred A. Knopf em 1953, depois de o editor ter lido um conto de Dahl em uma revista e se encantado com o estilo narrativo do autor. *Man from the South* conta com várias adaptações, sendo que as mais notáveis são sua filmagem, em 1960, para um episódio da série de Alfred Hitchcock, *Alfred Hitchcock Presents*, e, em 1985, a refilmagem com atores diferentes para a mesma série. Foi também o episódio inaugural, em 1979, de *Tales of the Unexpected*, uma série de TV britânica que durou nove anos e cujos primeiros episódios foram todos baseados nos contos de Dahl, que também contribuiu para os roteiros. Cerca de trinta de seus contos foram adaptados para a série. O homenzinho do sul serviu, ainda, de inspiração para a cena *The Man from Hollywood*, parte do filme *Grande Hotel* (1995), de Quentin Tarantino.

A história é narrada por um homem de nome desconhecido, que participa marginalmente dos acontecimentos centrais do episódio —alguns leitores acreditam que ele seja o próprio Dahl, mas não há nada que evidencie tal suposição. O narrador está relaxando à beira da piscina em um hotel na Jamaica, quando um homenzinho latino-americano o aborda, pedindo para se sentar em uma das cadeiras livres à mesa. Logo depois, uma garota inglesa e um garoto americano juntam-se a eles, e o garoto lhes oferece um cigarro e estende seu isqueiro para acendê-los. O homenzinho então diz que duvida que ele acenda naquele vento, e quando o garoto insiste que ele nunca falha, o homenzinho o desafia em uma aposta. Ele propõe que, se o garoto conseguir acender o isqueiro dez vezes consecutivas, ele ganhe um Cadillac, mas se não conseguir, ele perca o dedo mindinho da mão esquerda.

Depois de discutirem um pouco, o garoto aceita e os quatro seguem para o quarto do homenzinho para realizar a aposta. Ele prende a mão do garoto à uma mesa e fica a postos com um cutelo, pronto para cortar seu dedo. O garoto consegue acender o isqueiro oito vezes, quando são interrompidos por uma mulher que entra gritando em espanhol e agarra o homenzinho. Ela se desculpa por ele e conta que ele sempre faz isso, que já cortou quarenta e sete dedos em apostas, só que não lhe sobrou nada com que apostar e o carro é na verdade dela. Depois disso, a última coisa em que o narrador repara é a mão da mulher, em que só restam um dedo e o polegar.

1.2.2 Se correr o bicho pega e se ficar o bicho come

Quanto ao segundo conto, o escolhido foi *Georgy Porgy*, publicado na antologia *Kiss Kiss*, em 1959, também por Alfred A. Knopf. Foi, ainda, adaptado para *Tales of the Unexpected*, indo ao ar em 26 de abril de 1980⁶, e já foi incluído em pelo menos doze coleções de contos, entre elas *65 Great Tales of Horror*, editado por Mary Danby e lançado em 1981.

Aqui, temos a história de George, um pároco de uma pequena vila do interior, com um problema sério com as mulheres: ao mesmo tempo que ele afirma ser louco por elas, não suporta nenhuma forma de contato físico com as mesmas. Ele não entende o porquê disso acontecer, mas Dahl esclarece os motivos para o leitor enquanto George narra lembranças de sua mãe. A mãe de George era uma mulher bastante liberal que gostava de contar todas as verdades que o menino quisesse saber, inclusive sobre religião e sexualidade. Uma noite, pretendendo mostrar ao menino como os bebês vêm ao mundo, ela o leva para assistir ao parto da coelha da família,

⁶ Lista completa dos episódios da série baseados em contos dahlianos disponível em: <<http://www.roalddahlfans.com/tvshows/taleinfo.php#GEO>>. Acesso em: junho de 2014.

que depois de parir o primeiro coelhinho, o engole. O menino George sai correndo e a mãe o persegue, até que chegam a uma rodovia e ela morre atropelada por um carro.

Depois de crescido, George tenta de tudo para fugir dos avanços das senhoras solteiras da paróquia, mas são esforços em vão. Elas são insistentes e cada vez mais desesperadas para seduzi-lo e George, por sua vez, chega a fazer experimentos científicos para criar uma estratégia para despistá-las. O clímax se dá quando, em um jogo de tênis na casa de uma das senhoras, elas conseguem embebedá-lo. Uma delas, Miss Roach, leva-o para um passeio no jardim, e quando ela procede para beijá-lo, ele pensa que será engolido como o coelho e luta para livrar-se de seu abraço. Porém, não tem jeito, ela o engole e George conta o resto da história de dentro do estômago de Miss Roach — ou pelo menos esse é o lugar em que ele acredita estar.

1.3 E por que trabalhar com isso?

Assim como muitos jovens de minha época e de antes de mim, as histórias de Roald Dahl fizeram parte da minha infância. Infelizmente, por não ter nascido em uma família de leitores, meu primeiro contato com personagens como Charlie Bucket e Matilda foi por meio de suas adaptações cinematográficas e até muito recentemente eu não havia sido apresentada às versões originais do autor.

Este encontro aconteceu durante uma aula de Expressão Escrita 4, quando a professora pediu que lêssemos um conto até então desconhecido por todos: *The Way Up to Heaven*, de Roald Dahl. No momento da discussão em grupo, percebemos que nenhum de nós tinha se lembrado de pesquisar sobre o autor do conto, mas concordamos que se tratava de um sujeito com um senso de humor bastante peculiar. O membro mais conectado do grupo decidiu tirar proveito da tecnologia que tínhamos a nossa disposição e, muito depressa e de olhos arregalados, fez uma revelação surpreendente: “Gente, ele escreveu *A Fábrica de Chocolate!*”.

E não era só *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, mas também *James e o Pêssego Gigante*, *O Fantástico Senhor Raposo*, *As Bruxas* e muitos outros. Não preciso nem dizer que a partir deste momento passamos a ver com outros olhos o senhor simpático que aparecia sorrindo com cachorrinhos no colo em quase todas as fotos que encontramos. Isso porque ele não só havia criado histórias que fizeram nossos dias mais felizes quando éramos crianças, mas aparentemente também era dono de um repertório de contos adultos inusitados.

Depois disso, comentei com uma prima que tinha lido alguns contos do criador dos Oompa-Loompas que tinha certeza que ela iria gostar, ao que ela me respondeu: “Uai, se você achar esses contos em português me dá que eu leio”. Devo deixar claro aqui que esta prima não

gosta muito – ou nenhum pouco – de ler e que esse interesse repentino e muito provavelmente passageiro me fez correr para procurar uma edição em português das coletâneas adultas de Dahl.

Para minha surpresa apenas uma dessas obras foi traduzida até hoje no Brasil, *Kiss Kiss* (1959), enquanto seus livros infantis contam com inúmeras traduções e edições. Essa clara falta de interesse por um lado de Dahl que é ao mesmo tempo mais sombrio, sutil, instigante e surpreendente me revoltou a ponto de querer tornar minha a responsabilidade de traduzir mais textos de um escritor que merece ser lido pelo público brasileiro.

A partir daí, dediquei-me à leitura de suas coleções e antologias em busca de dois contos para traduzir. A princípio, procurava um que me apresentasse um desafio sólido de tradução, fosse com neologismos, oralidade no texto ou qualquer característica peculiar da narrativa. Escolhi *Man From the South*, uma história que nunca havia sido traduzida no Brasil, cujos diálogos tentam transmitir as marcas de sotaque do tal homem do sul, um problema que, a princípio, não tinha ideia de como solucionar.

O segundo conto, por outro lado, precisava ser da coletânea *Kiss Kiss*, uma vez que eu pretendia fazer uma análise comparativa com as duas traduções existentes do conto em questão. O escolhido foi *Georgy Porgy*, texto que também se mostrou bastante desafiador por ser narrado em primeira pessoa em tom conversacional, o que levanta a questão da fusão de linguagem escrita e falada.

1.4 E, vem cá, como faz?

A fim de facilitar a organização, o Projeto será dividido em etapas. A primeira inclui a) leitura e análise dos contos de Dahl e identificação dos elementos mais importantes do texto, que devem ser conservados na tradução; b) seleção dos contos que serão traduzidos para o trabalho, tendo como base diferentes desafios de tradução, como marcas dialetais e aspectos culturais; c) tradução dos contos selecionados; e d) identificação das estratégias de tradução utilizadas em cada texto.

A segunda etapa consiste em aproximar o exercício tradutório posto em prática no projeto com teorias reconhecidas a respeito do processo. Nesse momento traçaremos o perfil do gênero conto e, em seguida, apresentaremos algumas ideias de estudiosos que tratam da oralidade no texto narrativo, bem como estratégias válidas para lidar com ela. Para tal foi reservado um momento para a leitura de textos que poderiam ser ou não relevantes para o projeto, com o objetivo de montar a bibliografia teórica que o integra.

A terceira etapa é dedicada a a) um relato pessoal do processo de tradução, com o levantamento das principais dificuldades e apresentação das soluções para os problemas

encontrados, e b) análise comparativa de um trecho das duas traduções brasileiras de *Georgy Porgy* com a terceira tradução desenvolvida durante o projeto.

A tradução dos dois contos será feita em forma de tabela, com uma coluna para o texto de partida e uma para o texto de chegada. O objetivo dessa estratégia é impedir que o texto traduzido ultrapasse o tamanho do texto original e se alongue demais, uma vez que quando isso acontece costuma ser porque a tradução adotou uma postura muito paternalista e explicativa perante o leitor. No momento da tradução, também serão feitos comentários nas laterais do texto, com opções variadas de tradução ou dúvidas que surjam ao longo do caminho, pretendendo facilitar o levantamento de informações para o relatório de tradução.

2. EMPATES E IMPASSES TRADUTÓRIOS

No campo da tradução, literária ou não, a faculdade de passar determinado enunciado de uma língua para outra é indispensável, mas não é tudo. Este ofício não consiste em saber apenas que nome tem determinada coisa em um idioma estrangeiro e o tradutor precisa, antes de mais nada, ser um bom leitor e intérprete do texto, dotado com a capacidade de reformulação sensível da obra na língua-alvo, para que consiga fazer mais do que traduzir palavra por palavra, para que consiga construir um texto funcional e, no caso da literatura, estético.

Em se tratando de textos literários, há muitos elementos envolvidos no processo de sua elaboração que representarão desafios no momento da tradução. Podemos citar a presença de figuras de linguagem, ritmo, rimas (seja na poesia ou na prosa), elementos imagéticos e de construção do ambiente narrativo, como referências sutis a cores e aromas, entre outros. De todos os elementos que poderíamos trazer à tona, porém, os que costumam se mostrar mais problemáticos são as marcas de oralidade ou dialetais e as referências de cunho cultural. Ritva Leppihalme lida com este último fator em seu livro *Culture Bumps* (1997) e diz que

a traduzibilidade de um texto depende de até que ponto o texto está ‘imerso em sua própria cultura específica’ e também quão longe, com relação a tempo e espaço, estão os receptores do TF [texto-fonte] e do TA [texto-alvo]. [...] Se a tradução é vista como uma forma de comunicação intercultural, as duas partes do processo de tradução – o tradutor que produz o TA e o receptor que o lê – merecem atenção. (LEPPIHALME, 1997, p. 4-5, tradução nossa)⁷

Este capítulo é dedicado à apresentação dos elementos que consideramos importantes no processo de tradução, seja para a interpretação e estudo do texto traduzido, ou para a tradução propriamente dita. Propomos, então, uma breve reflexão sobre o conto como gênero literário e, em seguida, a exposição de dificuldades específicas encontradas durante o manejo dos contos.

2.1. Conto: uma reflexão sobre o gênero e sua tradução

O debate em torno dos gêneros literários é um dos mais antigos e polêmicos dos estudos da literatura. Um problema que ele levanta, por exemplo, é a definição das características próprias de cada gênero, se elas deveriam ser rígidas e pré-estabelecidas ou se deveriam ser flexíveis e se adaptar ao tempo e cultura em que o texto se origina. Discute-se, também, se tais aspectos teriam de ser exclusivos de cada gênero e como se classificariam textos de gêneros

⁷ Do original: “the translatability of a text depends on the extent to which the text is ‘embedded in its own specific culture’ and also on how far apart, with regard to time and place, the ST and TT receivers are. [...] If translation is seen as a form of intercultural communication, both partners in the translation process – the translator who produces the TT and the receiver who reads it – deserve attention.”

diferentes ostentando as mesmas qualidades. São inúmeras as questões propostas pelos teóricos e críticos ao longo dos anos e, por sorte, a visão desses estudiosos evoluiu a ponto de, a partir do século XX, compreender o gênero como um conceito de amplo significado e substancialidade que enriquece o estudo e aceitação da obra como um todo.

Maria Lúcia Aragão, em seu *Manual de Teoria Literária* (1985, p. 65), ressalta que “Toda obra artística é autônoma em sua validade estética, mas não é independente da cultura de sua época e das influências da cultura de épocas anteriores”, o que serve para mostrar que um gênero não pode funcionar como um organismo independente e imutável. Aragão, então, propõe uma classificação moderna de gêneros literários, sendo eles o ensaístico, o dramático, o lírico e o narrativo. No caso do gênero narrativo, foco do projeto, encontramos as subcategorias epopeia, romance, novela, conto e fábula, sendo que alguns teóricos também entendem a crônica como parte desse grupo.

No entanto, os princípios de caracterização destes organismos são, independente das classificações sugeridas, muito subjetivos e genéricos, e se considerarmos, por exemplo, os perfis das personagens, temas e ritmo da narrativa não é possível separar um gênero do outro. A forma mais comum, portanto, de fazer essa distinção, tende a ser em termos de extensão textual, pois sabemos que um conto será mais curto que uma novela e que uma novela será mais curta que um romance — por mais sutil e imprecisa que seja a linha que os separa.

No caso do conto, percebemos que, por se tratar de uma forma narrativa em prosa, geralmente de pequena extensão, os teóricos costumam defini-lo de forma limitada e empobrecedora. É o que faz Aragão (1985, p. 84) ao descrevê-lo como um gênero que “trata de uma determinada situação e não de várias, e acompanha o seu desenrolar sem pausas, nem digressões, pois o seu objetivo é levar o leitor ao desfecho, que coincide com o clímax da história, com o máximo de tensão e o mínimo de descrições”. Um bom leitor de contos, porém, sabe que não é bem assim. O próprio Roald Dahl escreveu textos, como *Madame Rosette* (1945) e *The Visitor* (1965), que vão e voltam no tempo, descrevendo em certo detalhe episódios diversos vividos pelas personagens e para cada um deles há um momento de tensão diferente, onde também podemos ver que o tamanho da ação ou ações que ocorrem na narrativa não dependem do tamanho da narrativa em si.

É possível que o contista, consciente do espaço reduzido de sua narrativa, omita ou deixe implícitas informações que seriam de outra sorte descritas, com o objetivo de enfatizar aquilo que é mais relevante para a trama e que causa mais impacto. De fato, a necessidade de causar impacto no leitor parece ser uma constante entre os autores do gênero. Em sua *Filosofia da Composição* (1987), Edgar Allan Poe afirma exatamente isso:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. [...] Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente para a produção de qualquer efeito. (POE, 1987, p. 111-112)

Este argumento é reforçado por Julio Cortázar, que, em seu discurso *Alguns Aspectos do Conto* (1993), vale-se de sua experiência pessoal como contista para dizer que um conto deve ganhar o leitor desde o começo, ser impactante para forçar nele um sentimento e uma reflexão que irão além do fim da leitura. Segundo ele, um contista nunca desperdiça tempo e espaço e se surpreenderia se alguém pudesse encontrar, mesmo na primeira página de um conto “elementos gratuitos, meramente decorativos” (1993, p. 152).

Isso, de certa forma, retrata o trabalho cuidadoso que Roald Dahl dedica a cada um de seus contos. James Cameron conta na introdução contida na edição de 1978 de *The Best of Roald Dahl*, que Dahl levava cerca de seis meses para escrever cada um de seus contos, por vezes um mês inteiro para a primeira página (1978, p. viii). Ele teria aprendido com seu amigo Ernest Hemingway que quando as coisas estavam indo bem, era melhor parar e retomar no dia seguinte, antes que se empolgasse e o texto ficasse palavroso demais.

Suas histórias têm uma média de quinze páginas e variam entre tramas mais simples, que giram em torno de um único acontecimento, e outras mais elaboradas, que acompanham a personagem por uma sequência de eventos em determinado espaço de tempo. São textos relativamente curtos, que conquistam o leitor com sua agilidade narrativa, mas que, ao mesmo tempo, desmentem a afirmação de Aragão a respeito da economia descritiva: como dito anteriormente, Roald Dahl transformava trechos de seus contos em uma espécie de “pequeno manual de introdução ao usuário leigo”, tão detalhadas eram suas descrições dos mais diversos temas envolvidos nos contos, como a lição de degustação de vinho que ele dá em *Taste* (1951) ou a aula de mobília oitocentista de *Parson's Pleasure* (1958). Mas isso em momento algum torna o texto menos interessante; muito pelo contrário, levantamos a hipótese de que ele use isso como um recurso para diminuir o ritmo do texto e entediar o leitor só um pouquinho para que, quando o momento de tensão chegar, ele seja pego totalmente de surpresa e o impacto seja elevado a sua máxima potência, o que costuma acontecer.

Outra relação interessante que podemos fazer entre a definição de conto de Julio Cortázar e o que encontramos nos contos de Dahl é a colocação do autor argentino de que o conto deve ser um recorte da vida cotidiana, de um acontecimento aparentemente sem importância que se tornará transformador e edificante nas mãos do bom contista (1993, p. 153).

Devemos levar em conta, porém, que ao fazer essa afirmação, Cortázar tem em mente a noção moderna de conto desenvolvida por James Joyce em *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), e que o afasta da noção tradicional do conto. Enquanto o conto tradicional se ocupa com recortes lineares da vida cotidiana e faz uma reflexão pouco aprofundada a seu respeito, o conto moderno apresenta *flashes* do dia-a-dia da personagem, mas se foca em momentos reveladores, epifanias que dão sentido à narrativa, mesmo que ela não vá a lugar algum. É o que acontece, por exemplo, em *Dubliners* (1914), de James Joyce, e *Primeiras Estórias* (1962), de Guimarães Rosa.

Ao mesmo tempo, também não podemos generalizar e dizer que todos os contos trabalham com fragmentos do dia a dia, pois isso seria prender o gênero em uma caixinha de regras que já concluímos não poder existir, mas podemos afirmar que essa característica está, sim, presente em alguns textos do autor galês. É o que James Cameron chama de “fórmula de Dahl para histórias assustadoras”: tomar personagens absolutamente comuns e plausíveis, iniciando a narrativa com uma cena pouco interessante, e, de repente, jogá-los em uma situação fantástica e apavorante de onde não há saída. Isso torna a leitura uma experiência empolgante, não importa quão breve ela seja.

Ainda em relação à extensão espacial do conto, Norman Friedman, em seu artigo *O que faz um conto ser curto?* (2004), estuda o caráter desse gênero em busca de uma explicação para a sua brevidade e mostra que é possível haver tanto estabilidade quanto mobilidade dentro de um texto pequeno:

Espero agora que já esteja claro que um conto pode ser estático ou dinâmico, apesar de, como vimos, uma ação estática normalmente requerer menos partes do que uma que é dinâmica e que irá, portanto, normalmente ocupar menos espaço na narrativa. Isso quer dizer que uma história estática simplesmente apresenta seu protagonista em uma ou outra situação e inclui apenas o suficiente para revelar ao leitor a causa ou causas das quais essa situação é consequência, enquanto uma história dinâmica conduz seu protagonista através de uma sucessão de duas ou mais situações e, assim, deve incluir muitas etapas causais das quais essas situações são consequência. Logo, uma história estática normalmente é mais curta do que uma dinâmica. (FRIEDMAN, 2004, p. 224)

Considerando os textos escolhidos para a tradução, vemos logo que o primeiro, *Man from the South*, enquadra-se na noção de narrativa estática proposta, já que foca em apenas uma ação temporariamente linear e progressiva, que caminha de forma uniforme em direção ao clímax que, por se tratar de Dahl, é interrompido, deixando o elemento do macabro implícito. Já *Georgy Porgy*, por outro lado, tem as características de uma narrativa dinâmica e até mesmo se encaixa perfeitamente no esquema criado por Friedman para ilustrar as etapas de um conto dinâmico (2004, p. 227), como representado na tabela a seguir:

| Etapas de Friedman | Etapas de <i>Georgy Porgy</i> |
|--|---|
| 1) motivo introdutório para apresentá-lo em sua situação original; | 1) a personagem se apresenta e introduz seu medo de mulheres; |
| 2) uma reviravolta para representar as consequências dessa situação; | 2) ele conta a história com sua mãe e o episódio com os coelhos que levou à morte dela; |
| 3) um motivo incitante que irá servir para movê-lo em direção a uma situação oposta; | 3) as solteironas da paróquia começam a perturbá-lo e ele questiona se estimula esse comportamento inconscientemente; |
| 4) uma ação progressiva para representá-lo num processo de mudança; | 4) ele faz o experimento com os ratos, que influencia uma mudança em sua atitude perante elas; |
| 5) um clímax no qual o processo estará completo. | 5) o jogo de tênis com o episódio no gazebo. |

Com respeito ao processo de tradução do gênero em questão, não foi utilizada nenhuma literatura sugerindo estratégias específicas ou discutindo quaisquer dificuldades recorrentes, portanto, as conclusões a que chegamos são baseadas somente na prática da tradução dos dois contos selecionados para o projeto. Decerto, não se tratam de conclusões definitivas, uma vez que o material de análise foi tão limitado, mas é possível dizer com segurança que a principal preocupação ao traduzir foi quanto ao tamanho dos contos, controlando constantemente o texto traduzido para que não excedesse demais o tamanho do original ou ficasse muito explicativo e verborrágico, ocorrência frequente na tradução. Outro desafio foi encontrar vocábulos que transmitissem o mesmo impacto e intensidade do original, para, assim, evitar o excesso de palavras já mencionado; da mesma forma que o autor do conto costura seu texto minuciosamente, pensando cada detalhe, foi preciso fazer o mesmo com a tradução, para que nenhuma parte da narrativa soasse impensada ou irrelevante para a trama.

2.2 Oralidade na narrativa

Como já foi dito anteriormente, um dos motivos para termos escolhido os contos *Man from the South* e *Georgy Porgy* foi o desafio de tradução que os textos apresentavam, em grande parte devido à presença das marcas de oralidade, não apenas nos momentos de diálogo das

personagens, mas na narrativa como um todo. No entanto, antes de darmos início ao estudo da tradução desses elementos textuais, tentaremos entender de que maneira e com que objetivo a fala se mistura ao texto escrito. Para tal, temos como base os estudos do Prof. Dino Preti, reunidos em sua obra *Estudos de língua oral e escrita* (2004).

Preti afirma que, ao longo da história, a literatura tem servido de corpus para inúmeras pesquisas linguísticas e supre, “muitas vezes, a falta de documentação gravada (que não existia, até recentemente) para registrar variantes da modalidade oral da língua, testemunhando (por escrito), como as pessoas falavam, nas mais variadas *situações de interação*” (2004, p. 118). Os marcadores conversacionais não são, portanto, uma novidade na literatura: na narrativa medieval já podemos notar a influência do oral sobre o escrito, considerando que o objetivo de muitos desses textos era a leitura em voz alta para grupos de ouvintes (2004, p. 118).

Nas últimas décadas, os estudos da língua oral têm sido ainda mais valorizados, com o surgimento de novas áreas para a sua análise em campos como Análise do Discurso e Sociolinguística. Na literatura, há uma tendência ainda maior de se aceitar o elemento oral e dialetal, pois ele costuma fazer parte da composição da personagem e dar um tom mais realista à sua voz. É claro que também devemos aceitar que a escrita não pode ser uma reprodução fiel e absoluta da fala, pois ela é limitada por diversos fatores, entre eles a necessidade de linearidade dos acontecimentos, para que o texto seja conciso e faça sentido, enquanto muitas vezes, em uma conversa, há mudança contínua de tópico, os falantes podem ser interrompidos por elementos externos e assim por diante (PRETI, 2004, p. 121). Ultrapassar essas barreiras do discurso para recriar um texto convincente vai depender do poder descritivo do autor.

Mais à frente em seu livro, Preti cita alguns recursos que podem ser usados pelo autor literário para oralizar seu texto, e são eles:

a) A repetição: muito comum em uma conversa, pode aliviar a densidade das informações e contribuir para o envolvimento entre os interlocutores. Na escrita, se ela for usada com cuidado para fins intencionais de estilo, pode conferir um ritmo à prosa que se assemelha àquele da língua falada;

b) Os marcadores conversacionais: uma técnica da narrativa para envolver o leitor, simulando uma história oral. Alguns deles são *bom, pois é, então, daí então, veja, certo, bem, eu acho* etc.

c) As estruturas sintáticas: os escritores podem tentar reproduzir a estruturação da língua falada por meio de frases curtas, interrupções no meio das sentenças (seja para que outro personagem comece a falar ou quando a personagem percebe que seu ouvinte já entendeu a

mensagem), ausência de estruturas subordinadas complexas, frases justapostas, períodos simples, entre outros mais.

d) O léxico: é uma característica comum dos autores que buscam recriar a fala popular, o uso de vocábulos ligados à fala simples, do dia-a-dia. Os adjetivos são simplificados e coloquiais (*infeliz, vagabundo, safado, otário*) e faz-se o uso intensivo da gíria, um elemento de autoafirmação social de determinado grupo.

Acontece que, mesmo quando os autores se valem desses e outros recursos e conseguem atingir um nível satisfatório de oralidade em seus textos, estão sujeitos à crítica e à má aceitação desse elemento textual. Paulo Henriques Britto faz, em *A tradução literária* (2012), uma reflexão sobre a tradução do diálogo. Ele comenta que, por anos, ao ler tanto os originais de textos em inglês quanto suas traduções em português, achou estranho que, na maioria das vezes, as marcas de oralidade fossem ignoradas e os tradutores fizessem o uso da norma padrão da língua.

O registro escrito em língua portuguesa tem uma tolerância muito menor perante coloquialismos e uso informal da palavra do que em outros idiomas, como o inglês. Britto acredita que

[...] o fenômeno se deva às maneiras opostas como os falantes do inglês e os do português encaram (ou, ao menos até recentemente, encaravam) seus respectivos idiomas. De modo geral, para o anglófono, a língua pertence a seus falantes; a função dos dicionários é registrar as palavras que vão surgindo [...], as gramáticas inglesas se dedicam mais a registrar do que a julgar. É claro que há uma norma culta, só que ela é vista como algo que se aplica apenas aos usos mais formais da língua [...] A atitude tradicional dos brasileiros em relação à língua portuguesa é muito diferente [...] Ela não pertencia a nós, brasileiros comuns; pertencia aos portugueses, ou talvez aos grandes escritores portugueses mortos há no mínimo meio século, ou aos gramáticos e lexicógrafos e professores de português, aos quais cabia a tarefa de preservá-la em seu estado de pureza original. (BRITTO, 2012, p. 83-4)

O resultado dessa visão tradicionalista em português é a predominância de diálogos inverossímeis nos textos, um afastamento da linguagem falada e escrita pelo medo que os autores tem de “escrever errado” e sofrer acusações dos defensores da pureza. Como deve, portanto, um tradutor do português, comportar-se diante de um texto com marcas de oralidade, para que transmita ao leitor o que Britto chama de *feito de verossimilhança*?

2.3 O sotaque do homenzinho do sul

Logo no começo de *Man from the South*, quando o homenzinho aborda o narrador e pede para se sentar em uma das cadeiras à sua mesa, este nos fornece uma descrição do indivíduo dizendo: “Eu não soube dizer se seu sotaque era italiano ou espanhol, mas tinha

bastante certeza de que ele vinha de algum canto da América do Sul⁸. Para marcar esse sotaque, Dahl, além de manter as falas da personagem em um nível estrutural básico ou intermediário de inglês, fez algumas alterações na ortografia das palavras que, mesmo que não as leiamos em voz alta, deixa bem clara a presença da oralidade no texto:

Excuse me, please → Excuse pleess

Thank you → Tank you

I think → I tink

Just one moment → Juss one momint

this → dis

Is that → Iss dat

the → de

Mas como trabalhar com esse elemento em português? Ele funciona bem em inglês por se tratar de um sotaque latino em uma língua anglófona, mas na língua portuguesa, que é também latina, fazer somente essas alterações em algumas palavras específicas não passaria o mesmo efeito, e dependendo do modo como as alterações fossem feitas ainda poderia parecer apenas o discurso fragmentado e informal de um brasileiro, e não um estrangeiro.

Clifford Landers, ao abordar problemas recorrentes da tradução em *Literary Translation: a practical guide* (2001), afirma categoricamente que

Nenhum dialeto faz boa viagem na tradução. [...] O dialeto está enraizado de forma inextrincável em um tempo e espaço. Seja ele baseado em um vocabulário ou sotaque, o ouvinte inconscientemente associa tais padrões do discurso com uma região ou período cronológico. [...] Em suma, o dialeto é sempre preso, geográfica e culturalmente, a um ambiente que não existe na configuração da língua-meta. Sua substituição por um dialeto “equivalente” está fadada ao fracasso. O melhor conselho para a tentativa de tentar traduzir um dialeto é: não tente. (LANDERS, 2001, p. 117, tradução nossa)⁹

Admitimos que, de fato, a singularidade de sotaques e dialetos torna a reprodução equivalente do que Dahl criou em seu conto impossível. Ignorar sua existência, porém, não era uma opção, pois isso implica o enfraquecimento da caracterização da personagem, portanto

⁸ Nossa tradução do original: “I couldn't tell if the accent was Italian or Spanish, but I felt fairly sure he was some sort of a South American.” (DAHL, 1978, p. 31)

⁹ Do original: *No dialect travels well in translation. [...] Dialect is inextricably rooted in time and space. Whether based on vocabulary or on accent, the listener unconsciously associates such speech patterns with a region or a chronological period. [...] Summing up; dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an 'equivalent' dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don't.*

preferimos dispensar o conselho de Landers e fazer uma tentativa de tradução que, mesmo limitada pela língua-meta, respeite os elementos do original.

Encontramos mais uma vez no texto de Britto, apoio para realizar essa tarefa. Valendo-se das ideias do teórico, tradutor e poeta francês Henri Meschonnic, ele considera como uma boa saída para o tradutor literário o princípio de se “traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (2012, p. 67), o que significa basicamente que

a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional. (BRITTO, 2012, p. 67)

Para traduzir seu discurso marcado, tentamos imaginar como um homem vindo de algum outro país da América Latina falaria o português ao chegar no Brasil. Como as duas línguas apresentam semelhanças muito maiores do que o espanhol e o inglês, também consideramos que a interferência de uma língua sobre a outra seria mais notável e, dessa forma, recorreremos ao uso da interlíngua¹⁰ chamada de “portunhol”, geralmente usada pelos moradores das fronteiras entre países de língua portuguesa e espanhola, mas que é, ao mesmo tempo, bastante flexível por não possuir regras estabelecidas ou homogêneas. Deixamos claro que o resultado a que chegamos não é definitivo e que caberia, para tornar a hibridez dos diálogos mais natural e menos instável, um estudo de palavras específicas que os hispano-falantes conservam do espanhol ao falar o português, o que não foi feito devido ao limitado tempo de pesquisa e produção deste projeto.

É importante lembrar também que não são apenas as falas do homenzinho que possuem marcas de oralidade; o conto inteiro, narrado em primeira pessoa, utiliza uma linguagem coloquial e o problema é que, por vezes distraídos pelo desafio encontrado em frases e trechos específicos do texto, podemos acabar deixando de percebê-lo como um todo, e por isso a

¹⁰ O conceito de interlíngua que adotamos neste projeto não corresponde aquele da Linguística Aplicada, que a compreende como uma etapa do desenvolvimento linguístico de um indivíduo que está adquirindo ou aprendendo uma língua. Tampouco pretendemos nos valer da interlíngua tradutória que, como explica Mark Ridd em seu artigo *Tradução: a terceira margem da interlíngua* (2012, p. 476-7), diz respeito à interferência da língua materna do tradutor sobre a língua adquirida por ele, ou vice versa, no momento da tradução, que acontece principalmente quando o indivíduo se inicia como tradutor e o que Ridd chama de “tradutês” (2012, p. 477), ao tomar emprestado o termo cunhado por Chris Hopkinson (2007, p.13). Nossa intenção é somente dar um nome à “língua” que nasce da mistura de dois idiomas que estão em constante contato e conflito por razões geográficas, como é o caso do português e do espanhol.

tradução pede atenção e esforço redobrados. O resultado dessa tentativa será analisado com mais detalhes no capítulo seguinte.

2.4 Pagando pecados com *Georgy Porgy*

Assim como *Man from the South*, *Georgy Porgy* também apresentou algumas complicações durante o processo tradutório. Em primeiro lugar, ele é bastante culturalizado, a começar pelo título e seguindo por todo o léxico de uma instituição religiosa diferente da brasileira. Levando em conta o que Britto diz sobre encontrar uma posição intermediária entre a domesticação e a estrangeirização (2012, p. 62), operações que serão trabalhadas com maior cuidado mais a frente, não podemos, por exemplo, traduzir *vicar* apenas por *padre* ou *pastor*, simplesmente porque o leitor brasileiro está mais habituado com esses vocábulos do que com *vigário*, pois mesmo que essas traduções não estejam de todo erradas, elas rompem com o afastamento cultural que deixa o leitor ciente de que está lendo uma tradução.

Em segundo lugar, ele também apresenta marcas de oralidade, um pouco menos marcadas do que no conto anterior, mas não menos importantes para o texto. Ele é escrito em primeira pessoa, e a impressão que temos ao lê-lo é a de que estamos sentados ao lado de George ouvindo-o contar sua história. O tempo todo ele fala diretamente com o leitor, introduzindo os marcadores conversacionais sugeridos por Preti (ver 2.2, p. 18-19) e usa várias expressões idiomáticas. Isso tudo sem perder o tom pomposo e levemente arrogante que é tão característico da personagem, o que, por vezes, implica o uso de estruturas mais formais. Encontrar o equilíbrio entre esses elementos no momento da tradução exigiu bastante sensibilidade.

Agora, vejamos os impasses mais fatigantes da tradução.

2.4.1 O título

Traduzir o título, *Georgy Porgy*, foi uma tarefa que exigiu, ao mesmo tempo, cuidado e ousadia. Ele é uma referência à cantiga infantil *Georgie Porgie*:

*Georgie Porgie, pudding and pie,
Kissed the girls and made them cry;
When the boys came out to play,
Georgie Porgie ran away.*

A origem da rima é desconhecida, bem como o ano exato de sua criação. Há poucas informações disponíveis sobre a cantiga, tanto na *internet*, quanto em livros e dicionários.

Conseguimos encontrar uma entrada dedicada a ela no *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, de Iona e Peter Opie (1997), mas é breve e pouco esclarecedora. O principal que podemos tirar dela é:

Assim como com outras cantigas mais famosas, foram arriscados vários palpites de que ela retrata um personagem histórico. Andrew Lang diz ‘Jorge I’; Lady Maxse chuta ‘Jorge Villiers, Duque de Buckingham’; a tradição popular insiste em ‘Carlos II’. Como de costume, não fornecem nenhuma evidência. Embora seja tão popular hoje em dia, não foi encontrada na literatura mais antiga sobre cantigas de ninar. (OPIE, 1997, p. 217-8, tradução nossa)¹¹.

Um site britânico dedicado à origem das cantigas de ninar parece certo de que Georgie Porgie é Jorge Villiers, que viveu entre 1592 e 1628 e teria sido amante tanto do Rei Jaime I quanto de Ana da Áustria, rainha da França¹². No entanto, ele não fornece nenhuma fonte para tal informação e o texto não possui nem mesmo um autor, o que nos leva a duvidar imediatamente de sua credibilidade.

Fazendo, portanto, uma interpretação livre da cantiga, temos a imagem de Georgie como um menino gordinho e pomposo, que conquista as garotas, mas fere seus sentimentos depois, e sabemos que quando os garotos vem tirar satisfação, Georgie não os enfrenta. O George de Dahl também passa essa imagem de gordinho pomposo, por causa de sua descrição física, mas ao contrário do garotinho da cantiga, ele não beija as garotas, mas teme ser beijado por elas, e essa é a grande ironia do título versus conto. O fato é que ele é um elemento sobrecarregado tanto de cultura quanto de significado, o que o torna incompreensível ao leitor brasileiro, mas imediatamente familiar ao leitor nativo do texto-fonte.

Ele é o que Britto considera como “elemento marcado” e que, se seguirmos sua estratégia de tradução, deveria ser traduzido por outro “elemento marcado” em português. Mas como fazer isso? Buscar no corpus de cantigas brasileiras alguma com sentido equivalente? Impossível, ainda mais para ser aplicada a um contexto tão específico, tendo, inclusive, relação com o nome da personagem. Então, que tal deixar o título original e propor uma nota explicativa? Outra saída que não se aplica ao que pretendemos com a tradução. Haveria uma ruptura irreparável ao impacto produzido pela referência no título.

A solução que julgamos melhor foi a de traduzir tanto título quanto cantiga, e colocá-la no corpo do texto como uma epígrafe, com a intenção de forjar em português o efeito criado pelo título em inglês. Talvez também coubesse uma nota explicativa dizendo ser uma cantiga

¹¹ Do original: As with other of the better-known rhymes, numerous guesses have been hazarded that an historical character is portrayed. Andrew Lang says ‘George I’; Lady Maxse gives ‘George Villiers, Duke of Buckingham’; popular tradition insists ‘Charles II’. As usual, no evidence is vouchsafed. Although so popular today, it has not been found in any of the early nursery-rhyme literature.

¹² Disponível em: <http://www.rhymes.org.uk/georgie_porgie.htm>. Acesso em: junho de 2014.

de ninar inglesa, de procedência desconhecida, mas acreditamos que, estando a rima visível ao leitor como se fosse um pequeno poema, isso não se faz necessário, e que ele terá a oportunidade de desfrutar, de forma mais confortável por estar em sua língua nativa, a brincadeira proposta por Dahl.

Nossa proposta de tradução da cantiga é:

*Georginho Gulosinho, leitão pro jantar,
Beijou as garotas, fez elas chorar;
Quando os garotos vierem brincar,
Georginho Gulosinho vai se mandar.*

Não traduzimos o *George* por *Jorge* por dois motivos: primeiro, para manter a repetição melódica do *g* entre “George” e “gulosinho”, e segundo, para deixar a ligação com a personagem do conto ainda mais evidente. Quanto à substituição de “pudding and pie” por “leitão pro jantar”, foi uma mudança necessária em favor da rima, e leitão complementa o sentido de “porgy”, um pouco perdido com “gulosinho”. Também foi preciso recorrer ao uso coloquial da língua com “pro jantar” (ao invés de “para o”) e “fez elas” (ao invés de “fê-las” ou “e as fez”) para que a cantiga pudesse ser cantada com mais naturalidade em português. Por último, a mudança no tempo verbal dos dois últimos versos se justifica pela rima, impossível de atingir se os mantivéssemos no passado: *Quando os garotos vieram brincar/Georginho Gulosinho se mandou.*

2.4.2 Os nomes próprios e pronomes de tratamento

A tradução de nomes próprios é mais um dos exaustivos debates da teoria da tradução. Pesquisadores tentam constantemente encontrar e sugerir a melhor saída para lidar com estes substantivos que podem ou não influenciar a compreensão do texto. Muitas vezes eles são carregados de significados culturais, um pesadelo para os tradutores que tentam transpor os mesmos conceitos e referentes do texto de partida ao texto de chegada e que são constantemente impedidos por barreiras linguísticas e culturais da língua-alvo. Traduzi-los, na ficção, pode ser uma estratégia perigosa, pois corre o risco de descaracterizar a personagem e provocar uma ruptura com as referências culturais do texto, ao mesmo tempo que deixar de traduzir pode implicar na perda de uma informação importante pelo leitor.

Peter Newmark, em seu livro *A Textbook of Translation* (1988), diz que todo elemento de um texto é um elemento real, mesmo que apenas naquele universo. Dessa forma, os nomes

dados a pessoas, lugares, objetos e termos geográficos, mesmo quando completamente fictícios, podem ser carregados de conotação e, nesse caso, devem ser traduzidos (1988, p. 214). Por outro lado, se o nome não tiver importância significativa para a história deve permanecer como no original (1988, p. 214).

Theo Hermans, em seu artigo *On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar*, de 1988, divide os substantivos em duas categorias: substantivos convencionais e substantivos carregados de significado. Os convencionais não motivariam uma tradução por não possuírem carga semântica aparente e também não é preciso adaptar sua fonética, pois muitas vezes o nome já adquiriu reconhecimento internacional. Os substantivos carregados são aqueles que motivam sua tradução, afetam a interpretação do texto e podem ser fictícios ou reais, contanto que tenham carga histórica e cultural dentro de seu contexto.

O teórico alemão sugere pelo menos quatro maneiras de transferir esses substantivos de uma língua a outra: (a) copiá-los, ou seja, reproduzir na tradução exatamente o mesmo termo do texto de partida; (b) transcrevê-los, adaptando a fonologia e a grafia das palavras para que soem melhor na língua alvo; (c) no caso de substantivos convencionais, substituí-los por outros na língua alvo que também não possuam carga semântica; e, no caso de substantivos carregados, tentar traduzir o termo e seu referente (1988, p.13).

No que diz respeito ao processo tradutório como um todo, Peter Newmark acredita que ele seja operacional e que dependa da abordagem que o tradutor do texto escolhe adotar. O tradutor teria em mente quatro níveis, conscientes ou não, que aplica à sua prática: (a) o nível da linguagem fonte do texto, de onde o tradutor parte; (b) o nível referencial, de objetos e eventos que devem ser construídos para o processo de compreensão do texto e, depois, reconstruídos para o processo de reprodução; (c) o nível de coesão, geral e gramatical, que marca a linha de pensamento e o “tom” que percorrem o texto fonte; e (d) o nível de naturalidade da língua do escritor ou enunciador, apropriada para cada situação, o momento em que o tradutor deve buscar o equilíbrio entre a voz do autor e a naturalidade do texto na língua de chegada. A tradução como unidade depende da combinação desses quatro níveis em todo o texto, e não apenas em frases isoladas.

Dessa forma, uma vez que nossa função é traduzir palavras que fazem parte de um texto (mesmo que o texto seja apenas a própria palavra), é necessário estar atento ao seu contexto sintático, pragmático, cultural e idiomático, entre outros. Por esse motivo, diz Newmark (1988, p. 80), não se pode ir muito longe na tradução ou ampliar demais o significado da palavra para não ameaçar seu significado no contexto original. Seria este o caso de palavras com mais de um referente, que exigem o dobro da atenção do tradutor no momento de compreender qual

está sendo usado naquele texto e passar a mensagem da forma mais correta possível. Exemplos do texto de situações como essa serão dados a diante.

Consideremos, então, as personagens principais de *Georgy Porgy*, na ordem em que aparecem no texto, para determinar aquelas com nomes carregados de significado.

- George
- Clare (a mãe)
- Boris (o pai)
- Napoleon (o coelho)
- Josephine (a coelha)
- Miss Elphinstone (solteirona)
- Miss Prattley (solteirona)
- Miss Unwin (solteirona)
- Miss Foster (solteirona)
- Miss Montgomery-Smith (solteirona)
- Miss Plumley (solteirona)
- Miss Mildred Roach (solteirona)

Já concluímos que o nome de George está conectado ao Georgie da cantiga de ninar, e também que não podemos traduzi-lo, por se tratar de uma referência cultural, o que nossa estratégia de tradução tentou conservar o máximo possível. Dos outros onze nomes listados, nove são nomes próprios sem nenhuma carga semântica evidente e, mesmo não descartando a possibilidade de que haja um motivo por trás de cada um deles e que possam trazer significados sutis que caracterizem ou criticam as personagens (Miss Roach, por exemplo, cujo nome significa “barata” é difícil de ignorar), optamos, nessa primeira tentativa de tradução, por não adaptá-los para o português, algo que exigiria um estudo muito mais aprofundado do que foi possível aqui ou uma liberdade de interpretação a qual não nos permitimos.

Sendo assim, é com os dois restantes que vamos nos ocupar. Napoleon e Josephine são referências diretas aos personagens históricos: o líder político e militar, ícone da Revolução Francesa e Imperador da França entre 1804 e 1814, e sua esposa. Acontece que é comum no Brasil traduzir os nomes de personalidades tanto históricas quanto bíblicas, o que faz com que tenhamos, por exemplo, Rei Jaime para King James e Henrique VIII pra Henry VIII. Para um leitor do português, Napoleon e Josephine são referentes a Napoleão e Josefina.

O simples fato de a referência existir no texto não quer dizer que ela seja significativa dentro dele. No caso dos coelhos do conto, o impacto dos nomes para a trama é irrelevante e, se considerarmos a assertiva de Newmark de que, não tendo importância significativa para a história, o nome deve permanecer como no original (1988, p. 214), eles não precisariam ser traduzidos. Mas Newmark também considera, da mesma forma que Hermans, os substantivos com carga semântica histórica e cultural em seus estudos, e, estando os nomes em língua estrangeira, é possível que o leitor brasileiro não entenda a conexão dos coelhos com as figuras históricas, sendo, portanto, recomendada sua tradução. Por esse motivo optamos por traduzir apenas esses dois nomes em todo o texto, para conservar a referência pretendida pelo texto de partida.

Quanto aos pronomes de tratamento, optamos por manter os mesmos presentes no original por um único motivo: promover o sentimento de estranhamento perante o estrangeiro no leitor, para que este perceba constantemente que está lidando com um texto de outra nacionalidade e dar mais visibilidade à tradução. Isso foi fácil nesse texto por haver apenas duas ocorrências de *Mrs.*, uma de *Lady* e uma de *Lord* (que conseguimos contornar), as outras são somente de *Miss*, que é bem aceita e não tão desconfortável para o público-alvo de um texto como o de Dahl.

2.4.3 Inconsolável referência ao consolo

A última frase o conto foi, talvez, a mais difícil de interpretar e traduzir em todo o trabalho:

*"Cheer up," I called after him. "Don't be depressed. **There is always some balm in Gilead** ."*

Em uma primeira leitura, o significado da frase em destaque, e, principalmente, sua conexão com o texto, escapou à nossa compreensão. Ela parece uma frase solta e sem sentido ocupando o lugar de uma frase de efeito e, considerando o quadro de demência da personagem, não descartamos a possibilidade de que realmente o fosse. Lembrando, porém, do que Cortázar disse a respeito do conto — nada é impensado: não existem “elementos gratuitos, meramente decorativos” (1993, p. 152) — fizemos uma pesquisa para descobrir a que se referia a frase.

O primeiro resultado foi um verso de *The Raven*, de Edgard Allan Poe:

*“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—
On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—
Is there—is **there balm in Gilead?**—tell me—tell me, I implore!”*

*Quoth the Raven "Nevermore."*¹³

Fosse isso, o problema estaria resolvido, mas o quebra-cabeça ainda não estava de todo encaixado. Uma referência literária dentro de outro texto literário é perfeitamente comum e podemos aceitá-la, contanto que ela tenha algo a contribuir com o texto ou tenha alguma conexão com o tema da narrativa ou com as personagens, mas nesse caso, não havia nenhuma. Continuando nossa busca, partimos para os dicionários. Ao procurar “balm” no *Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary* (1986), deparamo-nos com a entrada “balm of Gilead”, que lê o seguinte:

balm of Gilead \-'gil-ē-əd\ [*Gilead*, region of ancient Palestine known for its balm] (1703) **1**: a small evergreen African and Asian tree (*Commiphora meccanensis* of the Family Burseraceae) with aromatic leaves; *also*: a fragrant oleoresin from this tree **2**: an agency that soothes, relieves, or heals **3**: either of two poplars: a: a hybrid northern tree (*Populus gileadensis*) with broadly cordate leaves that are pubescent esp. on the underside b: BALSAM POPLAR

Chamamos a atenção para o item de número 2: um agente que acalma, alivia ou cura. Considerando as circunstâncias em que a frase é enunciada, podemos entendê-la no sentido de “fique calmo, no fim, tudo sempre se resolve” e ela já passa a fazer sentido. Analisando, ainda, a definição de *Gilead* fornecida no início da entrada, como sendo uma região da antiga Palestina, surge a ideia de que ela pode ser também uma referência bíblica, uma vez que a Palestina foi palco de muitos dos acontecimentos narrados nas escrituras. Nesse momento, sim, obtemos nossa resposta: uma expressão que significa “consolo” e é, ao mesmo tempo, uma referência a passagens bíblicas, enunciada por um vigário em tom irônico dentro de um hospício.

Com isso em mente, pretendemos encontrar uma tradução que transmitisse todas essas informações sem que precisássemos explicar em uma nota tradutória ou coisa do gênero: da mesma forma que a referência religiosa só poderia, na língua-fonte, ser compreendida imediatamente por um leitor da bíblia, é justo que, na língua-meta, o mesmo aconteça. Não pretendemos, em momento algum, entregar o texto mastigado ao leitor do português.

As opções a que chegamos foram:

- a) Você vai sempre achar um consolo na terra santa;
- b) O bálsamo nunca acaba em Gilead; e
- c) Sempre se pode achar consolo no bálsamo de Gilead,

¹³ Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/178713>>. Acesso em: junho de 2014.

ao que decidimos que a letra “c” passaria a mensagem de forma mais completa por conter o “consolo”, que esclarece para o leitor leigo do que se trata o bálsamo, e manter o “bálsamo de Gilead”, um elemento marcado do original que causa um estranhamento no leitor e que continuará tendo o mesmo efeito com essa tradução.

Esses foram alguns exemplos dos principais obstáculos que encontramos ao traduzir os textos, mas para conseguir compor uma imagem mais ampla de nossa estratégia de tradução, compilamos uma lista com as decisões tradutórias que tomamos e os motivos de tê-lo feito.

3. NOSSA APOSTA DE TRADUÇÃO

Esse capítulo é dedicado à apresentação das escolhas de tradução feitas ao longo do projeto e das opções consideradas para trechos que apresentaram alguma dificuldade, bem como dos fatores que justificam cada decisão. Podemos dizer que o processo tradutório como um todo mostrou-se bastante desafiador, mas também representou uma oportunidade de crescimento e aprendizagem. O primeiro dos contos que traduzimos foi *Man from the South* e é possível perceber, ao comparar o resultado dessa primeira tradução com aquela do segundo conto, *Georgy Porgy*, que o domínio da tradução literária foi desenvolvido ao longo do período de trabalho e que, ao fim, atingimos um nível de conforto e confiança perante o ofício que nos permitiu tomar decisões mais ousadas sem sentir a necessidade de prestar contas. Prova disso são as anotações feitas nos textos enquanto os traduzíamos: no início havia um número assustador de justificativas para decisões tomadas ou alternativas de tradução e, a medida em que o texto evolui, sua presença diminui.

Passemos, então, para a exposição de nossas principais apostas tradutórias.

3.1 *Man from the South* encontra *O homem do sul*

Man from the South, como já dissemos algumas vezes, é recheado de marcadores de oralidade e de sotaque. Mais do que as dificuldades individuais que essas características implicam, o maior problema da tradução foi conseguir perceber o texto como um todo, ou seja, apesar dos desafios de traduzir os diálogos do homem do sul, também tínhamos de lidar com quaisquer outros elementos controversos da narrativa que poderiam estar ofuscados pela preocupação em reproduzir o sotaque. É possível que a tradução de *Man from the South* tenha, por esse motivo, ficado mais fraca em termos de texto literário em língua portuguesa do que a de *Georgy Porgy*, mas é preciso lembrar que esta se trata de uma tentativa inicial de tradução do texto.

[1] Os primeiros parágrafos do conto são narrados em tom conversacional e utilizam repetidamente o conectivo “and”. O problema de reproduzi-los *ipsis litteris* é que o texto em português utiliza uma estrutura mais organizada que tende a evitar a repetição de palavras. Nossa solução foi uma tradução que equilibrasse o estilo do autor e a naturalidade na língua de chegada.

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|
| It was getting on toward six o'clock so I thought I'd buy myself a beer and go out and sit in a deck chair by the swimming pool and have a little evening sun. | Eram quase seis horas, então pensei em comprar uma cerveja, sair e me sentar em uma espreguiçadeira à beira da piscina e tomar um pouco do sol de fim de tarde. |
| I went to the bar and got the beer and carried it outside and wandered down the garden toward the pool. | Fui até o bar, comprei a cerveja e fui com ela para fora, caminhando pelo jardim em direção à piscina. |

Perceba que reduzimos o número do conectivo mencionado pela metade, sem causar nenhum dano à oralidade do trecho.

[2] O segundo problema se encontra, ainda, no recorte do texto apresentado acima: “*sit in a **deck chair** by the swimming pool*”. *Deck chair* é definido como “uma cadeira dobrável usada para se sentar do lado de fora, no deck de um navio, praia etc.”¹⁴. Em português, no entanto, a imagem correspondente seria passada por *cadeira dobrável* ou *cadeira de praia*, o que soava muito pouco poético para uma cena tão idílica. Optamos por deixar somente *cadeira* na primeira ocorrência do vocábulo, para evitar essa ruptura com o ritmo. O resultado foi: “**me sentar em uma cadeira à beira da piscina**”. Em sua segunda ocorrência, onde consideramos que cadeira dobrável não empobreceria o texto, colocamo-la.

| Texto original | Sugestão de tradução |
|--|--|
| There were plenty of deck chairs around the swimming pool [...] | Havia várias cadeiras dobráveis ao redor da piscina [...] |

[3] O adverbamento excessivo dos textos em inglês também tende a atrapalhar o trabalho do tradutor. Isso porque ele vai tentar reproduzir os mesmos advérbios em português, talvez pensando ser elemento de composição do estilo do autor, e o resultado será repetitivo. Em nossa tradução, tentamos encontrar meios, dentro do próprio texto, de evitar a repetição da estrutura linguística. No trecho seguinte, nossa saída foi usar uma expressão comum da língua portuguesa que não acarretaria em nenhuma perda ou ganho de significado.

¹⁴ Tradução nossa, do original: “a chair that can be folded up and that is used for sitting outside on the deck of a ship, on a beach, etc.”. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/deck%20chair>>. Acesso em: junho de 2014.

| Texto original | Sugestão de tradução |
|--|--|
| I went over and sat down under a yellow umbrella where there were four empty seats, and I poured my beer and settled back comfortably with a cigarette. | Fui até lá e me sentei sob um guarda-sol amarelo onde havia quatro cadeiras vagas, servi a cerveja e me acomodei com um cigarro, a imagem do conforto . |

[4] Logo depois, temos uma situação em que uma ação é descrita em inglês: “*They'd reached the stage where they were **diving under the water and tipping them up by their legs***”. Há uma expressão em português que corresponde exatamente à cena do original e é *dar um caldo (em alguém)*. O triste, nesse caso, é que a expressão em questão possui um nível de informalidade muito alto, além de poder ser muito moderna para um texto de 1948 e, em seu papel de gíria, ter um significado geograficamente limitado.

A solução foi, portanto, traduzir a cena em detalhes, como no original: “**Haviam chegado ao ponto de mergulhar e derrubá-las com um puxão nas pernas.**”

[5] Chegamos à fatídica questão da tradução do sotaque. Como esse elemento do texto já foi analisado com cuidado anteriormente, citaremos alguns exemplos aqui para que fique claro o que tentamos fazer com o portunhol.

| | Texto original | Sugestão de tradução |
|---|--|--|
| 1 | "Excuse pleess, but may I sit here?" | — Excúseme, por favor, pero puedo sentarme aqui? |
| 2 | "And who, might I ask, are all dese? Dese is no hotel people." | — E quién, yo te pregunto, son estas pessoas todas? Ellos non son pessoas do hotel. |
| 3 | "Tank you, no, but I tink I have a cigar." | No, gracias, pero penso que voy a fumar un charuto |
| 4 | "Well, well. So you say dis famous lighter it never fails. Iss dat you say?" | — Ora, ora. Quieres dizer que este famoso isquero jamás falha. É esto que quieres dizer? |
| 5 | "All right. Fine. We make a bet and I put up my Cadillac." | — Está bien. Cierto. Hacemos aposta e yo coloco mi Cadillac en juego. |
| 6 | "Well, well, well," he said. "I do not understand. You say it lights but you will not bet. Den we forget it, yes?" | — Ora, ora, ora, — disse ele. — No compreendo. Você diz que acende, pero no vai apostar. Entonces dexamos para lá, sí? |
| 7 | "We do it now. And you, sir," he turned to me, "you would perhaps be good enough to, what you call it, to—to referee." | — Hacemos esto ahora. E você, señor, — ele se virou para mim, — se puedes hacer a gentileza de, como se disse, de...de arbitrar. |

Tentamos imaginar como um falante nativo de espanhol se comportaria ao precisar falar, com um conhecimento básico da língua, o português. Considerando a raiz latina das duas línguas e as inúmeras semelhanças vocabulares, o resultado acabou sendo um texto muito mais “espanhol” do que “portunhol”. Isso aconteceu porque, para o hispanofalante, as palavras com pronúncia parecida passam despercebidas no momento do diálogo, como é o caso de *poder*, no exemplo 1: o enunciador dificilmente se lembraria de falar *posso*, masalaria *puedo*.

Isso foi confirmado pela estudante Thaís Feitosa, do curso de Letras-Espanhol, da Universidade de Brasília, que teve como base para a revisão dos diálogos que propusemos, sua experiência diária com professores e colegas vindos de países de idioma espanhol. Ela disse que quando se trata de algo muito específico, como expressões idiomáticas, gírias, palavrões e interjeições — caso de *ora, ora, ora* —, o estrangeiro arquiva melhor seu uso no português, mas em se tratando de palavras comuns, sua tendência será recorrer ao seu idioma nativo a todo momento.

O exemplo 3 apresenta não apenas a questão do híbrido linguístico, mas também uma dupla possibilidade de interpretação do texto de partida que atrapalha no momento da tradução. Afinal, como escolher um caminho interpretativo a seguir? “*I tink I have*” quer dizer, na verdade “*I think I’ll have*”? Porque, se sim, a frase significa “acho que vou fumar um charuto”, não apenas “acho que tenho um charuto”. Preferimos seguir esta linha de pensamento por achar ela que faz mais sentido dentro da história do que a personagem anunciar que tem um charuto; se ele anda com um estojo para isso no bolso, como não teria certeza se tem ou não o charuto? Passada essa etapa, porém, resta ainda a hispanificação da frase.

Outra estratégia que usamos foi a de utilizar palavras em português, mas modificar a ortografia para se encaixar à forma que seria pronunciada por um estrangeiro. Foi o caso de “isqueiro” (exemplo 4) que, como o hispanofalante dificilmente conseguiria falar o ditongo “ei”, cortamos o “i” para aproximar mais o diálogo e a realidade. Temos aqui “**isquero**”.

No exemplo 7, achamos “se disse” melhor do que colocar “como vocês dizem”, já que em português e espanhol *árbitro* possui a mesma grafia e significado. Assim fica parecendo que ele esqueceu na própria língua também, pelo menos. O exemplo também serve para mostrar uma coisa a toa, mas que acontece algumas vezes ao longo dos dois contos que traduzimos: quando o autor usa o travessão no meio da frase para indicar uma pausa ou hesitação. Em português, apesar de ser possível fazer o mesmo, isso deixaria o texto muito bagunçado, pois os marcadores de diálogo também são travessões. A opção foi substituir por reticências, elemento já usado normalmente com esse propósito.

[6] Em alguns momentos sentimos a necessidade de alterar o tempo verbal do texto:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|
| "Now just let me check upon this bet of yours," he said at last, "You say we go up to your room and if I make this lighter light ten times running I win a Cadillac. If it misses just once then I forfeit the little finger of my left hand. Is that right?" | — Então, deixa eu conferir essa sua aposta, — disse ele, finalmente. — Você disse que nós vamos até o seu quarto e se eu fizer esse isqueiro acender dez vezes seguidas eu ganho um Cadillac. Se ele falhar uma vez que seja eu perco o mindinho da minha mão esquerda. É isso mesmo? |

Perceba que, em inglês, ele usa um tempo presente no início do discurso, mas quando reproduzido em português ele soa artificial demais, principalmente nesse caso, se tratando de um jovem falando em uma situação informal.

[7] Outro exemplo de como nos comportamos perante a oralidade e coloquialidade do rapaz está no seguinte trecho:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|--|---|
| "Now wait a minute," the boy said. "I can't do that, But I'll bet you a quarter. I'll even bet you a dollar, or whatever it is over here some shillings, I guess." | — Epa, pera aí, — disse o rapaz. — Não posso fazer isso. Mas aposto 25 centavos com você. Aposto até um dólar, ou o que quer que seja por aqui...alguns xelins, eu acho”. |

Veja que até mesmo cortamos a palavra “espera” para aproximá-lo de um diálogo real e autêntico.

[8] O desafio é:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|------------------------------------|
| She was just standing there, not saying anything. | Permaneceu quieta, sem dizer nada. |

Consideramos o verbo “stand” um dos mais difíceis de se traduzir do inglês, por não haver em nossa língua uma única palavra, mas, sim, locuções verbais. “*She was just standing there*” pede uma tradução que, para dizer exatamente o que diz o original, não fará sentido em português. Ela seria “ela estava apenas parada lá”, mas dizer “**permaneceu quieta**”, dentro do contexto, passará a mesma ideia de imobilidade.

3.2 *Georgy Porgy* encontra *Georginho Gulosinho*

Acreditamos que os empasses tradutórios do segundo conto selecionado já tenham sido discutidos com certa exaustão, portanto tentaremos expor, de modo direto e conciso, alguns exemplos do que encontramos no processo.

[1] Algumas expressões usadas no conto foram problemáticas para traduzir por possuir mais de um viés de interpretação possível, e nesses casos o tradutor sempre corre o risco de estar fornecendo ao leitor uma leitura parcial que pode, ou não, ser equivalente à mensagem que o texto-fonte realmente pretendeu transmitir. O trecho seguinte é um bom exemplo:

*“I can tolerate a mildly liberal attitude in the **politics** of others.”*

Ao arriscar um palpite de que *politics* significava, ao menos nesse contexto, mais do que *política*, analisamos sua entrada em alguns dicionários. Uma das definições encontradas diz que o vocábulo também significa “as inter-relações, em geral internamente conflituosas, entre indivíduos em uma sociedade”¹⁵. Partindo daí, e considerando o restante do texto e a personagem de enuncia a frase, entendemos que esse sentido da frase se aplica melhor à situação do que uma envolvendo *opiniões políticas*. Nossa sugestão de tradução é:

“Posso tolerar, até certo ponto, um comportamento liberal dos outros.”

[2] Por vezes, também julgamos necessário alterar a estrutura dos parágrafos, para fabricar um texto mais legível e confortável em português:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|--|--|
| I have witnessed the death of a large number of persons in their beds; and in addition, I have influenced, at least I hope I have , the lives of quite a few others by the spoken word delivered from the pulpit. | Testemunhei a morte de muitas pessoas em seus leitos; e, além disso, influenciei as vidas de várias outras com as palavras que proferi do púlpito, ou ao menos espero que sim . |

Manter o fragmento em destaque no mesmo lugar na frase que estava no original deixa o texto um tanto confuso, com a leitura muito interrompida por vírgulas e apostos, sendo preciso relê-lo algumas vezes para compreendê-lo. Além disso, se deixássemos “várias outras” muito

¹⁵ Nossa tradução do original: “The often internally conflicting interrelationships among people in a society.” Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/politics>>. Acesso em: junho de 2014.

longe de “pessoas”, da oração anterior, correríamos o risco de perder o referencial, deixando o texto ainda mais nebuloso.

[3] Outro desafio recorrente é como lidar com a presença de palavras ou expressões “feias” em português, que, ao serem usadas, acarretam no enfraquecimento da função poética e rítmica do texto. Podemos citar dois exemplos de Georgy Porgy:

| | Texto original | Sugestão de tradução |
|---|--|---|
| 1 | It didn't matter where she was, you could always find her by listening for the noise of those bracelets. It was better than a cowbell . | Não importava onde ela estivesse, você sempre podia encontrá-la se ficasse atento ao barulho das pulseiras. Era melhor que um sinete de vaca . |
| 2 | "Listen," she said softly. "How about the two of us taking a little stroll down the garden to see the lupins ?" | — Escute, — ela disse suavemente. — O que acha de darmos uma voltinha ali no jardim para ver os narcisos ? |

O objeto retratado no exemplo 1 é o famoso *chocalho de vaca*. Essa expressão, no entanto, destrói um texto tão bem construído e com um ritmo de leitura tão fluente quanto em Georgy Porgy. Em primeiro lugar, *chocalho* é uma palavra muito forte, agressiva até, dependendo da delicadeza do texto; em segundo lugar, a imagem evocada pela “vaca”, dentro dessa narrativa, somada à questão do *chocalho*, poderia produzir um efeito indesejado. Para não ir muito longe do original, optamos pela substituição de *chocalho* por uma palavra mais agradável e branda, e a escolhida foi *sinete*.

No exemplo 2, a verdadeira tradução para *lupins* é *tremoceiros*. Mas imagine só uma cena em que uma personagem tenta seduzir a outra, convidando para um passeio e diz “vamos ver os tremoceiros?”. Isso definitivamente não funciona em português, principalmente sendo essa espécie de flor desconhecida pela maioria esmagadora dos brasileiros. Nossa saída foi tentar encontrar alguma flor popular no Reino Unido que tivesse um nome foneticamente mais agradável e que pudesse ser conhecida pelo leitor-alvo. Ao invés de escolher uma planta bem comum, como o cravo, porém, optamos por alguma que ainda fosse levemente exótica, caso dos *lupins*, e que pudesse ter alguma relação com o texto. A escolhida foi o *narciso*, pois além de ser bonita e não ferir a percepção poética da narrativa, ainda pode ser relacionada com a personagem, que é, para todos os efeitos, bastante narcisista.

[4] O quarto problema é uma expressão do grupo das consideradas intraduzíveis, por depender da flexibilidade da língua: *wink-smile*, descrito pela personagem em detalhe, por ser o sorriso que ele mais gostava em sua mãe. O que tentamos fazer com essa parte foi ser o mais

precisos possível na tradução da descrição, facilitado o entendimento do leitor quanto à expressão facial de Claire, para que, ao introduzir uma tradução pouco natural para a expressão em si, ela não interferisse na boa leitura do texto. O resultado foi:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|
| "Your poor father is embarrassed," she said, and she gave me her private smile, the one that she gave nobody else, only to me--the one-sided smile where just one corner of her mouth lifted slowly upward until it made a lovely long wrinkle that stretched right up to the eye itself, and became a sort of wink-smile instead. | — Seu pobre pai está envergonhado. — disse ela, dirigindo-me seu sorriso particular, aquele que não ela não dava a mais ninguém, era só meu—o sorriso torto em que apenas um canto de sua boca se levantava levemente até uma ruga adorável se alongar de encontro ao próprio olho e se tornar um tipo de sorriso-piscadinha . |

Podemos fornecer outro exemplo da mesma natureza:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|
| Either that, or I should have been frogmarched down to the police station with Lady Birdwell and Miss Roach leading the procession through the main street of the village. | Ou isso ou eu teria sido carregado pelos pés e pelas mãos até a delegacia com Lady Birdwell e Miss Roach guiando a procissão pela rua principal da vila. |

Veja que *frogmarch* é um daqueles vocábulos que tem um significado complexo, e não uma correspondência de palavra por palavra, como é o caso de *house* e *casa*, por exemplo. Por mais que tentássemos pensar em uma saída com o mínimo possível de palavras para traduzí-la, o melhor resultado a que chegamos foi, também, o mais óbvio: **carregado pelos pés e pelas mãos**.

[5] Um desafio digno de atenção é a expressão utilizada por George, “*my calling and my cloth*”. Do contexto, é possível entender que se trata de sua vocação religiosa, mas o que consideramos a princípio foi a possibilidade de encontrar, em nossa própria cultura, um equivalente idiomático para a frase, como Britto sugere ao dizer que “todos os elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta” (BRITTO, 2012, p. 67).

No entanto, tal tarefa não é facilmente realizada, e partimos para a tradução propriamente dita da frase. Nossa sugestão é “**minha vocação e minha batina**”.

[6] Em nossa proposta de reproduzir a oralidade no texto como um todo, e não apenas nos casos de marcadores específicos, tivemos de partir para traduções um tanto ousadas em

algumas partes do texto, para que a linguagem coloquial na tradução ficasse mais autêntica. Um dos momentos em que isso aconteceu foi:

| Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|
| I happen to possess a conscience that can never be consoled by guesswork ; it has to have proof. | Acontece que tenho uma consciência que não se satisfaz com achismos ; ela precisa de provas. |

Guesswork poderia ser traduzida por *conjetura* ou *suposição*, mas sugerimos *achismos* por ser das opções a mais informal.

[7] Vejamos agora dois exemplos de como os norteadores de marcação oral sugeridos por Dino Preti (ver 2.2, p. 18-19) se comportam dentro da tradução prática:

| | Texto original | Sugestão de tradução |
|---|---|---|
| 1 | Yet in spite of all this, I must confess that I have never in my life— well, how shall I put it? —I have never really had anything much to do with women. | Apesar de tudo isso, devo confessar que nunca em minha vida — bem, como posso dizer? — nunca me dei muito bem com as mulheres. |
| 2 | I was about to reach for it when all at once --she must have come tip-toeing up behind me-- all at once I felt a bare arm sliding through mine [...]. | Eu estava prestes a estender a mão para ele quando, de súbito — ela deve ter vindo na ponta dos pés — de súbito senti um braço deslizando pelo meu [...]. |

Em primeiro lugar, perceba que os marcadores não foram incluídos exclusivamente na tradução, mas apenas reproduzidos conforme o original, o que nos mostra que essa é uma tática de fato utilizada por escritores para imitar o discurso falado. No primeiro exemplo temos o que Preti chama de “marcador conversacional”, que, como já dito anteriormente, são os vocábulos ou interjeições que costumamos usar durante uma conversa. Veja que nesse trecho a personagem está conversando diretamente com o o leitor e que interrompe seu fluxo para pensar em uma maneira de se expressar melhor, o que atribui um caráter mais realista a seu discurso. No caso o marcador usado em inglês foi “well”, para o qual fizemos uma escolha óbvia de tradução: “bem”.

No segundo exemplo, mais uma vez a personagem interrompe sua fala para acrescentar um pensamento que aparentemente lhe ocorreu depois e a repetição do “de súbito” ajuda o falante (e o ouvinte, que no caso é o leitor) a recuperar o que estava sendo dito antes. É o que Preti chama de “repetição”, que pretende conferir um ritmo à prosa semelhante ao da fala.

[8] O problema que apresentamos agora, é um dos mais complicados no âmbito da tradução. Para facilitar nosso trabalho, buscamos edições digitais dos contos, para que não fosse necessário digitá-los inteiros, e fizemos apenas uma correção do texto encontrado, com base naqueles do *The Best of Roald Dahl*, de 1978. Imagine nossa surpresa quando, ao fazer a leitura comparativa de *Georgy Porgy*, encontramos na versão digital uma frase que não está presente em nenhuma das edições físicas do livro citado que pudemos consultar, seja a de 1978 da Random House ou a de 1984, da Penguin Books.

A frase que nos livros dizia apenas “*No! I shrieked. "Don't!"*”, no arquivo digital dizia “*No!" I shrieked. "Don't! Don't, Mummy, don't!"*”. Mais a frente, no momento da leitura do conto na íntegra, será possível perceber que esse detalhe faz toda a diferença para a interpretação da personagem e de seu problema com as mulheres. Partimos, então, para a consulta de uma edição física de *Kiss Kiss*, obra na qual o conto foi publicado originalmente. Usamos uma edição da Penguin Books de 2011, e o trecho, de fato, se encontra na versão editada para a coletânea. Optamos, então, por considerar a versão contida em *Kiss Kiss*, para apresentar ao leitor uma versão completa do conto. Consideramos, ainda, que as duas traduções da antologia existentes no Brasil também trazem a versão com o “*Don't, Mummy, don't!"* inclusa.

Esperamos que estes exemplos tenham conseguido mostrar um pouco as estratégias que escolhemos para esta tradução e tenham esclarecido algumas escolhas que tivemos que fazer durante o processo. Por se tratar de um trabalho de conclusão de curso, a intenção era, ainda, tomar algumas decisões arriscadas e ousadas que abrissem caminho para discussões e reflexões válidas para o ambiente acadêmico e que nos ajudam no estudo da tradução literária, o que não significa que a tradução apresentada aqui seja adequada para um outro público leitor.

4. OS TRÊS GEORGINHOS

Neste momento, pretendemos fazer um estudo comparativo da tradução de *Georgy Porgy* apresentada neste projeto com as duas traduções publicadas anteriormente no Brasil. Por se tratar de uma análise pouco significativa para os objetivos gerais do trabalho e para que ela não tomasse tempo e espaço que não lhe cabem, foi necessário escolher apenas um trecho do conto.

Como já dito anteriormente, o conto faz parte da obra *Kiss Kiss*, que chegou pela primeira vez às mãos dos leitores tupiniquins em 1989, sob o nome de *Beijo com Beijo: histórias fantásticas*, pela editora Marco Zero. O tradutor dessa edição é José Eduardo Mendonça, mas infelizmente não foi possível encontrar nenhuma informação sólida sobre ele, apenas menções de seu nome ligado a outros títulos que traduziu. No entanto, durante a busca pelo tradutor, o que chamou atenção foi a história da editora.

Em seu blog “O Xis do Problema”, Felipe Lindoso, que é jornalista, tradutor, editor e consultor de políticas públicas para o livro e leitura, conta, em postagens variadas, a trajetória do projeto editorial desenvolvido por sua esposa, Maria José Silveira, do qual ele também foi sócio: a editora Marco Zero, assim batizada em homenagem à obra de mesmo nome, de Mário de Andrade. Em seu post *Marco Zero – A Ladeira da Memória*¹⁶, de janeiro de 2014, Lindoso conta que a editora começou a atuar no fim da década de 1970, durando quase vinte anos, e que a ideia do projeto “era simples, como a de quase todos os idealistas que até hoje se dispõem a enfrentar a construção de uma editora: publicaríamos os livros de que gostávamos e que queríamos que outros também os desfrutassem”.

O que realmente nos interessa, porém, é a importância que a editora dava às traduções que publicava. Por se tratar de uma companhia independente, preocupavam-se mais com a qualidade da tradução do que com prazos e balanços comerciais, e não mediam esforços para produzir um texto em português que fosse não apenas funcional, mas também poético e literário. Lindoso, no post já mencionado, conta com orgulho que a editora foi a primeira do mundo a publicar uma tradução para outro idioma da canadense Margaret Atwood, que até então só havia sido editada no Canadá, EUA e Inglaterra. *Madame Oráculo* foi lançado em 1984, traduzido por Domingos Demasi.

Um caso que ilustra o cuidado que a editora dedica à tradução, é o da obra *O Dicionário Kazar*, de Milorad Pavitch, um autor iugoslavo pouco conhecido. Nas palavras de Lindoso:

¹⁶ Disponível em: <<http://oxisdoproblema.com.br/?p=2157>>. Acesso em: junho de 2014.

Traduzir esse livro foi uma pauleira. Não achamos quem o traduzisse diretamente do sérvio e tivemos que usar a tradução para o inglês da Knopf. O tradutor foi o Herbert Daniel, recém chegado do exílio. No final, essa tradução foi confrontada com o original sérvio pelo prof. Aleksandr Jovanovic, da USP, e Maria Luíza Jovanovic traduziu alguns trechos do hebraico e do latim para ajudar os leitores. O romance tem duas “versões”, a masculina e a feminina, que diferem apenas em um parágrafo.¹⁷

Com isso podemos ver que, mesmo sem conseguir traçar um perfil do tradutor de *Beijo com Beijo*, o que sabemos sobre sua editora legitima a tradução e nos leva a crer que ela foi feita com zelo. Ao ler a tradução em si, porém, percebemos que não é bem assim. Como veremos mais adiante, na análise detalhada de um trecho do conto, Mendonça comete uma série de deslizes que podem ser atribuídos à falta de atenção ou de revisão cuidadosa do texto. A impressão geral é que o tradutor foi pouco sensível ao lidar com a narrativa e que, mesmo tentando produzir uma prosa fluente e natural em português, atém-se muito ao original, e o resultado é uma tradução híbrida, por vezes estrangeirizada e por outras domesticada. Notamos, por exemplo, o uso excessivo de advérbios, característica da língua inglesa que não deveria ser adotada pelo escritor do português, por ficar muito carregado e repetitivo. Por outro lado, quando surge algum elemento muito cultural no texto, Mendonça o adapta para que fique mais confortável para o leitor, o que pode ser um problema se o tradutor não ficar atento às diferenças socioculturais entre o elemento original e o escolhido por ele. É o que acontece com “whist drive” (1978, p. 244), que seria um jogo de uíste, mas que ele traduz como “jogo de bingo” (1989, p. 141), sem pensar que o primeiro é um passatempo característico da classe alta britânica, enquanto o segundo implica jogadores de classe média ou baixa.

O curioso dessa edição é que ela traz um parágrafo biográfico sobre Dahl e uma lista de outros livros do autor, onde constam somente suas obras adultas, todas com os títulos em inglês, já que não contam com tradução para o português, e em momento algum menciona seu sucesso mundial como autor infantil ou seus títulos que já eram conhecidos pelos leitores brasileiros, como *A Fantástica Fábrica de Chocolates*, traduzido por ninguém menos que Fernando Sabino e publicado em 1984 pela Edições de Ouro.

A segunda tradução do livro, *Beijo*, saiu em 2007 pela editora Barracuda. Seu tradutor é José Garcez Ghirardi e seu currículo é, para dizer o mínimo, impressionante. Ghirardi é professor da Faculdade de Direito da Fundação Getúlio Vargas, e segundo o site da FGV¹⁸,

¹⁷ Idem.

¹⁸ Disponível em: <<http://direitov.fgv.br/professor/jose-garcez-ghirardi>>. Acesso em: junho de 2014.

além de atuar dentro da faculdade como professor de graduação e mestrado e coordenador de metodologia do curso, ele também possui mestrado (1995) e doutorado (1998) em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e participou do programa de pós-doutorado na UNICAMP entre 2003 e 2004. Ele coordena o curso de *Legal English* da Sociedade Brasileira de Direito Público e tem inúmeros artigos publicados na área de direito e literatura. Um de seus estudos tenta aproximar a obra de William Shakespeare e os problemas sociais levantados pelo dramaturgo às noções de direito e justiça da sociedade moderna, e deu origem à obra *O Mundo Fora do Prumo – Transformação Social e Teoria Política em Shakespeare*, publicado pela editora Almedina em 2011.

A edição não apresenta nenhum prefácio ou nota do tradutor, e a nota biográfica introduzindo o autor ao público ocupa um espaço mínimo da contracapa. Aqui, diferente da edição de 1989, as obras para crianças de Dahl são mencionadas, muito provavelmente para chamar a atenção dos leitores para o autor que conhecem por outros meios, como já comentamos anteriormente. O site da editora diz que “*Beijo*, é o primeiro de uma série de quatro livros de contos do autor a serem lançados pela editora Barracuda”¹⁹, mas sete anos já se passaram desde a publicação deste primeiro volume e ainda não há notícias sobre a publicação de um segundo.

A impressão geral que temos dessa tradução é, imediatamente, do excelente domínio da língua portuguesa que tem o tradutor e de como sua tradução é mais fluida que a anterior. Ele, por vezes, tenta explicar o que o autor quis dizer com certa expressão, mas usando o próprio texto, de forma muito natural. Seu objetivo parece ser, em uma primeira leitura, o entretenimento do leitor.

Para a comparação em si, foi selecionado um trecho bem do começo da história, quando George vai dizer que não entende o pavor que sente do contato físico com mulheres. Fizemos uma tabela, para facilitar a visualização do original e das traduções (ver Anexo C), e levamos em consideração fatores como adequação linguística, textual e informacional, grau de correspondência, legibilidade e naturalidade do texto em português, entre outros aspectos que serão discutidos durante a análise.

A primeira coisa que notamos ao colocar os quatro textos lado a lado é que as versões em português são ligeiramente mais longas que o original em inglês, mas ao contar o número de palavras o resultado é o contrário disso: a tradução de Mendonça tem 398 palavras, a de Ghirardi tem 396 e a nossa, 406, enquanto o texto original soma 441 palavras.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.ebarracuda.com.br/>>. Acesso em: junho de 2014.

Antes de partir para a análise do trecho, cabe aqui um comentário sobre as traduções do título:

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--------------|-----------------|-----------------|---------------------|
| Georgy Porgy | George, o Puro | Georgy Porgy | Georginho Gulosinho |

Como dito anteriormente, o título é uma referência a uma cantiga de roda inglesa de origem desconhecida. Sua conexão com a personagem principal é muito importante, por se tratar da grande ironia do texto. A estratégia de Mendonça foi interessante pois ele abandona o título da cantiga para dar lugar a um título que o leitor brasileiro entenderia de cara. Sem deixar uma referência direta à canção, ele não precisa explicar do que se trata, pois não há nada a que se questionar em um título como “George, o Puro”, diferente de “Georgy Porgy”, que logo estranhamos. Ao mesmo tempo, quando ele chama o personagem de “puro”, preserva o tom irônico do título original, mesmo que por um outro viés. É uma estratégia domesticadora, como diria Paulo Henriques Britto (2012, p. 60), que busca facilitar ao máximo a fruição do texto pelo leitor-alvo.

A atitude de Ghirardi perante o título foi exatamente o oposto: manteve o nome original e acrescentou uma nota de rodapé (a única de todo o livro, por sinal) explicando:

Tradicional cantiga infantil, já associada a Buckingham e James I no século XVII:
 Georgie Porgie, Puddin' and Pie./ Kissed the girls and made them cry./ When the
 boys came out to play/ Georgie Porgie ran away (Georgie Porgie, Pudim e Torta/
 Beijou as garotas e as fez chorar/ Quando os garotos vieram brincar/ Georgie
 Porgie saiu correndo).

Ghirardi adota uma posição estrangeirizadora, que “consiste em levar o leitor até o tempo e o lugar do original, sem que seja feita outra concessão à sua facilidade de leitura que não a troca do inglês original pelo português” (2012, p. 61). Isso aumenta a visibilidade do original dentro da tradução e, logo, do tradutor, pois o leitor saberá logo de cara que não se trata de um texto produzido em língua portuguesa por um autor brasileiro. O processo estrangeirizante de um texto tende a ser mais enriquecedor para o leitor, que estará em contato com outra cultura e terá a oportunidade de aprender sobre ela e se esforçar para entender do que se trata, quando necessário. Por outro lado, ele enfraquece a estética do texto, pois ao ler o título “Georgy Porgy” não é possível fazer uma conexão imediata com a personagem, pois ele não ativa no receptor brasileiro o reconhecimento da cantiga e, até que ele leia a nota explicativa, o

impacto já foi reduzido. Além disso, a tradução fornecida por Ghirardi não possui rimas ou musicalidade, o que também dificulta que o leitor a compreenda como uma cantiga de roda.

Nossa tentativa, portanto, foi a de encontrar um meio termo: não abandonar o original, mas proporcionar ao leitor uma chance de entender a grande piada do título. É claro que, em se tratando de ritmo, a tradução perde pontos, pois “Georginho Gulosinho”, sendo mais longa, não é tão fluida quanto “Georgy Porgy”; por outro lado, “George Guloso” perderia a rima e o ar de brincadeira infantil que o diminutivo proporciona, e pode ser que a repetição do “g” no início de cada palavra consiga recuperar um pouco o efeito perdido. Além disso, acreditamos ter sido possível manter a ironia do original, pois uma vez que se lê a história percebemos que ele não é o guloso, mas o engolido.

Passemos então, para a análise do trecho. Já no primeiro parágrafo, podemos tecer dois comentários:

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|---|---|--|---|
| This condition is all very well in a schoolboy who has just reached the age of puberty. With him it is simply Dame Nature's way of putting on the brakes and holding the lad back until he is old enough to behave himself like a gentleman. I approve of that. | Tudo bem quando isso acontece com um garoto que acabou de chegar à puberdade. No caso dele, é simplesmente o jeito de a Mãe Natureza apertar os freios e acalmá-lo até que tenha idade bastante para se comportar como um cavalheiro. Eu aprovo isso. | Essas reações ficam muito bem em um garoto em idade escolar que tenha acabado de atingir a puberdade. Para ele, é apenas o modo de a Mãe Natureza frear-lhe os ímpetos e contê-lo até que cresça o suficiente para portar-se como um cavalheiro. E isso é algo que aprovo. | Tal condição se aplica muito bem a um colegial que acabou de atingir a puberdade. Nesse caso, é apenas a Dona Natureza puxando as rédeas para segurar o garoto até que cresça o bastante para aprender a se comportar como um cavalheiro. Isso eu aprovo. |

Podemos ver que Mendonça e Ghirardi foram consistentes com suas respectivas estratégias. Mendonça, para simplificar o texto, ignora a parte do “school” e deixa apenas “garoto”. Isso não causa ao texto nenhum prejuízo gravíssimo, como ele explica depois que se trata de um garoto que acabou de atingir a puberdade é possível ter noção da idade dele. Ghirardi, por sua vez, parte para uma explicação de “schoolboy” que soa um pouco desajeitada em um texto com um ritmo de leitura tão veloz; temos que diminuir a velocidade no “em um garoto em”, e não podemos contar pontos positivos para ele quando em português temos um equivalente direto para o vocábulo: colegial.

Em seguida temos “Dame Nature”. O problema que vimos em traduzir por “Mãe Natureza”, simplesmente, é que em inglês a expressão “Mother Nature” também existe, e se Dahl preferiu usar “Dame Nature” foi para criar um efeito diferente. Por esse motivo, optamos por “Dona Natureza”, que também confere um ar mais coloquial à expressão e mais condescendente, o que combina com a personagem, mas não há como saber se foi uma boa escolha ou não quando os outros dois tradutores seguiram o mesmo caminho com “Mãe Natureza”.

No parágrafo seguinte temos:

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|--|--|---|
| But there was no reason on God's earth why I, at the ripe old age of thirty-one , should continue to suffer a similar embarrassment. I was well trained to resist temptation , and I was certainly not given to vulgar passions. | Mas não havia razão neste mundo de Deus para que eu, um homem maduro de trinta e cinco , continuasse a sofrer tal constrangimento. Fui bem treinado para resistir à tentação , e certamente não era dado a paixões vulgares. | Mas não há razão neste mundo de Deus para que eu, na maturidade de meus trinta e um anos , continue a sofrer semelhante constrangimento. Exercitei-me para resistir às tentações e, certamente, não sou dado a paixões vulgares. | Mas não havia razão nesse mundo de Deus para que eu, do alto dos meus trinta e um anos de idade , continuasse a passar por um constrangimento desse. Fui bem treinado para resistir à tentação e decerto não era dado a sentimentos vulgares. |

Aqui o problema não é apenas uma questão de estilo ou escolha lexical: Mendonça comete uma falha de tradução ao dizer que a personagem tem trinta e cinco anos quando, na verdade, tem trinta e um. Não é possível dizer o que o levou a fazer isso, e está certo que não causa nenhum dano permanente ao texto em geral, mas o tradutor está passando uma informação falsa ao leitor e isso faz com que sua tradução perca a credibilidade.

Já no segundo caso do parágrafo, o problema está na tradução desajeitada de Ghirardi: “Exercitei-me para resistir às tentações” não soa nem um pouco natural em português, pois o verbo “exercitar-se” passa uma ideia de exercício físico que não cabe nesse contexto. E não podemos nem dizer se tratar de uma tradução ao pé da letra e por isso estranha, pois traduzir “I was well trained” literalmente por “fui bem treinado” produz um resultado muito mais confortável para o leitor.

O terceiro parágrafo do trecho é um bem longo e, a fim de facilitar a visualização e favorecer a organização do trabalho, colocaremos aqui apenas as partes a serem comentadas.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|--|---|---|
| On the contrary, and though I say it myself, the fates had been rather kind to me in that regard. | Pelo contrário, e embora eu mesmo o diga, quanto a isto o destino foi muito bom comigo. | Pelo contrário, e embora seja eu a dizê-lo, o destino fora, nesse aspecto, bastante generoso comigo. | Pelo contrário, e embora eu seja suspeito para dizer, as moiras foram muito gentis comigo nesse aspecto. |

Dahl faz nesse trecho uma referência à mitologia grega. As moiras eram as três irmãs responsáveis por tecer e cortar o fio da vida, tanto dos deuses quanto dos mortais, determinando, assim, o destino de cada um deles. Em inglês “fate” também significa “destino”, então fica difícil saber se os dois outros tradutores passaram por “fates” sem perceber a referência, pensando estar no plural por acidente, ou se escolheram ignorá-la. No nosso caso, escolhemos manter a referência, mesmo que cause certo estranhamento em uma primeira leitura, por dois motivos: primeiro, para dar continuidade àquela estratégia de enriquecimento vocabular do leitor e, segundo, porque é curioso que um vigário faça menção à criaturas de uma religião politeísta, principalmente sendo elas mulheres que manipulam a vida de homens, o que diz muito sobre a situação em que ele se encontra, e, da mesma forma que o texto em inglês deixa espaço para que o leitor interprete isso como bem entender, acreditamos que o leitor brasileiro também mereça essa chance.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|---|--|---|---|
| I stood exactly five and a half feet tall in my stockinged feet , and my shoulders, though they sloped downward a little from the neck , were nicely in balance with my small neat frame. | Eu tinha quase um metro e oitenta descalço e meus ombros, embora se inclinassem um pouco para a frente , compunham um belo equilíbrio com minha compleição modesta e elegante. | Sem sapatos, meço exatamente 1,67m , e meus ombros, embora um pouco caídos , harmonizam-se bem com minha compleição corporal, pequena e elegante. | Descalço, eu tinha exatos 1,67 de altura , e meus ombros, embora um pouco curvados para baixo na linha do pescoço , combinavam bem com minha figura pequena e elegante. |

Logo no começo da sentença, percebemos que Mendonça cometeu mais um erro de tradução: “five and a half feet tall” virou “quase um metro e oitenta”. Dessa vez, no entanto, seu deslize prejudica o texto, pois a ideia é que a personagem esteja se sentindo grande e imponente, quando na verdade sua estatura é baixa para os padrões britânicos, o que serve para mostrar como ele é um homem vaidoso e cheio de si. Um metro e oitenta não faz esse efeito, pois se trataria de uma pessoa de fato alta.

A segunda parte digna de atenção nesse pedaço é a que ele descreve como seus ombros são curvados para baixo. Ghirardi acertou em cheio na tradução, pois ao dizer que os ombros estavam “caídos” conseguiu soar perfeitamente natural em português, pois é isso que um brasileiro falaria nessa situação, e passar, em poucas palavras, a mesma imagem que o original passa. A tradução de Mendonça é inadequada por dizer que os ombros inclinam-se para a frente, quando na verdade eles o fazem para baixo, e a nossa peca por ser muito literal e, logo, longa e explicativa.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|---|--|--|
| [...] (protruding only a smallish amount from the upper jaw) [...] | [...] (projetando-se apenas um pouquinho para fora do maxilar inferior) [...] | [...] (projetando-se para fora apenas de forma mínima no maxilar superior) [...] | [...] (apenas um pouquinho protuberantes na parte de cima) [...] |

Mais uma vez chamamos atenção para uma falha de Mendonça: onde Dahl disse “upper jaw” ele colocou “maxilar inferior”, ou seja, o oposto. Os erros dessa natureza na tradução de 1989 são muito frequentes para um trecho tão curto do texto, o que nos leva a crer que, considerando as devidas proporções, se tivéssemos a oportunidade de estudar o texto integral, o resultado da análise seria preocupante. São erros pequenos, é verdade, mas quando somado roubam a legitimidade da tradução. Quanto à nossa escolha de usar “na parte de cima” ao invés de “no maxilar superior”, foi apenas uma questão de considerar a segunda opção pouco provável em uma conversa, e nossa proposta na tradução como um todo era soar o mais natural e descontraído possível, na tentativa de reproduzir a oralidade do original.

O trecho seguinte mostra que, às vezes, tentar aproximar muito a tradução do texto de partida leva a um resultado desengonçado na língua de chegada:

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|-------------------------------------|--|--|
| [...] and my hair, which was an unusually | [...] e meus cabelos, que tinham um | [...] e meu cabelo, de um vermelho gengibre | [...] e meu cabelo, de um ruivo brilhante |

| | | | |
|--|---|---|--|
| brilliant ginger-red, grew thickly all over my scalp. | amarelo avermelhado excepcionalmente brilhante, cresciam abundantemente por toda minha cabeça. | pouco comum, cobria, em mechas volumosas, toda minha cabeça. | incomum, cresciam volumoso por toda minha cabeça. |
|--|---|---|--|

Ghirardi ignorou completamente o outro significado de “ginger”: não é apenas “gingibre”, mas também “ruivo”, o tom de cabelo. Dizer que é “ginger-red” não significa ser da cor de um gengibre avermelhado, até porque, sendo o gengibre amarelo claro e não vermelho, é muito difícil visualizar essa cor. “Amarelo avermelhado” é um pouco mais visual, mas o problema é que não soa como um tom de cabelo muito bonito e o que a personagem pretende ao dizer isso é justamente se gabar da cor. “Ruivo” atinge esse objetivo de forma muito mais simples e direta.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|--|---|--|
| Good heavens above, I had seen men who were perfect shrimps in comparison with me displaying an astonishing aplomb in their dealings with the fairer sex. | Deus sabe que vi homens que eram perfeitas insignificâncias em comparação comigo exibirem uma impressionante auto- confiança em seus tratos com o sexo frágil. | Deus do céu, já vi homens que eram perfeitos ogros em comparação a mim mostrarem-se assombrosamente confiantes no trato com o sexo frágil. | Meu Deus do céu, eu já vira homens que eram verdadeiros nanicos se comparados a mim exibirem uma desenvoltura surpreendente ao lidar com o sexo frágil. |

Em inglês, “shrimp” significa, além do crustáceo, uma pessoa extremamente pequena ou insignificante²⁰. Mendonça interpretou e traduziu como “insignificância”, o que é interessante por passar a ideia de uma pessoa ao mesmo tempo pouco importante e pequena; o perigo é que o substantivo corre o risco de soar estranho quando usado no plural dessa forma, mas a mensagem é entregue ao leitor corretamente. Ao usar “nanicos”, nossa intenção era priorizar o coloquialismo do texto, já que no texto fonte o autor usou “shrimp” como uma gíria. O verdadeiro problema está na tradução de Ghirardi: podemos inferir que ele interpretou “shrimp” como sendo um sujeito feio e desajeitado, mas ao usar “ogro” a imagem que ele evoca

²⁰ Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/shrimp>>. Acesso em: junho de 2014.

nos leitores é de um indivíduo, além de fisicamente grotesco, muito alto, que é o contrário do que o autor pretendeu.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|---|--|--|
| [...] the touching of hands, the peck on the cheek, the linking of arms , the pressure of knee against knee or foot against foot under the dining-table [...] | [...] o toque das mãos, o beijinho no rosto, o cruzar de braços , a pressão de joelho contra joelho ou de pé contra pé debaixo da mesa de jantar [...] | [...] o tocar das mãos, o beijo leve na face, a pressão de um joelho contra o outro, ou de um pé contra o outro sob a mesa de jantar [...] | [...] o toque de mãos, o beijinho na bochecha, o enlaçar de braços , a pressão de joelho contra joelho ou pé contra pé sob a mesa de jantar [...] |

Nessa parte, Ghirardi cometeu um dos maiores deslizes que um tradutor pode cometer: deixou uma parte do texto de fora da tradução. É claro que podemos supor que cortes no texto sejam frutos da revisão, mas essa só seria uma suposição plausível se isso acontecesse no resto do texto também, e não apenas em um trecho tão simples como esse, que não representa motivos para cortes de natureza moralista ou estrutural. Aparentemente foi, sim, obra de um tradutor pouco atento.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|---|--|--|
| [...] the full-blown violent embrace that comes when two of them join together on the floor--for a dance. | [...] o abraço violento e arrebatado de duas pessoas que se juntam para uma dança. | [...] o abraço pleno e violento que se dá quando dois deles se unem sobre o chão — para dançar. | [...] o abraço violento e explosivo que se dá quando os dois se encontram na pista— para a dança. |

Esta é, certamente, uma das partes mais complicadas de se traduzir. Em primeiro lugar, “floor” pode significar tanto “chão” quanto “pista de dança”, o que se encaixa perfeitamente à cena: se o leitor pensa nela como “chão”, a imagem que ele cria é a de dois amantes deitando-se no chão na emoção do ato sexual, mas quando lê a sequência, “for a dance”, passa a ver “floor” como pista de dança, ao mesmo tempo que essa “dança” pode ser também o próprio ato sexual. É um trecho carregado de duplo sentido, e reproduzi-lo em português é um desafio e tanto, por precisarmos escolher qual sentido de “floor” usar na tradução.

Mendonça ignorou completamente a conotação sexual, tão marcada nos textos dahlianos, e deixou apenas “se juntam para uma dança”. Ghirardi conseguiu manter um pouco o sentido duplo, mas “se unem sobre o chão” é uma frase tão pouco confortável em português

que parte de seu efeito foi perdido, além do que ela pode passar a ideia de que eles estão flutuando acima do chão. O que tentamos fazer, portanto, foi jogar a ideia da dança para o começo da frase com “se encontram na pista”, que além de coloquial passa uma ideia de abandono, e substituir o artigo indeterminado de “for a dance” por um determinado, “para a dança”, para deixar subentendido o fato de não estarmos falando de uma dança qualquer, mas da dança praticada, com abandono, por um casal de amantes.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|--|--|--|
| But such things were not for me. Alas , I had to spend my time avoiding them instead. | Essas coisas, porém, não eram para mim. Em vez disso eu, ai de mim , tinha de passar meu tempo evitando-as. | Mas essas coisas não eram para mim. Ai de mim , que tinha de, em vez disso, passar todo meu tempo fugindo das mulheres. | Mas essas coisas não eram para mim. Infelizmente , tinha que passar o tempo correndo delas. |

“Alas” é um vocábulo bastante complicado de se traduzir. Isso porque não há uma expressão equivalente em português; a sugestão dos dicionários é “ai de mim”, o que funciona, mas dependendo da situação soa dramático demais. No caso dessa frase, até seria bem aplicado, mas hesitamos ao usá-lo porque a frase anterior termina com “para mim” e repetir um “mim” logo em seguida atrapalha o ritmo e o efeito da expressão.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|--|--|---|--|
| And this, my friends, was easier said than done, even for a humble curate in a small country region far from the fleshpots of the metropolis. | E isto, meus amigos, é mais fácil de falar que fazer, mesmo para um humilde cura em uma pequena região longe dos desejos da carne da metrópole. | E essa, meus amigos, não era tarefa simples, mesmo para um humilde cura em uma pequena área rural distante dos luxos da metrópole. | E, meus amigos, é mais fácil dizer isso do que fazer, mesmo para um humilde cura em uma cidadezinha do interior, longe dos antros de perdição da metrópole. |

“Fleshpot”, segundo a versão online do dicionário Merriam-Webster²¹, significa 1) conforto físico e luxo, ou 2) local para fins de entretenimento lascivo, geralmente usada no plural. Nesse caso, além do vocábulo estar sendo usado no plural, é possível inferir pelo contexto que se trata da segunda função sugerida pelo dicionário. Isso não quer dizer que a

²¹ Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/fleshpot>>. Acesso em: junho de 2014.

tradução de Ghirardi está errada, apenas que ela está mais distante do significado que supomos ter sido o pretendido e que o texto fica mais fraco e menos impactante. A imagem do vigário conservador e, em se tratando de George, hipócrita, falando em pecado e luxúria é valiosa para o texto, mas perdida nessa tradução. Acreditamos que as duas traduções restantes reproduziram o efeito desejado com a mesma intensidade.

| Dahl | Mendonça | Ghirardi | Rabelo |
|---------------------------------------|---|--|---|
| I tell you I was jumpy as a squirrel. | Eu, vou lhes dizer, estava agitado como um esquilo. | Devo confessar que isso me deixava irrequieto como um esquilo. | Juro que vivia assustado como um cachorrinho. |

Para que essa frase funcione e passe o efeito desejado, ela deve ser carregada de significado e ativar, no leitor, a imagem de um animalzinho assustado. Decerto, quem lê “esquilo” no texto vai entender a ideia geral que o autor pretendeu passar, mas é uma imagem vaga e pouco impactante para os leitores brasileiros, uma vez que, embora existam roedores da família do esquilo no Brasil, não temos contato com esse animal. Nossa proposta foi, portanto, tratar a frase de forma mais domesticadora e substituir o “esquilo” por um animal que geralmente associamos com a condição em que ele estaria no texto e o que pensamos ser mais adequado, ainda que ousado, é o cachorro.

5. CONCLUSÃO

Neste trabalho, traçamos um perfil da vida e obra de Roald Dahl, com o intuito de apresentar o autor galês sob um novo viés: o de escritor de ficção fantástica para adultos, e não apenas obras infantis. Passamos por uma análise do conto como gênero literário, bem como por algumas observações acerca das principais características da narrativa dahliana, entre elas o elemento do macabro, tão marcante e inquietante.

Considerando os desafios de tradução propostos pelas obras, tentamos, com o apoio de alguns teóricos, compreender a função da oralidade e dos marcadores culturais e dialetais dentro da narrativa e a presença de indicadores locais, ou sotaques, nos diálogos das personagens, e pensar em maneiras de lidar com eles. Pudemos perceber que, nesse momento, o tradutor precisa tomar decisões arriscadas para preservar, ou a cultura do texto de partida, ou a compreensão livre de obstáculos referenciais do leitor da língua de chegada. Nossa proposta de tradução foi, desde o início, buscar o equilíbrio saudável entre o estrangeiro e o nativo, entre a estrangeirização e a domesticação, entre o respeito pelo estilo do autor e o respeito pela funcionalidade da tradução enquanto texto na língua-alvo.

Conseguimos trazer para a discussão alguns problemas específicos que enfrentamos, como aquele da tradução do título de *Georgy Porgy* ou da dúvida de traduzir ou não traduzir que surge quando lidamos com nomes próprios e pronomes de tratamento no texto. Tendo em vista o resultado de nossa proposta de tradução, provamos que existem diversos meios de reagir aos obstáculos de verter o texto de uma língua para outra e que, mesmo quando se mostram extremamente difíceis de contornar e, sendo boa parte das vezes de cunho cultural, entram em conflito com a aproximação ao texto de partida que o tradutor pretendia, isso não torna o ofício inatingível. Sempre há a possibilidade de manter alguns elementos e adaptar alguns outros em favor da estética e naturalidade do texto, e mesclar as duas estratégias mostrou-se a melhor opção. Afinal, o exercício da tradução é feito tanto de perdas quanto de ganhos, sendo, por esse motivo, ainda mais enriquecedor.

Com o intuito de exercitar habilidades analíticas, partimos para o estudo comparado de um trecho de *Georgy Porgy*, onde foi possível ver que nenhum dos tradutores do conto adotou uma postura extrema, em termos de domesticação e estrangeirização, bem como nenhum esteve livre de deslizos ou deixou de acertar em cheio em algum momento. Isso serviu para que aceitemos que não existe uma tradução absoluta ou “correta”, e nem tampouco uma tradução

“errada”. O que define sua qualidade são fatores muito sutis, que dependem do público-alvo, circunstâncias e local de publicação, por exemplo.

Por fim, podemos concluir que, apesar das inúmeras adversidades e desafios, o processo de tradução e de construção de um projeto de pesquisa foi, em geral, edificante. Ao se colocar como objeto de estudo, o tradutor aprende muito sobre o modo como trabalha, em especial quando se vê diante de um texto tão rico de elementos estranhos à tradução e tem a oportunidade de propor soluções que afetem os leitores como as originais. As possibilidades existem, e são infinitas, resta ao tradutor escolher a melhor delas, tendo em mente que suas escolhas são orientadas por determinadas circunstâncias, fontes de pesquisa e gosto pessoal, o que as torna as melhores opções para ele naquele momento, mas ainda deixa espaço para novas e diferentes tentativas de tradução.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Maria Lúcia. “Gêneros Literários”. Em SAMUEL, Roger (org.). **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COOLING, Wendy (Comp.). **D is for Dahl: a glorumptious A-Z guide to the world of Roald Dahl**. London: Puffin Books, 2004.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. Em **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DAHL, Roald. **Beijo**,. Tradução de José Garcez Ghirardi. 1. ed. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

_____. **Beijo com Beijo: histórias fantásticas**. Tradução de José Eduardo Mendonça. 1. ed. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 134-135.

_____. James and the giant peach. New York: Alfred A. Knopf, 1961.

_____. **Kiss Kiss**. Londres: Penguin Books, 2011.

_____. **The Best of Roald Dahl**. 1. ed. New York: Random House, 1978.

_____. **The Best of Roald Dahl**. London: Penguin Books, 1984.

FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? Tradução de Marta Cavalcante de Barros. **Revista USP**, São Paulo, m. 63, p. 219-230, set./nov. 2004.

HENFRIDSON, Hans. **A thematic analysis of Roald Dahl’s adult fiction**. Luleå, 2008. Bachelor thesis (Bachelor in English) – Luleå University of Technology, Luleå, 2008.

HERMANS, Theo (ed.). **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. London: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

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

LEPPIHALME, Ritva. **Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions**. Clevedon: Multilingual Matters, 1997.

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

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. Em **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987, pp. 109-122.

PRETI, Dino. **Estudos de língua oral e escrita**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

RIDD, Mark David. Tradução: a terceira margem da interlíngua. ALVAREZ, Maria Luiza Ortiz (org.). **Novas línguas/Líguas novas**: questões da interlíngua na pesquisa em linguística aplicada. Campinas: Pontes Editores, 2012, pp. 475-497.

STURROCK, Donald. **Storrteller**: the authorized biography of Roald Dahl. New York: Simon & Schuster, 2010.

-Dicionários Consultados:

OPIE, Iona; OPIE, Peter. **The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

WEBSTER'S NINTH NEW COLLEGIATE DICTIONARY. Springfield: Merriam-Webster, 1986.

ANEXO A – TRADUÇÃO DE *MAN FROM THE SOUTH*

No trabalho original, o Anexo A consistia em uma tabela com o texto *Man from the South* à esquerda e nossa tradução, *O Homem do Sul*, à direita, e seu conteúdo não pôde ser divulgado por questões de direitos autorais.

ANEXO B – TRADUÇÃO DE *GEORGY PORGY*

No trabalho original, o Anexo B consistia em uma tabela com o texto *Georgy Porgy* à esquerda e nossa tradução, *Georginho Gulosinho*, à direita, e seu conteúdo não pôde ser divulgado por questões de direitos autorais.

ANEXO C – TABELA COMPARATIVA

No trabalho original, o Anexo C consistia em uma tabela para fins de comparação com trechos do texto *Georgy Porgy* e de suas traduções, *George, o Puro*, de José Eduardo Mendonça, *Georgy Porgy*, de José Garcez Ghirardi, e *Georginho Gulosinho*, feita por nós, e seu conteúdo não pôde ser divulgado por questões de direitos autorais.

Para quaisquer perguntas a respeito dos textos suprimidos, favor entrar em contato pelo e-mail: lorenarabelo06@gmail.com