



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

ELISANGELA FERNANDES MARTINS PARREIRA DA SILVA

UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS RELACIONADOS À
VIOLÊNCIA E CRIMINALIDADE PRESENTES EM TRÊS OBRAS DE
PATRÍCIA MELO

São José do Rio Preto
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

ELISANGELA FERNANDES MARTINS PARREIRA DA SILVA

UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS RELACIONADOS À
VIOLÊNCIA E CRIMINALIDADE PRESENTES EM TRÊS OBRAS DE
PATRÍCIA MELO

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos (Área de concentração: Linguística Aplicada).

Orientadora: Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo

São José do Rio Preto
2014

Silva, Elisangela Fernandes Martins Parreira da.

Uma análise da tradução de vocábulos relacionados à violência e criminalidade presentes em três obras de Patrícia Melo / Elisangela Fernandes Martins Parreira da Silva. -- São José do Rio Preto, 2014
154 f. : il.

Orientador: Diva Cardoso de Camargo

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Linguística aplicada. 2. Tradução e interpretação - Estudo e ensino. 3. Linguística de corpus. 4. Literatura brasileira - Traduções - História e crítica. 5. Melo, Patrícia, 1962- Crítica e interpretação. 6. Landers, Clifford E. - Crítica e interpretação. 7. Violência na literatura. I. Camargo, Diva Cardoso de. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.035(091)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Elisangela Fernandes Martins Parreira da Silva

UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS RELACIONADOS À
VIOLÊNCIA E CRIMINALIDADE PRESENTES EM TRÊS OBRAS DE
PATRÍCIA MELO

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Área de Concentração – Estudos da Tradução, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista —Júlio de Mesquita Filho, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof. Dra. Diva Cardoso de Camargo

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Diva Cardoso de Camargo
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Paulo Berber Sardinha
PUC – São Paulo

Prof. Dr. John Milton
USP – São Paulo

Prof^a. Dr^a. Maria Claudia Rodrigues Alves
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

21/agosto/2014

AGRADECIMENTOS

À Deus, acima de tudo, pela força e iluminação, sem os quais não teria conseguido atingir meu objetivo.

À Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo, pelo incentivo, pela dedicação e paciência com que me orientou.

À Profa. Dra. Paula Tavares Pinto, pelas sugestões dadas por ocasião do Seminário de Estudos Linguísticos (SELin) que muito contribuíram para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Marilei Amadeu Sabino e ao Prof. Dr. Lauro Maia Amorim pelas valiosas observações por ocasião do exame de qualificação.

Aos membros da banca examinadora por ocasião da defesa da tese, pelas contribuições.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e da Biblioteca do IBILCE, pela disponibilidade e presteza.

Às minhas colegas de equipe Paula, Adriane, Talita e Thereza Cristina, pelo carinho e amizade.

Aos meus filhos, Tiago e Artur,
que são a razão da minha existência.

SILVA, Elisangela Fernandes Martins Parreira da. UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE VOCÁBULOS RELACIONADOS À VIOLÊNCIA E CRIMINALIDADE PRESENTES EM TRÊS OBRAS DE PATRÍCIA MELO. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Estudos da Tradução) da Universidade Estadual Paulista – UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, 2014.

RESUMO

Neste trabalho apresentamos resultados da nossa pesquisa que teve por objetivo analisar as opções adotadas por Clifford Landers para traduzir vocábulos recorrentes e preferenciais da autora Patrícia Melo, relacionados à violência e criminalidade, em *The Killer* (1997), *Inferno* (2002) e *In Praise of Lies* (1999), em relação às respectivas obras originais *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Elogio da mentira* (1998). A pesquisa fundamentou-se no arcabouço teórico-metodológico dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1993, 1995, 1996, 2004; Camargo, 2005, 2007) e da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004). Recorremos, também, aos estudos sobre normalização de Baker (1996) e Scott (1998), a fim de observar aproximações e distanciamentos nas traduções dos vocábulos preferenciais de Patrícia Melo. Para tanto, construímos um corpus de pesquisa constituído por três pares de obras. O estudo contou com o auxílio das ferramentas WordList, KeyWord e Concord, disponibilizadas pelo programa computacional WordSmith Tools, a fim de proceder à extração dos vocábulos para análise. Quanto aos resultados obtidos, as palavras-chave extraídas dos corpora relacionam-se à violência. Em *O matador*, apresentaram-se os seguintes vocábulos e as respectivas opções de tradução: matar→*kill*; pó→*cocaine, coke* e *dust*; revólver →*revolver, gun* e por meio de omissão; arma→*gun, firearm, police regulation pistol* e *weapon*; e bandido→*bad guy, criminal, lowlife piece of scum* e *thief*. Em *Inferno*, apresentaram-se: morro→*hillside, hill, favela* e por meio de omissão; traficante→*drug dealer, him, runner* e *drug trafficker*; favela→*favela, hillside* e por meio de omissão; matar→*kill*, tráfico→*drug traffic* e *traffic*. Em *Elogio da mentira*, as palavras-chave são: cobra→*snake* e *boa*; assassino→*murderer, killer, killing, assassin* e *deadly*; matar→*kill*, sucuri→*boa constrictor, boa* e *snake*; e veneno→*venom* e *poison*. Os resultados também apresentaram várias evidências que sugerem a tendência do tradutor Clifford Landers em normalizar o texto de chegada.

Palavras-chave: Tradução literária, Estudos da Tradução Baseados em Corpus, Literatura brasileira traduzida, Patrícia Melo, Clifford Landers.

SILVA, Elisangela Fernandes Martins Parreira da. *AN ANALYSIS OF THE TRANSLATION OF WORDS EXPRESSING CRIME AND VIOLENCE IN THREE BOOKS OF PATRÍCIA MELO*. Ph D dissertation presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2014.

ABSTRACT

In this thesis we presented some results of a study that aimed to analyze the translation options adopted by Clifford Landers for the preferred and recurring words of Patrícia Melo, related to violence and crime, in The Killer (1997), Inferno (2002) and In praise of lies (1999) in relation to the respective original texts O matador (1995), Inferno (2000) and Elogio da mentira (1998). The theoretical approach is based on Corpus Based Translation Studies (Baker, 1993, 1995, 1996, 2004; Camargo, 2005, 2007) and Corpus Linguistics (Berber Sardinha, 2004). We also looked at the studies of Baker (1996) and Scott (1998) concerning normalization, in order to observe similarities and differences in the translation of Patricia Melo preferable words. The corpus was formed by the alignment of the original texts to their respective translations. For word extraction, we used tools provided by the WordSmith Tools program: WordList, KeyWords and Concord. The results obtained present keywords that confirmed the theme of violence. In O matador, the following words and options of translations were found: matar→kill; pó→cocaine, coke and dust; revólver →revolver, gun and by means of omissions; arma→gun, firearm, police regulation pistol and weapon; and bandido→bad guy, criminal, lowlife piece of scum and thief. In Inferno: morro→hillside, hill, favela and omissions; traficante→drug dealer, him, runner and drug trafficker; favela→favela, hillside and omission; matar→kill; tráfico→drug traffic and traffic. In Elogio da mentira, the keywords were: cobra→snake and boa; assassino→murderer, killer, killing, assassin and deadly; matar→kill; sucuri→boa constrictor, boa and snake; and veneno→venom and poison. The results also present a set of evidences which suggest the tendency of Clifford Landers to normalize the target text.

Keywords:., Literary Translation, Corpus Based Translation Studies, Translated Brazilian Literature, Patrícia Melo, Clifford Landers.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. LITERATURA E VIOLÊNCIA.....	18
2. A AUTORA PATRÍCIA MELO.....	27
2.1 A OBRA <i>O MATADOR</i>	32
2.2 A OBRA <i>INFERNO</i>	37
2.3 A OBRA <i>ELOGIO DA MENTIRA</i>	42
3. O TRADUTOR CLIFFORD LANDERS.....	47
4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	56
4.1 VERTENTES TEÓRICAS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS EM CORPUS.....	56
4.2 NORMALIZAÇÃO.....	69
5. MATERIAL E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	78
6. ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	84
6.1 ANÁLISE LEXICAL DOS VOCÁBULOS PREFERENCIAIS ENCONTRADOS NOS TRÊS PARES DE OBRAS.....	85
6.1.1 - Vocábulo preferenciais em <i>O matador</i>	85
6.1.2 - Vocábulo preferenciais em <i>Inferno</i>	92
6.1.3 - Vocábulo preferenciais em <i>Elogio da mentira</i>	96
6.2 ANÁLISE DE TRAÇOS DE NORMALIZAÇÃO.....	105
6.2.1 Omissões nos textos traduzidos.....	106
6.2.2 Adições nos textos traduzidos.....	109
6.2.3 Diferenças relacionadas à imprecisão de expressões.....	112
6.2.4 Alterações na estrutura sintática.....	114
6.2.5 Mudanças no registro da linguagem.....	116

6.2.6 Diferenças no comprimento das sentenças.....	119
6.2.7 Diferenças na pontuação.....	125
6.2.8 Alterações de vocábulos menos comuns por mais comuns.....	128
6.2.9 Repetições nos textos traduzidos.....	129
6.2.10 Diferenças contextuais.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	143
ANEXO 1 – CAPA DA OBRA ORIGINAL <i>O MATADOR</i>	149
ANEXO 2 – CAPA DA OBRA TRADUZIDA <i>THE KILLER</i>	150
ANEXO 3 – CAPA DA OBRA ORIGINAL <i>INFERNO</i>	151
ANEXO 4 – CAPA DA OBRA TRADUZIDA <i>INFERNO</i>	152
ANEXO 5 – CAPA DA OBRA ORIGINAL <i>ELOGIO DA MENTIRA</i>	153
ANEXO 6 – CAPA DA OBRA TRADUZIDA <i>IN PRAISE OF LIES</i>	154

LISTA DE SIGLAS

- TO – Texto original
- TO1 – Texto original *O matador*
- TO2 – Texto original *Inferno*
- TO3 – Texto original *Elogio da Mentira*
- TT1 – Texto traduzido *The Killer*
- TT2 – Texto traduzido *Inferno*
- TT3 – Texto traduzido *In Praise of Lies*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Palavras-chave em *O matador*

Tabela 2 – Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Tabela 3 – Opções de tradução para o vocábulo “pó”

Tabela 4 – Opções de tradução para o vocábulo “revólver”

Tabela 5 – Opções de tradução para o vocábulo “arma”

Tabela 6 – Opções de tradução para o vocábulo “bandido”

Tabela 7 – Palavras-chave em *Inferno*

Tabela 8 - Opções de tradução para o vocábulo “morro”

Tabela 9 – Opções de tradução para o vocábulo “traficante”

Tabela 10 – Opções de tradução para o vocábulo “favela”

Tabela 11 – Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Tabela 12 – Opções de tradução para o vocábulo “tráfico”

Tabela 13 – Palavras-chave em *Elogio da mentira*

Tabela 14 – Opções de tradução para o vocábulo “cobra”

Tabela 15 – Opções de tradução para o vocábulo “assassino”

Tabela 16 – Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Tabela 17 – Opções de tradução para o vocábulo “sucuri”

Tabela 18 – Opções de tradução para o vocábulo “veneno”

Tabela 19 – Estatísticas geradas para o par de obras *O matador – The Killer*

Tabela 20 – Estatísticas geradas para o par de obras *Inferno – Inferno*

Tabela 21 – Estatísticas geradas para o par de obras *Elogio da mentira – In Praise of Lies*

INTRODUÇÃO

Translation problems are not like math problems that have only one or at a most strictly limited number of right answers. As subfield of literature – and literature is indisputably an art rather than a science – translation is subjective in essence. Reasonable people may well disagree about which of several proposed alternatives to a particular translation problem best addresses it.¹

Landers (2001, prefácio)

A tradução pode ser vista como uma forma de divulgar textos de uma determinada língua, sejam eles de qualquer natureza, para leitores de outros países e de outras culturas. Desse modo, promove a interação entre diferentes povos, e pode contribuir para o desenvolvimento de comunidades, na medida em que facilita a compreensão e a aquisição de outras formas de ver o mundo, de outros saberes e experiências.

A literatura brasileira traduzida divulga nossos valores, hábitos, costumes e especificidades culturais e sociais, contribuindo para a criação de uma identidade brasileira na cultura de chegada. O tradutor, por ser o mediador entre a cultura fonte e a cultura alvo, tem grande responsabilidade nesse processo de transmissão cultural, e a aceitabilidade de nossas obras depende, também, da boa qualidade do texto traduzido.

Vários estudos têm sido realizados para investigar a natureza da atividade tradutória. Alguns refletem sobre o posicionamento do tradutor, que pode privilegiar o texto e cultura de partida, ou de chegada, questão amplamente discutida nos estudos sobre (in)fidelidade e (in)visibilidade do tradutor; sobre “o poder exercido pela tradução na construção de representações de culturas estrangeiras” (VENUTI, 2002, p.130); outros privilegiam aspectos linguísticos e estilísticos, que investigam questões de equivalência e correspondência, por meio de estudo descritivo de textos traduzidos, geralmente, comparando-os com os originais.

¹ Problemas de tradução não são como problemas matemáticos que têm apenas uma ou ao menos um número limitado de respostas corretas. Como uma ramificação da literatura – e a literatura é indiscutivelmente uma arte e não uma ciência – tradução é subjetiva em sua essência. Pessoas sensatas podem discordar sobre qual seria a melhor alternativa para a solução de um problema de tradução.

A corrente dos estudos descritivos originou-se com a teoria de polissistemas de Itamar Even-Zohar (1978), que preocupava-se com “a descrição e explicação dos intercâmbios literários” (BRISSET, 2012, p.7), ou seja, investiga como a tradução interfere no sistema literário-alvo, “nas características textuais resultantes”. No mesmo paradigma, encontram-se os estudos de Gideon Toury (1980), buscando, nas descrições das traduções, observar práticas de escrita e estratégias de tradução, que resultam no levantamento de um possível conjunto de normas da tradução. Dessa vertente, surgiu a necessidade de estudos baseados em *corpora*, a fim de se observar os fenômenos objetos da investigação com maior precisão. Os estudos baseados em corpus foram amplamente discutidos por pesquisadores como John Sinclair (2004) e Mona Baker (1993, 1995, 2004). Há também as vertentes que contemplam questões culturais, resultando em uma abordagem mais sociológica, voltada para a questão da ética na tradução, e do papel exercido pelo tradutor, nos planos político, ideológico e moral, como um sujeito que pode interferir na construção de identidades; podemos citar, como exemplo, os estudos de Baker (2006) sobre tradução e conflito.

Qualquer que seja o ângulo pelo qual se contemple a atividade tradutória, percebe-se uma interdisciplinaridade que envolve o fenômeno. É difícil pensar em estratégias tradutórias, ou refletir sobre as escolhas do tradutor, sem contemplar todos os elementos envolvidos no processo, que se inicia na escrita do original e estende-se até às leituras do texto de chegada, ou seja, é preciso considerar o autor do original, a cultura de partida, a língua de partida, o tradutor, a cultura de chegada, a língua de chegada, o leitor de chegada, os contextos socioculturais, entre outros.

Com a globalização, intensificou-se o intercâmbio cultural e o fluxo de traduções. Neste cenário, de maior contato entre diferentes culturas, a tradução literária tem destaque por ser um meio pelo qual se pode divulgar contextos culturais diversos e suas peculiaridades.

Em decorrência do crescimento e da importância desse seguimento no contexto mundial, os estudos da tradução desenvolveram-se acentuadamente, valorizando o texto traduzido, antes visto como um produto secundário, passando a considerar a tradução como produtora de significados e não apenas como um transporte de significados do original para a língua alvo.

O que motivou esta pesquisa foi, primeiramente, a curiosidade sobre um segmento da literatura brasileira que tem sido muito lida no exterior. Trata-se de obras que retratam contextos de violência e criminalidade. Se no passado o estereótipo que se observava sobre o Brasil era relacionado à sensualidade e ao Brasil rural, atualmente observa-se um tipo de leitura voltado a questões sociais relacionadas, especialmente, à violência urbana.

Para desenvolver esta pesquisa, selecionamos, para constituir nossos corpora de estudo, as seguintes obras da escritora Patrícia Melo: *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Elogio da mentira* (1998), e as respectivas traduções *The Killer* (1997), *Inferno* (2002) e *In Praise of Lies* (1999). As obras selecionadas apresentam em comum a temática da violência e criminalidade, tanto na descrição do ambiente hostil de grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro e na apresentação de problemas sociais brasileiros, quanto na reflexão sobre aspectos psicológicos dos personagens envolvidos com a criminalidade.

Segundo informações obtidas de publicações em jornais como: *The Independent*, *Le Figaro*, *Lê Monde*, *Metro*, entre outros, a autora Patrícia Melo se tornou “autora de referência” para o romance policial brasileiro. Seus livros têm tido boa repercussão na crítica literária internacional. A boa aceitação que as obras de Patrícia têm tido nos Estados Unidos e Reino Unido levam a supor que o trabalho de Landers e os recursos linguísticos a que recorreu tenham contribuído para um texto mais fluente para os leitores alvo. A análise das traduções de suas obras permite uma reflexão sobre como são projetados, no exterior, uma visão da realidade violenta de grandes centros urbanos brasileiros e sobre o quanto o tradutor

conseguiu resgatar sobre nossa sociedade no texto traduzido. Justifica-se, desse modo, a observação desses dados e uma investigação sobre tendências de normalização a serem identificadas nas três traduções.

Essas traduções foram realizadas por Clifford Landers, tradutor renomado e também pesquisador da cultura e política brasileiras. Estudou “os grandes escritores brasileiros, como Machado de Assis, Monteiro Lobato e Lima Barreto” (BENTES, 2005, p. 34) e esteve no Brasil, em 1965, para fazer um curso sobre a UDN (União Democrática Nacional), com duração de um ano e meio. A partir de então, aprimorou seus estudos para a realização de traduções de obras de escritores como João Ubaldo Ribeiro (*The Lizard's Smile*, 1994), Rubem Fonseca (*Buffo & Spallanzani*, 1991), Jô Soares (*O Xangô de Baker Street*, 1995), entre outros autores brasileiros da atualidade. Landers comenta, em sua obra *Literary translation – a practical guide* (2001), vários exemplos de suas traduções, no intuito de oferecer algumas diretrizes para facilitar o trabalho do tradutor. Ele mostra, em seu livro, “uma satisfação em contribuir para aumentar a quantidade de leitores para bons textos literários que, se permanecessem no idioma original, não poderiam ultrapassar muitas fronteiras” (BENTES, 2005, p. 40).

Para realizar esta pesquisa, contamos, ainda, com estudos de pesquisadores em teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a escrita de Patricia Melo. Embora modesta, a fortuna crítica sobre a autora revela diferentes possibilidades de interpretação para as obras em estudo nesta tese. A obra que tem mais destaque é *O matador*, talvez por tratar do tema mais polêmico do ponto de vista político, pois envolve instituições de segurança pública, corrupção e revela a mente criminosa em detalhes, ao apresentar um narrador em primeira pessoa. As três obras oferecem possibilidades de investigação que variam, entre a criminalidade como problema social e as relações de poder (VAZ, 2010), o perfil psicológico dos personagens (ROSA, 2009), questões de gênero (ZOLIN, 2006), como também aspectos

linguísticos (SOUZA, 2012), literários (MESSA, 2002) e tradutórios (GOMES, 2005 e SOARES, 1999). Também encontramos algumas entrevistas com a autora que permitiram compreender melhor a maneira como seus personagens são criados, bem como o modo que se constitui a forma peculiar de escrita de Patricia.

O estudo realizado por Gomes (2005) busca observar como se construiu a imagem da Literatura Brasileira traduzida no exterior, a partir do levantamento das obras mais traduzidas, bem como os fatores que influenciaram a preferência das editoras estrangeiras por determinados autores brasileiros. São abordados, também, fatores mercadológicos, políticos e textuais.

Para melhor compreensão da obra *Inferno*, também se fez necessária a leitura de textos sobre antropologia e sociologia, dado o caráter social da obra. Os textos de Zaluar (1985) e Zaluar e Alvito (2006) foram fundamentais para compreender a constituição do ambiente das favelas descrito no livro, bem como de seus moradores e de todos os elementos que a constituem.

Nossa pesquisa se insere em um projeto maior, o *PETra – Padrões e Estilos de Tradutores*, coordenado pela Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo, o qual adota uma abordagem interdisciplinar com base na proposta de Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker 1993, 1995, 1996, 2000) e da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004). Essa abordagem também faz uso de ferramentas eletrônicas disponibilizadas pelo programa computacional WordSmith Tools, para a investigação do corpus e levantamento dos dados, o que nos permitiu uma visão dos dados de forma mais dinâmica e abrangente.

Com base na comparação entre os originais e as suas traduções, observamos as similaridades e diferenças entre opções de tradução para vocábulos mais recorrentes e preferenciais relacionados à violência e à criminalidade em cada par de obras, bem como

analisamos aproximações e distanciamentos para a tradução desses vocábulos dentro do conjunto das seis obras.

Como perguntas de pesquisa indagamos: – quais são as opções de tradução para os vocábulos mais frequentes relacionados à violência e criminalidade nas três obras em estudo? e – quais recursos linguísticos empregados nos textos alvo contribuem para uma normalização nas traduções realizadas por Landers?

No que tange aos objetivos de nossa pesquisa, propusemos:

- como objetivos gerais:

- 1 – Refletir, no conjunto das seis obras, sobre aproximações e distanciamentos na tradução dos vocábulos mais recorrentes e preferenciais relacionados à violência e criminalidade.

- 2 – Analisar tendências de normalização apresentadas pelo tradutor.

- como objetivos específicos:

- 1 – Comparar semelhanças e diferenças entre os vocábulos relacionados à violência e criminalidade presentes em cada texto traduzido em relação ao respectivo texto fonte.

- 2 – Examinar aspectos referentes à normalização, no que concerne a: pontuação, metáforas incomuns, repetições, comprimento das sentenças, omissões, acréscimos, alterações em estruturas complexas, mudança de registro, mudanças relacionadas ao uso de palavras menos comuns, bem como outras mudanças na tradução.

A fim de desenvolver os objetivos propostos em nossa investigação, dividimos a presente tese em seis capítulos, além da introdução e das considerações finais, dividida em 6 capítulos.

O capítulo 1 discorre sobre a Literatura e a violência, apresentando um panorama sobre essa vertente literária contemporânea, que vem ganhando cada vez mais leitores brasileiros e estrangeiros.

No capítulo 2, fizemos um breve relato sobre a vida e obra de Patricia Melo e apresentamos, com base em alguns trabalhos acadêmicos e entrevistas, comentários sobre as obras que compõem nosso corpus de estudo.

No capítulo 3, discorremos sobre Clifford Landers, um dos tradutores contemporâneos que mais se dedicam à tradução de obras da literatura brasileira.

O capítulo 4 apresenta a fundamentação teórica, abordando, inicialmente, vertentes teóricas dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus, da Linguística de Corpus e conceitos sobre traços de normalização.

No capítulo 5, descrevemos os passos metodológicos adotados para a realização da presente pesquisa e para a forma de análise dos dados.

No capítulo 6, apresentamos alguns dados e os vocábulos considerados palavras-chave nas três obras originais e as respectivas opções de tradução feitas por Landers. Também apresentamos alguns traços de normalização observados.

Nas considerações finais, apresentamos algumas reflexões acerca das investigações feitas ao longo deste trabalho, no intuito de responder às indagações propostas.

Complementam a tese as referências bibliográficas.

1 – LITERATURA E VIOLÊNCIA

A Teoria da Literatura pode se ocupar de uma estética da violência, de um campo de reflexões destinado a pensar como descrever o horror, suas condições de contemplação e o vocabulário para sua descrição, levando em conta articulações entre tema e forma.

Jaime Ginzburg (2012, p. 16)

A literatura que retrata a violência urbana tem sido objeto de muitas discussões, recentemente, levando pesquisadores e estudiosos a uma reflexão sobre o caráter dessa forma contemporânea de produção literária. Há uma confluência entre fazer literário, arte, denúncia social e consciência crítica sobre o mundo e a sociedade. Esta nova vertente requer novas formas de análise que possam abarcar e explorar as diferentes possibilidades de interpretação e formas de expressão, geralmente marcadas pela construção de imagens que atraem a atenção de cada vez mais leitores.

Wainberg (2005, p. 29) levanta algumas questões relacionadas ao “consumo” desse tipo de leitura: uma sobre a relação entre a ficção e a realidade “quem imita quem, afinal?”, ou seja, tem a literatura da violência maior influência sobre a realidade, ou a realidade maior influência sobre a literatura? Há obras visivelmente influenciadas por acontecimentos como os atentados terroristas de 11 de setembro nos Estados Unidos, bem como se pode lembrar de obras anteriores aos atentados que já abordavam situações semelhantes, como o caso de *O agente secreto*, de Joseph Conrad, publicado pela primeira vez em 1907. Outra questão levantada por Wainberg (2005, p. 30) é “por que, afinal, há um público para a violência simulada?” O autor apresenta algumas hipóteses para responder a essa pergunta, como a “busca da fantasia, o desafio e a estimulação sensorial, a pontuação proporcionada pelo fascínio do jogo e os efeitos especiais”. São, portanto, leituras motivadas pelo estímulo imagético, sensorial, que provocam medo, ansiedade, excitação, levando a um posicionamento de condenação ou aprovação.

Os estudos dos sociólogos e antropólogos Zaluar e Alvito contribuíram para um maior entendimento sobre o contexto das obras em estudo. As três narrativas têm como tema um problema social complexo que tem sido amplamente divulgado e que é abordado atualmente pela literatura, mais pela dimensão política do que estética.

Convém pensarmos na definição de violência antes de refletirmos na sua posição na literatura. Segundo o dicionário Aurélio, a violência pode ser definida como “o emprego da força física e do terror como modo de ameaçar, coagir e impor a vontade, sempre relacionados à busca ou à manutenção do poder”. Há, no entanto, controvérsia teórica sobre o conceito de violência entre os especialistas que investigam o problema. A violência envolve mais do que se costuma considerar à primeira vista. Dá-se atenção, geralmente, aos danos físicos causados em relações interpessoais, deixando-se de lado aspectos menos perceptíveis, como os danos psicológicos, sociais e materiais. Também podem ser considerados atos de violência outras formas, como a verbal, por exemplo. A esse respeito Wainberg comenta que, “na verdade, todo dano físico acarreta dano não-físico penoso que perdura no tempo” (2005, p. 32), tais como medo, angústia, problemas de auto-estima, destruição e perdas de propriedades e rendimentos, exclusão social, prisão, humilhação, entre outros. Esses efeitos podem ser observados em diversos contextos e são representados na literatura.

Algumas obras apresentam esses conflitos ideológicos, sociais e culturais marcados pela violência. Na literatura estrangeira, destacam-se obras sobre o terrorismo proveniente das guerras mundiais e dos ataques terroristas motivados pelo idealismo religioso oriental. Na Literatura Brasileira, as obras retratam a violência criminal dos grandes centros urbanos, marcada por sequestros, roubos, assaltos, homicídios, tráfico de drogas, crime organizado e a própria corrupção da polícia, o que Wainberg chama de “guerrilha não-ideológica”.

Seja qual for o contexto de violência retratado na obra, ele traz um ponto de vista, uma visão de mundo. As obras dialogam com um momento histórico que pode privilegiar uns em

detrimento de outros. Em épocas mais antigas, a literatura era produzida para a elite e pela elite; portanto, o que se escrevia era ideologicamente marcado por aqueles que tinham posição superior na “hierarquia social”. O textos obedeciam a padrões estéticos, estilísticos e artísticos, tendo sempre a forma como fator mais importante na construção da obra.

Dalcastagnè (2007, p. 29) problematiza a questão da “necessidade de democratização no processo de produção literária”, e considera o campo literário brasileiro, ainda, um espaço de exclusão, onde não se encontram representados os múltiplos grupos sociais, em seus aspectos físicos, psicológicos, sociais, etc.

Recentemente, pode-se observar uma mudança na literatura que traz outras vozes para o fazer literário, apresentando contextos menos favorecidos do ponto de vista social e econômico. Esse tipo contemporâneo de narrativa se serve de várias formas discursivas, sendo influenciado por outros meios de comunicação, inclusive não-verbais, que conferem às obras uma forte tendência para a criação de imagens. A arte é uma manifestação humana, motivada por fatores externos e capaz de mobilizar e transformar a consciência crítica das pessoas.

Na efervescência dos acontecimentos, motivada pelo bombardeio da mídia e outros meios de comunicação, a literatura abre espaço para a representação da “violência urbana”, trazendo as vozes da periferia, ainda que por meio de outros elementos que falam em nome dos mais fracos, representados pelos excluídos do ponto de vista econômico, social, cultural ou racial. O espaço físico retratado nas obras corresponde ao submundo dos centros urbanos onde se proliferaram as mazelas e os problemas causados pelas desigualdades sociais. Se na antiguidade a violência era apresentada como ato de heroísmo, bravura e como forma de conquistas sob o ponto de vista do vencedor, na atualidade, mostra-se o lado do oprimido, daquele que sofre as consequências da derrota e que se revolta por ser-lhe imposta a vontade do mais forte.

O herói, retratado em obras mais antigas, lutava por um ideal, ou seja, justificava-se a violência praticada em nome da “honra” e da preservação do poder e da “ordem”. Omena (2009) realiza estudos sobre as relações de poder na Roma Imperial e cita um trecho do Tratado de Clementia, do filósofo Sêneca, onde se pode perceber o discurso do súdito sobre a “coragem” do subalterno que toma a frente na batalha em nome do Imperador:

É a sua própria preservação que os homens amam quando conduzem legiões, às dezenas, à batalha a favor de um só homem, quando acorrem às primeiras linhas de frente a apresentarem o peito aos ferimentos para não deixar retroceder as insígnias de seu imperador (De Cem. III, II, 1).

Percebe-se a visão do dominante que defende o ato de “apresentar o peito aos ferimentos” na guerra, como um ato de bravura, como um ato de coragem e a escolha das palavras tece o discurso refinado de heroísmo. O discurso de Sêneca era guiado pelos e em prol dos interesses do imperador Nero e devia justificar, por meio da exaltação e valorização de seu superior, a condição dominante do governante, que podia decidir pela vida ou morte dos subalternos. A violência era, no contexto da Roma Imperial, o meio necessário para se manter a “ordem” e assim Sêneca comenta sobre a subserviência:

o mau soldado é aquele que segue o seu general sempre a queixar-se! Por conseguinte aceitemos pressurosos e animados as suas ordens, não queiramos fugir ao curso das máquinas deslumbrantes na qual estão entretecidos também os nossos sofrimentos (Ep. Mor. 107, 9, apud OMENA, 2009, p. 78).

Assim, o filósofo apresenta como bom soldado aquele que luta de forma zelosa e diligente, “pressurosa”, ressaltando sua valentia e honra, também por meio do uso dos vocábulos “animados” e “não fugir” aos sofrimentos causados pelas “máquinas deslumbrantes”. O idealismo e sofisticação do discurso são as marcas características de obras que apresentam o cenário da violência sob o ponto de vista da elite dominante.

Na vertente de feição regionalista, também se pode observar o tom de heroísmo permeado pelo sentimento de honra e coragem dos sertanejos. Em *Os Sertões*, pode-se observar o discurso do heroísmo dos combatentes que não se deixam esmorecer:

E descia. A meio caminho, porém, refreou o cavalo. Inclinou-se, abandonando as rédeas, sob o arção dianteiro do selim. Fora atingido no ventre por uma bala.

Rodeou-o logo o estado-maior.

“Não foi nada; um ferimento leve”, disse, tranquilizando os companheiros dedicados. Estava mortalmente ferido (CUNHA, 1985, p. 358).

Apesar de baleado, Moreira César não se entrega ao fracasso, o homem luta até a morte. No trecho abaixo, Cunha menciona a coragem dos sertanejos:

Lá dentro rolava ruidosamente a desordem, numa assonância golpeada de estampidos, de imprecações, de gritos estrídulos, vibrantes no surdo tropear das cargas. Grupos esparsos, seções em desalinho de soldados, magotes diminutos de jagunços, apareciam, por vezes, inopinadamente, no claro da praça; e desapareciam, logo, mal vistos entre o fumo, embrulhados, numa luta braço a braço...

Nada mais. A situação era afinal inquietadora.

Nada prenunciava desânimo entre os sertanejos (CUNHA, 1985, p. 356).

Percebe-se que o narrador salienta a coragem dos sertanejos, jagunços que apesar de estarem em número menor, não desanimavam. As opções lexicais do autor “gritos estrídulos”, “vibrantes” e “braço a braço...” conferem ao discurso conotação positiva; são opções que valorizam uma cena de guerra, dando a ela uma feição de bravura, sendo ainda um contexto aterrorizante.

A literatura que retrata a violência urbana aborda temas de revolta e conflito, trazendo outros pontos de vista, que permitem perceber o mundo com o olhar do outro, e assim, entendê-lo, ainda que sua forma de expressão seja diferente, ou que o contexto apresentado seja estranho, distante e quase indizível. Messa (2009) denomina o tipo de linguagem usada

nas obras de autores como Rubem Fonseca e Patrícia Melo, por exemplo, como “dicção homicida” e comenta sobre a linguagem utilizada nesse tipo de criação literária:

assim como atualmente no advento da multimídia que dá mais importância ainda a fatos como este, chegando a mudar de escala, aumentar as proporções, escandalizar o sensacional. Eis a violência verbal, para isso basta fazer entrar na narrativa elementos, personagens, gestos, diálogos, características literárias, próprias da ficção (MESSA, 2009, p. 102).

O pesquisador explica que a linguagem funciona como “arma-discurso”, pela qual o narrador procura legitimar o ato violento cometido. De maneira geral, há uma preferência desses autores de criar um narrador em primeira pessoa, em posição facilitadora da manipulação do discurso, envolvendo o leitor, colocando-o dentro da mente do assassino ou agressor.

Pellegrini (2008, p. 42) argumenta que “a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social”, devido às condições em que se deu desde sua ocupação até os dias atuais, passando por conflitos e lutas em busca da independência, democracia, entre outros. A literatura expressa todo esse conjunto de experiências “*grosso modo*, na já clássica nomenclatura *literatura urbana e literatura regional*” (Pellegrini, 2008, p. 42). No caso da literatura de feição regionalista, percebe-se a projeção de estruturas autoritárias e códigos de honra e justiça pessoal, apresentando os temas do cangaço, dos jagunços, coronéis, e outros heróis do sertão, valorizando princípios machistas. Podemos citar, como exemplos dessa vertente, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, cujo protagonista, Getúlio Santos Bezerra, luta pelos ideais machistas e pelas leis do sertão até a morte; Guimarães Rosa, Mário Palmério, entre outros.

A ditadura militar teve papel fundamental na disseminação da cultura da violência, juntamente com a industrialização e o capitalismo selvagem que fortaleceram as desigualdades e a separação das classes sociais. O autoritarismo e repressão exercidos durante

o período militar, inclusive sobre os escritores brasileiros, despertaram a atenção de pesquisadores no Brasil e em outros países. Pellegrini (2014, p. 2) comenta que “a ditadura permanece como uma espécie de parâmetro inescapável para a compreensão de tudo o que veio depois”, influenciando tudo o que se produziu no campo cultural, como resultado das ações de vários elementos, dentre eles a censura e as imposições políticas e econômicas, que durante o regime militar operavam com o intuito de manipular a opinião pública.

No exterior, podemos citar Baden (1999), que realizou uma pesquisa com autores brasileiros que sofreram com a censura e outras formas de opressão, muitos deles exilados, resultando em uma análise das marcas que o período deixou na literatura brasileira. Segundo a pesquisadora, os anos 80 trouxeram à tona uma literatura com feição de testemunho, “alguns escritores, particularmente os mais jovens, descreviam violência, poder e corrupção usando o realismo exagerado da última década” (BADEN, 1999, p. 162)². A autora também comenta a forma como a linguagem é utilizada na construção das obras, com o “uso de um vocabulário marcante necessário para se descrever de forma realista as vozes dos indivíduos e das situações” (BADEN, 1999, p. 186)³. Entre os autores entrevistados e pesquisados por Baden, podemos citar: Affonso Romano de Sant’Anna, Antônio Callado, Antônio Torres, Edla Van Steen, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, João Antonio, Roberto Drumond, Rubem Fonseca, entre outros que muito influenciaram a literatura brasileira desde os anos 80.

Podemos citar, também, outro estudo que envolve a literatura brasileira, publicado no livro *Alegorias da Derrota*, no qual Avelar (1999) apresenta “uma perspectiva inquietante de avaliação crítica da literatura latino-americana” (GINZBURG, 2012, p. 174). Avelar, professor de Espanhol e Português na Tulane University, em New Orleans, Estados Unidos, publicou alguns livros e orientou trabalhos acadêmicos sobre o tema da violência na literatura

² No original: *Some writers, particularly the younger ones, depicted violence, power, and corruption using the exaggerated realismo f the previous decade.*

³ No original: *The use of an abrasive vernacular was perceived as necessary to realistically portray the voices of the characters and the situations.*

brasileira, recorrendo à “reflexão histórica e categorias da psicanálise para defender a tese de que, na produção literária, é elaborado um complexo trabalho de luto, referente às perdas sociais vividas em regimes autoritários. Avelar caracteriza os textos estudados como pós-ditatoriais” (GINZBURG, 2012, p. 174).

Além dos estudos sobre a violência na literatura brasileira, existem, também, em países da Europa e Estados Unidos, vários estudos sobre a violência urbana em países da América Central e América do Sul, inclusive no Brasil, do ponto de vista sociológico, investigando fatores que influenciam, causam e perpetuam os conflitos. Winton (2004)⁴, por exemplo, aponta como “idéias-chave”, referentes à violência urbana, uma tipologia que se divide em violência política, econômica, institucional e social, sendo, segundo a autora, elementos interligados na constituição desse mal e responsáveis pela perpetuação e normalização da violência urbana. São parte do rol de atores e elementos constituintes do conflito as gangues, o tráfico de drogas e a justiça informal, apresentados como o legado da opressão política como em uma “violência de reação”, onde o medo é a causa e o efeito da violência urbana, uma vez que “o medo crescente conduz à vontade de carregar armas e ao crescente apoio à pena-de-morte, ao comportamento violento e ilegal da polícia e ao apoio ao direito de matar” (BRICEÑO-LEÓN, 1999, apud. WINTON, 2004, p. 176)⁵.

É importante mencionar que no período de desabafo pós-ditatorial, em que os artistas encontravam-se estimulados para criar, envolvidos pelo desenvolvimento tecnológico, em meio a todas as discussões acima citadas, consolidou-se a indústria cultural, estabelecendo “parâmetros e paradigmas para as décadas subsequentes” (PELLEGRINI, 2014, p. 8), cuja produção, incluindo temas e formas, passaram a submeter-se à “estética do espetáculo”.

⁴ Disponível em: <http://eau.sagepub.com/content/16/2/165>

⁵ No original: *this increased fear can lead to a growing disposition to carry guns, to increased support for the death penalty, to illegal or violent police behavior and to support for the right to kill.*

Observa-se que o tema da violência urbana é retratado tanto na literatura de ficção, quanto no meio acadêmico. No próximo capítulo, discorreremos sobre a autora Patrícia Melo, uma das autoras contemporâneas que mais se destacam na produção dessa vertente literária.

2 - A AUTORA PATRÍCIA MELO

A vida toda nunca perdi a atitude de espanto diante da ideia da morte, diante da ideia da finitude das coisas. Estou sempre debruçada sobre essa questão. Não há nenhum prazer, nenhum sentido de entretenimento nessa abordagem. É mais um sentido de entender.

(Patrícia Melo – entrevista à Saraiva)

Acredito que para escrever sobre qualquer tema, um autor precisa apenas da sua memória, da sua capacidade de observação e sobretudo, da sua imaginação. Essas são as ferramentas importantes. O resto é bobagem.

(Patrícia Melo – entrevista à Veja)

Patrícia Melo, nascida em Assis, interior do estado de São Paulo, em 02 de outubro de 1963, é considerada uma das maiores autoras brasileiras contemporâneas, destacando-se também no exterior com obras publicadas em várias línguas. Além de romancista, atuou como roteirista no cinema e na televisão. A *Fortuna Crítica* sobre a autora constitui-se de dissertações de mestrado e teses de doutorado, onde são discutidos alguns aspectos importantes sobre seu estilo peculiar de escrita e sobre a temática de suas obras. Foram encontradas também algumas entrevistas com a autora que contribuíram para a elaboração deste trabalho, onde ela comenta sobre os apontamentos da crítica.

A primeira intenção de Patrícia foi de trabalhar com cinema; preparou-se para isso mas, como acontece com todos que almejam o cinema, “foi empurrada para a televisão”⁶. Trabalhou em um grupo de teledramaturgia da Rede Globo, com Walter Jorge Durst e Walter Avancini; na Rede Bandeirantes e na Televisão Portuguesa, escrevendo roteiros para programas educativos, telenovelas e minisséries, tais como: *Colônia Cecília*, *A Banqueira do Povo*, *Doença da Morte*, *Duvidae*. No teatro podemos citar como exemplos: *Duas mulheres e*

⁶ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10410>

um cadáver, em 2000; e *A ordem do mundo*, em 2008. No cinema, suas principais atuações foram com *O xangô de Baker Street* (2001), a partir do romance homônimo de Jô Soares; *Cachorro* (2008), baseado em texto de Nelson Rodrigues; e com *Buffo & Spallanzani* (1996) de Rubem Fonseca. Sua produção rendeu vários prêmios no Brasil e no exterior: Deux Océans (França, 1996) e Deutscher Krimi Preis (Alemanha, 1998), com *O matador*; Prêmio Jabuti em 2000, com *Inferno*; Prêmio de Melhor Roteiro para Cinema no Festival de Miami pela adaptação de *Bufo & Spallanzani* (1996), entre outros.

A experiência com a televisão pode ter sido o que contribuiu para o estilo de escrita da autora. Observa-se em suas obras uma construção narrativa com aspecto cinematográfico, com uso de onomatopéias e exploração de possibilidades de sonoridade; o foco narrativo cria um efeito de fluxo de consciência e de velocidade para os acontecimentos.

Sua estréia como romancista foi em 1994, com *Acqua Toffana*. A partir de então, Patrícia passou a dedicar-se à literatura, área em que se sente livre para criar. A crítica literária, especialmente no meio acadêmico, tende a rotular sua obra como “romance policial” ou “violência urbana”. Para Vaz (2010),

Sua escrita se caracteriza por dar voz narrativa às personagens que falam em primeira pessoa. Essas personagens são assassinos, drogados, ladrões, traficantes e pessoas pobres da periferia dos centros urbanos. Sujeitos que vivem em meio à violência, ao caos, à angústia e ao entorno dos meios midiáticos de consumo das grandes cidades brasileiras (VAZ, 2010, p.8).

As produções seguintes, *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003), *Mundo perdido* (2005), *Jonas, o cropomanta* (2008) e *Ladrão de cadáveres* (2012) abordam temas relacionados à violência, como sugere a mídia e a crítica, mas em contextos variados e, geralmente, dialogando com outros problemas sociais, psicológicos ou ideológicos; em outras palavras, seus romances “retratam a vida nos caóticos centros urbanos” (ROSA, 2009, p. 8).

Os estudos desenvolvidos sobre a autora e sua obra exploram seus personagens e contextos sob diversas perspectivas. Em Zolin (2006), investiga-se a construção das personagens femininas, nas obras *O matador* e *Inferno*; uma busca pelas representações do gênero em um contexto de feminismo contemporâneo, a pesquisadora comenta: “o que o/a leitor/a vê descortinar-se-lhe a cada nova página, a cada nova narrativa, são sujeitos femininos multifacetados, fragmentados, marcados pela pluralidade e pela complexidade” (ZOLIN, 2006, p.147). As personagens femininas de Patrícia Melo, construídas nessas duas obras, representam alguns estereótipos e identidades femininas marcantes em nossa sociedade, atuantes em qualquer que seja a classe social. A investigação de Zolin distancia-se da problemática da violência, embora as personagens também sejam parte de tal contexto, abordando outro campo bastante fértil na obra de Patrícia Melo.

A maioria das pesquisas aborda a obra da autora problematizando a questão da violência apresentada nas obras, como o caso da tese de Messa (2002), onde é investigada “a existência de uma dicção própria do narrador assassino, representada em modos distintos. O homicídio como objeto de discurso e o homicídio como discurso próprio” (MESSA, 2002, p. 7). No estudo, Messa estuda a construção de sentido do crime por meio da observação “da temática, do foco narrativo, da atitude narrativa, da intertextualidade e de alguns aspectos psicológicos de personagens e/ou narradores” (MESSA, 2002, p. 9).

Em Rosa (2009), observa-se a violência sob uma perspectiva mais sociológica, verificando-se “o papel assumido pela violência física na vida das mesmas personagens, sendo utilizada como produto de consumo, meio de aceitação ou forma de ganhar notoriedade e desarticular as pressões da sociedade” (ROSA, 2009, p 12). O trabalho de Rosa busca um diálogo dos romances *Acqua toffana* (1994) e *O matador* (1995) com o romance policial e o romance-reportagem de Rubem Fonseca. A questão da proximidade entre a obra de Patrícia Melo e a de Rubem Fonseca é problemática para a autora e parece-lhe

depreciativa. A esse respeito, a autora comenta, em entrevista à Saraiva⁷⁷, “Tenho oito livros publicados, uma dicção própria, um ritmo próprio, uma narrativa própria... É uma visão pequena, reducionista.” Pode-se dizer que os autores dialogam; isso se pode perceber pela intertextualidade, por terem ambos produzido filmes baseados em obras do outro; há, sim, uma relação profissional entre eles. Parte da proximidade pode ser atribuída à construção do conhecimento que eles têm sobre a literatura, à vivência e experiências que tiveram sobre problemas sociais. Seus trabalhos foram influenciados por um momento histórico. Rosa comenta que :

Durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, o panorama político e social nem sempre harmonioso, marcado pelos conflitos de uma ditadura militar, influenciou direta ou indiretamente algumas escolhas e experimentações artísticas. O paradoxal encontro entre reportagem e romance foi, sem dúvida, uma delas. O romance-reportagem despontou como nova forma de crítica e denúncia social sob a roupagem de produto híbrido (ROSA, 2009, p. 18).

Percebe-se que os autores têm em comum alguns elementos constitutivos de suas obras, não porque um segue o outro, mas porque são parte de um mesmo contexto histórico.

Teles (2008) realiza um estudo interessante sob um viés diferente, a adaptação de *O matador* para o cinema, em *O homem do ano*, em 2002, cujo roteiro foi escrito por Rubem Fonseca e a produção realizada pelo cineasta José Henrique Fonseca. A proposta da pesquisadora é

apontar possíveis pontos de convergência entre duas enunciações – a literatura e o cinema – principalmente aqueles que dizem respeito à focalização e ao modo de relato, discutir e revelar diferenças do olhar do narrador, além de avaliar seu papel na trama narrativa (TELES, 2008, p. 11).

As observações da pesquisadora revelam que a transposição fílmica foi favorecida pela visualidade das cenas do livro, promovendo um diálogo entre o livro e o texto fílmico. Destacou a linearidade narrativa do filme divergindo da descentralização narrativa do livro,

⁷⁷ Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10410>

onde o narrador personagem se desdobra em narrador e espectador quando, em alguns momentos, observa seus próprios atos.

Sobre a relevância da obra de Patrícia Melo no exterior, podemos citar o estudo de Gomes (2005), que examina, “segundo a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e a abordagem descritivista da tradução de André Lefevere e Gideon Toury, a literatura brasileira traduzida para o inglês a partir de 1990” (GOMES, 2005, p. 6). Para as análises, a pesquisadora considera paratextos e elementos gráficos das capas das obras, bem como metatextos, textos e resenhas publicados no exterior sobre as obras brasileiras. Suas observações apontam a criação de estereótipos sobre os grandes centros urbanos do Brasil. Gomes menciona outros fatores que devem ser considerados sobre a literatura brasileira traduzida ao afirmar que “o que está em jogo é uma avaliação que envolve e relaciona questões ideológicas, políticas e mercadológicas” (GOMES, 2005, p. 149). Inclui-se em seu exame todo o processo que começa na seleção das obras a serem traduzidas e termina com a recepção das obras no exterior e acredita que,

no caso de Patrícia Melo, além do interesse mercadológico em uma autora que vende bem no sistema de origem e tem prestígio em sistemas estrangeiros a partir da tradução de sua obra, há uma atitude deliberada no sentido de veicular sua literatura como um retrato do caos urbano brasileiro e é viável desconfiar que haja razões políticas e ideológicas para tal (GOMES, 2005, p. 149).

Neste aspecto, o trabalho de Gomes dialoga com o estudo proposto em nossa tese de doutoramento, pois ambos consideram a recepção das obras de Patricia Melo no exterior e a forma como são apresentados aspectos da sociedade brasileira, especialmente os relacionados à violência urbana, para os leitores de chegada.

A fortuna crítica sobre a autora Patrícia Melo revela uma grande variedade de possibilidades de investigação, sendo a autora produtora de textos que exploram várias facetas da realidade urbana. Se, por um lado, pode-se dissecar o contexto urbano no plano físico, por outro, pode-se adentrar a mente humana e observar aspectos psicológicos de personagens

nada convencionais. No plano da linguagem propriamente dita, é possível debruçar-se sobre uma estrutura textual de rica construção semiológica, onde se exploram as possibilidades de construção de significado, por meio da construção de imagens.

2.1 – A OBRA *O MATADOR*

A obra tem como protagonista um jovem, Máiquel, que entra para o mundo do crime por acaso. Comete o primeiro homicídio por impulso, em uma discussão de bar, depois de perder uma aposta. A primeira vítima do protagonista era um delinquente da vizinhança, mal visto por todos. A princípio, Máiquel sente-se mal, culpado, abalado, sem compreender o que acontecera. Pensava em se entregar à polícia por não conseguir conviver com o sentimento de culpa. Muda de idéia ao perceber que a vizinhança o apoiava, e até mesmo o admirava pelo feito, davam-lhe presentes, e passaram a tratá-lo como um herói, pois ele havia matado um marginal. Máiquel narra os acontecimentos surpreso:

Saí de casa ressabiado, eu ainda não tinha entendido tudo. Estava começando entender. Os vizinhos sorriam. Crianças, mães, empregadas, prostitutas, jornaleiros, cidadãos. Todos sorriam para mim. Na padaria, uma senhora beijou minha face e disse: conte comigo. Bobs na cabeça, uma mulher decente como a minha mãe: conte comigo (MELO, 1995, p. 25).

Observa-se que o julgamento das pessoas o absolviam. Existe, nas grandes cidades, onde a justiça comum não consegue resolver as questões de criminalidade, a cultura da justiça pelas próprias mãos, que corresponde a uma espécie de tradição cultural que reivindica soluções pessoais e locais. É possível perceber aqui alguns resquícios da ditadura militar. Patrícia Melo construiu um personagem que representa o “justiceiro”. Segundo Silva (2004, p.55), em *Justiceiros e Violência Urbana*, a cultura do justiceiro foi altamente influenciada pela forma como se consolidou a sociedade brasileira, marcada pelo patriarcalismo, pela violência praticada no período colonial e na ditadura militar, que culminou na materialização de uma ideologia autoritária e violenta.

Em *O matador*, também se pode observar a posição da polícia nos grandes centros urbanos. Assim como os moradores do bairro de Máiquel, os policiais passaram a respeitá-lo após o crime:

Os policiais não me procuraram no dia seguinte e nem nos outros dias. Quando me viam, sorriam. E aí, cara? Tudo bem, eu respondi. É isso aí. Prendemos um traficante. Prendemos uma prostituta. Prendemos uns garotinhos que ficam por aí enchendo o saco do pessoal. E iam embora (MELO, 1995, p. 25).

A narrativa apresenta uma polícia, cujas atitudes são agressivas e descontroladas. No trecho acima, percebe-se que os policiais agem sem comprometimento com as leis nacionais, mas sim com as leis pessoais, pois eles prenderam uns “garotinhos que ficam enchendo o saco do pessoal”, não criminosos e, no entanto, não prenderam o protagonista, que cometera um homicídio, dessa forma, incentivando-o a participar de uma espécie de “higienização social”. Silva (2004, p. 52) comenta que essa cultura de “faxina e higienização” esteve em alta na época dos anos 90, tendo, geralmente, policiais militares e civis envolvidos. Ele cita, ainda, frases do tipo “tem que matar mesmo”, “esses pivetes tem que morrer mesmo”, que mostram o apoio da população às ações de extermínio.

Máiquel tem, desse modo, proteção da polícia e acaba se tornando um exterminador de aluguel. Ele se especializa e se envolve na “atividade” que, a partir de então, torna-se meio de sustento. O personagem Dr. Carvalho, um dentista, é o agente que medeia a contratação dos serviços. Máiquel sempre conversa com os contratantes e ouve todas as histórias das vítimas de assaltos, estupros, entre outros, que agora o procuram em busca de vingança. Há um episódio em que o protagonista é contratado para matar um assaltante. No momento da emboscada, o assaltante, Pedro Televisão, é preso, o que impossibilitou a execução. Máiquel é dominado pelo ódio; o personagem mostra-se totalmente envolvido pela atividade de extermínio, como se o fizesse não mais só pelo dinheiro, mas também por uma questão de honra, por comprometimento. Tomado pela obsessão, arquiteta um plano e, juntamente com

os companheiros do grupo, vai até à delegacia e paga a fiança para libertar o assaltante. O carcereiro, conta detalhes do momento da soltura:

No outro dia, preparei o bando e fui para a delegacia, paguei fiança de Pedro Televisão. O carcereiro me contou depois que Pedro, quando ficou sabendo que era eu quem tinha pago a fiança, ajoelhou-se no chão, pedindo para ficar na cadeia pelo amor de Deus. O bicho saiu apavorado, olhando para os lados, deixei ele andar três quadras e então colocamos o filho da puta no carro (MELO, 1995, p. 113).

Percebe-se que o grupo de extermínio de Máiquel é muito mais temido do que a própria lei. Essa crença, apresentada na narrativa de Patrícia, existe na sociedade.

Há registros em jornais, depoimentos e entrevistas que confirmam tal prática, como se pode observar no trecho de entrevista ao jornal Notícias Populares: “Não vejo a hora do Chico Pé-de-pato ser colocado em liberdade. Ele é minha única esperança. Se a polícia não resolve, quem sabe o ‘justiceiro’ consiga reaver meus objetos roubados” (ALVES, apud Notícias Populares, 4.9.1985). O Chico Pé-de-pato foi um justiceiro conhecido em São Paulo que acabou preso e assassinado. Patrícia Melo criou um personagem que apresenta os mesmos atributos e características dos justiceiros e/ou pistoleiros que os noticiários apresentaram na mídia.

Máiquel torna-se viciado em cocaína e, em determinado momento de desequilíbrio emocional, pelo desentendimento com a amante, assassina a própria esposa. A narrativa apresenta um ritmo acelerado, criando uma impressão de intenso movimento, como em uma filmagem cinematográfica. Tudo acontece muito depressa. Assim que assassina a esposa, ele se reconcilia com a amante e, na mesma noite, recebe uma proposta de um delegado para ser sócio em uma empresa de segurança, antes mesmo de enterrar o cadáver da esposa. Aos poucos, a imagem de um herói, que vinga vítimas da criminalidade, desconstrói-se pelas atrocidades cometidas por ele e pela forma banalizada com que trata a violência, o crime. As frases usadas são curtas, a linguagem é enxuta, sem adjetivos, diferentemente das descrições

de atos violentos nas narrativas de feição mais regionalista ou mais antigas, quando se lutava por um ideal, pela honra, e que enalteciam o uso da violência.

Inicia-se, nesse momento, a segunda parte da narrativa, onde Máiquel atinge uma situação financeira confortável pela sociedade na empresa de segurança com o delegado Santana. O envolvimento com a polícia na atividade ilegal, coloca-o em posição de degradação moral. Sua atividade de matar por dinheiro estava, agora, protegida pela polícia, oficialmente, sob a forma de uma empresa de segurança. Nesta mesma fase, Máiquel apresenta sinais de degradação mental. O relacionamento com Erica, agora esposa, está em crise. Ela o abandona e leva consigo a filha de Máiquel com Cledir, a primeira esposa, assassinada. Erica contou com a ajuda de um pastor amigo que, antes de partir com ela, foi até à delegacia denunciar Máiquel pelo assassinato de Cledir, por maus tratos à Erica e por tê-lo agredido.

A polícia expediu uma ordem de prisão para Máiquel. Os acontecimentos que seguem na narrativa contribuem para o agravamento da situação do protagonista perante a justiça. Ele mata um rapaz por engano e deixa pistas, o que culmina em escândalo nos jornais. O narrador revela o pior de todos os seus medos: ir para a prisão.

Quando foi preso, Máiquel acreditava que teria a ajuda do seu sócio, mas, com o passar do tempo, foi percebendo que fora traído por ele. E que fora usado por todos aqueles que faziam parte de seu grupo, exceto Enoque. Todos temiam que Máiquel revelasse à polícia o esquema de trabalho do grupo. Ao ser quase morto, à mando de Santana, o protagonista decide fugir da prisão. Ao sair, em um momento de reflexão, percebe que, agora, estava do outro lado da história, era o bandido perseguido. No final da obra, Máiquel está totalmente atormentado, uma espécie de esquizofrenia; ele ouve vozes, imagina situações de aflição, sendo quase pego pela polícia. Consegue fugir e se vingar dos traidores, Santana e o Dr. Carvalho.

Schollhammer (2008, p. 68) considera a obra uma “superexposição pornográfica dos fatos” e sente falta de um posicionamento crítico em relação à violência que, segundo ele, poderia ser projetado na narrativa por meio da construção das personagens e do enredo. Ele afirma que:

os personagens se esvaziam de conteúdo à medida que simplesmente acabam sendo apresentados como meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade e perdem profundidade diante desta proibição fundadora do que os fazem humanos (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 68).

Provocam nos leitores uma sensação de indiferença, como se a situação de conflito ali presente fosse parte natural do mundo em que vivemos.

Johnen (2009) comenta que Melo traz uma análise do fenômeno da violência e contesta a crítica de Schollhammer afirmando:

essas críticas desconhecem tanto a maneira como Patrícia Melo vale-se por meio de intertextualidades, de referências a scripts e frames socialmente determinados pelo esquema social de conhecimentos brasileiros dissecando os valores éticos da cultura de violência descrita no romance (JOHNEN, 2009, p. 3).

Na análise de Johnen, a obra apresenta um panorama dos valores culturais da sociedade violenta retratada em *O matador*, explicando que “os leitores são confrontados com a lógica da cultura da violência” (JOHNEN, 2009, p. 12), mas que cabe a cada leitor fazer sua própria análise e julgamento.

Na maior parte, os estudos sobre o romance referem-se a questões sociais, políticas e psicológicas. É possível, no entanto, encontrar análises sobre a elaboração do romance, que vislumbram uma forma peculiar de construção, que traz a “representação estética da vastidão das linguagens sociais (a chamada heteroglossia), criando imagens dessas linguagens e explorando seus infinitos e nunca acabados diálogos” (FARACO, 1998, p. 22). Faraco comenta sobre o uso de recursos da narrativa televisiva e cinematográfica, com ritmo acelerado, num:

processo narrativo, a mistura, num mesmo período, de diálogos diretos, de descrições, de construções em discurso indireto, de falas interiores, de recortes das linguagens da publicidade, do cinema e da televisão – mistura que se justifica talvez pelo fato de todos os seus textos até agora serem narrados em primeira pessoa: uma voz que absorve e faz ressoar em seu discurso as muitas vozes alheias com que interage (FARACO, 1998, p. 24).

O romance articula, assim, diferentes linguagens sociais e diferentes recursos linguísticos que delineiam o enredo e os personagens, criando efeitos de sentido.

Messa (2002) comenta sobre a linguagem de Patrícia Melo e Rubem Fonseca, seu precursor, que “Rubem Fonseca, assim como Patrícia Melo, não vivem o crime, a transgressão, mas são historiadores do crime, do homicídio” (MESSA, 2002, p. 87). Ele afirma que os autores têm um estilo que pode ser chamada de grotesco, alegórico, hiperrealista, pós-moderno, incisivo.

2.2 – A OBRA *INFERNO*

O protagonista de *Inferno*, Reizinho, é um garoto muito ambicioso. Ele nasce na favela Morro do Berimbau, no Rio de Janeiro, e aos onze anos de idade se envolve no mundo do crime e acaba se tornando o líder do morro em pouco tempo. Durante a narrativa, são apresentados aos leitores detalhes do contexto de vida na favela, como a violência, a pobreza e a revolta causadas pela exclusão social. A obra retrata a organização criminosa criada pelos marginalizados, um sistema de poder local baseado na força das armas de fogo, controlado por regras próprias. O cenário da obra parece o da guerra, propriamente dita, com a descrição de um arsenal e de batalhas entre traficantes e policiais. No trecho abaixo, nota-se a descrição do armamento:

Pavão Pavãozinho, metralhadoras, escopetas e granadas, trinta homens. Ladeira dos Abacates, quarenta homens, fuzis AR-15 e HK-47. Morro da Maria Penha, líder Creudão, cinquenta homens, armamento importado. Morro da Baiana, noventa homens, pistolas, escopetas, líder Feinho. Salvação e Tucano, dois morros, oitenta homens, fuzis automáticos, líder Zé

Boléu. Rato Molhado e Jacarezinho, cento e vinte homens. Reizinho, na casa de Bidê, o secretário-geral da boca-de-fumo do morro do Berimbau, aguardava ser atendido. Gostava de memorizar os nomes das favelas, com seus líderes e suas armas e seus exércitos, andava sempre com um mapa do tráfico no bolso, retirado de uma revista que a mãe trouxera da casa da patroa. Guerra no Rio, era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios. Tanques militares. Fotos de meninos com o rosto coberto por camisetas, e armas. Porra. Eles adoravam aquele tipo de foto, os jornalistas (MELO, 2000, p. 18).

Percebe-se uma descrição precisa de tipos de armas, e quantidade de homens, como se estivesse em meio a uma guerra. Para Reizinho, era como se fosse mesmo uma guerra, a luta pelo controle do tráfico de drogas. Há uma organização hierárquica entre os criminosos envolvidos com o tráfico, como se pode observar pelo uso dos termos “líderes” e “secretário-geral da boca-de-fumo”.

A linguagem usada na obra é marcada por um ritmo acelerado e um bombardeio de imagens:

Lá do alto, vêem-se muitas parabólicas e telhas Eternit. Aviões voando baixo. Lixo. Cachorro defecando no mato, Trens. Prédios de dois andares. Orelhões, filas. O vento está forte. Reizinho se recosta no guarda-corpo do mirante e prepara a sua pipa. Nunca entendeu por que os garotos do Berimbau empinavam papagaio por diversão. Qual a beleza da pipa no céu? Nenhuma. As cores apenas. Bonito era ver urubu voar. Se fosse brincar, escolhia outra coisa, enterrava uma chave no sofá de napa verde, um traste velho que a patroa da mãe metera na casa deles, vrummm, simulava a ignição e transportava passageiros elegantes do hotel Nacional, vrum, Leblon, Copacabana, Ipanema, Barra, shoppings, compras, vrum, avenida Atlântica, praias, perfumes, mulheres de pernas cruzadas, lábios, vrum, sedas pretas, brancas, saltos altos, e se cerrasse os olhos e, vruuum, acelerasse, o carro entrava numa avenida vazia, e tudo passava por ele, vrum, o branco da areia do mar, o azul, o verde, o negro do mar, corria, o cinza do céu, corria, ele desviava dos postes que entravam na sua frente, vrum, desviava de sua casa, vrum, da mãe, de sua cama, desviando, das surras e noites longas, vrum, vrum,... (MELO, 2000, p. 10).

O narrador, em terceira pessoa, conduz o leitor, muitas vezes como em uma viagem panorâmica sobre a cena, mostrando os detalhes do local, pessoas e, muitas vezes, sobre o pensamento das pessoas, apresentado um fluxo de consciência, pensamentos entrelaçados, que

se confundem com o cenário. No trecho acima, pode-se observar uma descrição detalhada e muito variada, em um espaço de tempo muito pequeno, apresentado, em um mesmo momento, aspectos físicos do local, cores, um contraste entre a pobreza do local onde o protagonista mora e a beleza do Rio de Janeiro. Na imaginação de Reizinho, uma criança, confundiam-se todos aqueles elementos constituintes de sua realidade, inclusive a violência, ao mencionar, juntamente com as brincadeiras, as surras que levava da mãe.

Reizinho fora abandonado pelo pai, alcoólatra, a mãe sustentava a casa com o trabalho como doméstica. A maneira como o menino vê o trabalho é característica dos indivíduos envolvidos na criminalidade: para eles, “o trabalhador é um ‘otário’ que trabalha cada vez mais para ganhar cada vez menos” (ZALUAR, 1985, p. 143). A obra apresenta fortemente essa visão que o “bandido” tem em relação ao trabalhador, sempre explorado e humilhado, como se pode observar no trecho abaixo:

O salário da mãe eram seis notas de cinquenta. Um trabalho muito pior. A Alzira é uma burra, ele ouvira a patroa da mãe dizer, quando era ainda muito pequeno e uma febre alta obrigara Alzira a levá-lo consigo para o trabalho. Eu ensino, dizia dona Juliana para alguém na sala, uma amiga, que ouvia e se divertia, eu ensino, mas não adianta, Alzira é a pessoa mais burra que já vi na minha vida, peça para ela repetir a palavra “brócolis”. Peça para ela pôr uma mesa, veja o que ela faz com os talheres. Asparjo é isparjo. Vou comprar isparjo dona Juliana. E rúcula? Risos. Isparjo é ótimo. Rúcula é rucum. Se dependo dessa infeliz, estou morta, essa Alzira. Uma burra completa. É bronca, é sonsa, é lerda, essa Alzira. Tanta humilhação por apenas seis notas de cinquenta. Pensar em fatos como aquele acabava com o coração de Reizinho. Porra. Reaja, Alzira (MELO, 2000, p. 21).

O personagem menciona o valor baixo do salário da mãe, Alzira, que era humilhada pela patroa, dona Juliana, cujos atributos, também discriminados pelo garoto, constituem uma crítica social. A patroa da mãe era pessoa de pouco valor ético e moral; além de humilhar a empregada, era ociosa, traía o marido, mentia, ficando evidente, no discurso do garoto, uma crítica à atual sociedade que supervaloriza coisas materiais.

A narrativa também apresenta a visão que os moradores da favela tem em relação aos diferentes tipos de bandido, o “protetor” e o “ruim”. Os membros de outras favelas, que lutavam pela boca-de-fumo, ou aqueles bandidos que viviam de assaltos e que matavam trabalhadores da favela eram considerados bandidos maus. Os bandidos que não matavam “à toa”, só matavam defendendo os interesses de seu grupo, ou por vingança aos traidores eram considerados protetores; eles costumavam ajudar os moradores mais pobres da favela. A mãe de Reizinho procurou o Miltão, chefe do morro, quando descobriu que o filho estava viciado. Miltão proibiu o garoto de continuar usando drogas e em troca, recebeu o garoto para trabalhar para seu bando. A socióloga Alba Zaluar comenta que, segundo suas pesquisas realizadas junto a moradores da Cidade de Deus, os “bandidos formados” são aqueles “que têm experiência e conhecem as regras do jogo, sabem disso e não trocam tiros com qualquer um à toa. Matar quem não está na guerra é considerado perversidade” (ZALUAR, 1985, p. 143). Pode-se observar, no trecho abaixo, no contexto da narrativa, a visão que os moradores da favela tinham sobre o chefe do morro:

...admirava a maneira como Miltão comandava a vida no morro, batendo e afagando, ameaçando e facilitando, amedrontando e socorrendo. Miltão era leal aos homens que estavam presos, soldados e gerentes de boca... (MELO, 2000, p. 104).

Em meio à pobreza, exclusão social e à violência, as crianças das favelas crescem sonhando em chegar à posição dos chefes de morro, que deixam de viver a miséria a partir do momento em que entram para a vida do crime. Reizinho, desde muito pequeno, cobiçava a vida do chefe do morro e tinha planos de ter sua posição um dia.

Para entrar para o bando, Reizinho teve que passar pelo batizado. Miltão chama o menino para um jantar onde Reizinho mataria o primeiro homem. Tratava-se de um traidor, um delator, o Duque, que passava informações para a polícia. No trecho abaixo, Reizinho executa a vítima, uma das muitas cenas de grande violência da obra:

Uma sensação de desconforto tomou conta de Reizinho quando Miltão colocou o revólver nas suas mãos. Era a primeira vez que segurava uma arma. Sentiu o toque frio do metal nos seus dedos. Não havia muito o que pensar. Eficácia. Matar um homem. Sabia que isso aconteceria, só não imaginava que iria ser num dia em que seu estômago estava tão cheio.

Reizinho mirou a cabeça de Duque e disparou. Errou o primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para a sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. Porra. Os homens de Miltão pareciam se divertir com aquilo. Estreante é fogo, disseram. O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. Pronto. O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos ficaram em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos (MELO, 2000, p. 110).

A partir de então, Reizinho passou a ser um dos membros de confiança do grupo de Miltão. Por ser ainda muito novo, o chefe não entregou uma arma ao garoto; essa seria uma conquista que leva tempo: as organizações criminosas obedecem a um conjunto de regras que governam as operações e sistematizam o emprego da violência. Essa afirmação não parte apenas do contexto da obra, mas, também, de informações obtidas em trabalhos de sociólogos, como Alba Zaluar (1985) e Marcos Alvito (2006).

A obra apresenta o cenário da guerra entre os chefes dos morros, disputando os pontos de vendas de drogas, os dois maiores eram o morro dos Marrecos e o morro do Berimbau. Ao longo da narrativa, Reizinho vai se envolvendo nas batalhas dos grupos de traficantes. No trecho abaixo pode-se observar a forma como são apresentadas as disputas:

Ninguém soube explicar a sucessão de erros que ocorreu depois. Teoricamente estavam preparados. Havia um plano de ataque, iriam se dividir em pequenos grupos, avançariam por quatro caminhos diferentes até alcançar a casa de Zequinha Bigode. Neguinho não tem que pensar, é dedo no gatilho, matando, matando, nosso negócio é matar. Só não poderiam matar Suzana. Ninguém coloca a mão na Suzana. A Suzana vai voltar para casa. Viva, ouviram? Miltão passara a tarde com os soldados, tentando desenhar as ruas labirínticas do morro dos Marrecos, mas naquele momento, com os tiros e explosões, os homens se dispersaram, sem orientação. (MELO, 2000, p. 149)

As invasões nos morros são narradas com detalhes, o planejamento do ataque, as armas utilizadas, as reações das pessoas. A construção de frases curtas, objetivas, criam um efeito de fluidez e rapidez na narrativa. As repetições como, “matando, matando, matando”,

contribuem para a visualização da cena sangrenta, de massacre; são recursos da autora para acentuar a característica altamente imagética do texto.

Além das invasões e cenas de violência que constroem o enredo, também são apresentados ao leitor, outro lado do mundo das favelas, as atividades locais, como o samba, o carnaval, as manifestações populares, culturais e artísticas. As escolas de samba, por exemplo, tem um papel social de afastar as crianças e jovens da criminalidade.

2.3 – A OBRA *ELOGIO DA MENTIRA*

A obra *Elogio da mentira* apresenta algumas características marcantes da autora Patricia Melo, tais como: crítica e ironia. Os comentários que podemos encontrar sobre a obra recaem sobre as características de romance policial; no entanto, o que se pode observar, em investigação mais minuciosa, é uma riqueza que “vai além da trama” (SOARES, 1999, p. 461). Trata-se de uma diversidade de possíveis interpretações.

O romance apresenta, à primeira vista, as características do gênero policial, ao construir uma trama envolvendo assassinato, surpresas, detetive, polícia, fluxo constante de acontecimentos permeados por casos amorosos, oferecendo uma gama de pistas que conduzem o leitor em uma leitura ansiosa.

Inicia-se a obra com o romance entre o escritor de livros de coleções populares, José Guber, e a bióloga e criadora de animais venenosos, Fúlvia Melissa. Ela sente-se atraída pelos romances policiais que ele escreve, geralmente bastante violentos; e ele, envolve-se com a personagem de tal modo que acaba tornando-se cúmplice dela no assassinato do marido. Percebe-se nos personagens amantes uma fascinação pelos assassinatos e cenas de violência; os dois discutiam sobre o assunto na cama:

Dê uma olhada nisso, ela disse, passando-me outro livro, cheio de grifos vermelhos. Mais um crime. Era essa a nossa rotina.

Eu já sabia o que encontraríamos nos romances policiais. Tiro, faca, veneno eram as formas de matar mais comuns e cada uma dessa modalidades permitia inúmeras variações. Também podia ter um

estrangulamento, martelada nas têmporas ou na base do crânio, desfenestração, asfixia com plástico ou traveseiro, eletrocussão, fogo na roupa ensopada de gasolina, afogamento na banheira, podia se o quiséssemos. Estudamos para valer, Fúlvia e eu. Enfiemos a cara naqueles livros como vermes se enfiam nos cadáveres, Christie, Sayers, Chandler, Hammett, Doyle, Hillerman, Block, Stout, Simenon, ...(MELO, 1998, p. 106).

Os amantes passavam horas planejando uma forma de matar o marido, Ronald. Buscavam, em obras literárias, possíveis formas de executar o crime. Nesse momento da narrativa percebe-se, com clareza, que a obra *Elogio da mentira* explora grandes possibilidades intertextuais. Os livros populares escritos pelo protagonista eram todos copiados de escritores consagrados, entre eles: Rubem Fonseca, Edgar Allan Poe, James Cain, Dostoiévski, entre outros. Percebe-se uma crítica da autora a outro tipo de crime, o plágio. Com tom de ironia, Patrícia constrói, com senso de humor, um panorama da problemática que envolve a autoria, canonização e comercialização. Soares (1999, p. 461) comenta em sua resenha sobre o posicionamento do narrador:

...a esse respeito, “O protagonista, José Guber, se dizia ‘ uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha’. Mas com toda a dignidade: ‘eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler Shakespeare, Chesterton, Poe e muitos outros autores importantes” (SOARES, 1999, P. 461).

O trecho apresenta a forma como o plagiador defende e justifica seu comportamento e revela a relação que a obra tem com a sociedade moderna, onde a produção do mercado editorial assemelha-se ao de uma indústria de cópias. A crítica da autora Patricia Melo envolve também a tendência de se copiar nomes e marcas estrangeiros: *Chevrolet*, *National Geographic*, *Ronald, CA*, entre outros.

Pode-se separar a narrativa em dois momentos: o primeiro, até o assassinato do marido de Fúlvia Melissa, período em que o protagonista era apaixonado pela cúmplice e não tinha sucesso como escritor; e o segundo momento, que se inicia quando José Guber começa a escrever livros de auto-ajuda, atividade que o torna milionário. No momento em que busca na editora Universalis um emprego para substituir um escritor famoso que se demitiu, o

narrador-personagem revela os pensamentos que constroem a crítica ao segmento dos livros de auto-ajuda, como se pode observar, no trecho abaixo, o diálogo entre ele e o diretor da editora:

Aquele safado, ele copiava, eu admito, mas ele sabia o que a massa queria.
 Eu também sei.
 Não você não entende.
 Todo mundo quer ser enganado, eu disse.
 Estou falando dessa forma de escrita que agrada tanto a tanta gente.
 Estamos falando sobre a mesma coisa. As pessoas gostam de ouvir “verdades” que já conhecem. E gostam de mudar sem sair do lugar. Eu sei, disse Laércio.
 Não vai dar certo.
 Claro que vai.
 Um livro sobre o quê?
 Sobre o que você quer? Diga, eu escrevo. Como andar de bicicleta com seu filho num domingo de sol? (MELO, 1998, p. 94).

Percebe-se a crítica à forma nada ética como o escritor-personagem e o editor, Laércio, planejam a nova série de livros. Zombam dos leitores, menos esclarecidos, que alimentam um tipo de literatura que, segundo o protagonista, é criada para enganar.

A partir dessa conversa com o editor chefe da Universalis, o protagonista começa a escrever auto-ajuda, e sua vida muda completamente. É interessante a forma como são decididos os nomes na editora, tanto para o autor quanto para as para os livros. O trecho a seguir apresenta a escolha do pseudônimo para José Guber:

Mas José Guber não é um bom nome.
 Podemos inventar um americano.
 Só se pusermos um Ph.D depois do nome. Americano tem que dar aula na Universidade de Stanford, ou ter uma clínica de estudos comportamentais em Los Angeles. Você é formado em quê?
 Jornalismo.
 Laércio suspirou desanimado.
 Gosto de José Guber, eu disse.
 Não é questão de gostar. Tem que funcionar. E há regras nisso. O primeiro nome tem que ser nome de santo, Pedro, Tiago, João, ou seja, do mundo animal, o segundo tem que ser vegetal, ou mineral, para criar o equilíbrio entre essas essas esses, vamos chamar de elementos da natureza. Ágata, por exemplo, é excelente para mulher. Você pode se chamar Gonçalo-Alves, que é madeira dura, boa para marcenaria de luxo. Não gosta? O acha de Tiago Argentão?
 Prefiro João Peroba.

Peroba parece perobo. Se você não gosta de Argentó, é porque quer ser madeira, o que é nobre da sua parte. João Aroeira. Que tal? É uma árvore medicinal (MELO, 1998, p.95).

Percebe-se a criação do contexto que envolve uma grande mentira. Todos os propósitos da editora são relacionados a enganação, falsidade. Dá-se a relação da obra com o próprio título, *Elogio da mentira*. Uma grande parte da obra dedica-se a explorar, com bom senso de humor, a construção de uma imagem do escritor João Aroeira e ao desenvolvimento da escrita que manipularia a opinião das pessoas. Com o primeiro livro escrito pelo protagonista, Patrícia Melo “brinca” ironicamente com os leitores, apresentando as palavras com duas faces: como força que pode mudar a vida das pessoas, como apresentadas no livro *Dê uma mão a você mesmo*, de José Guber: “Sugiro, neste capítulo, que você faça um diagnóstico vocabular. Diga-me as palavras que usa e eu te direi qual é a sua qualidade de vida e sua perspectiva futura.” (MELO, 1998, 104); e revelando, ao mesmo tempo, a construção da mentira por meio da palavra, ou seja, a palavra como grande vilã, pondo em questionamento tudo o que se lê.

O jogo com as palavras e com os leitores segue ao longo da narrativa, lado a lado com as tramas criminosas e traições amorosas. Nessa segunda fase da narrativa, já milionário, o protagonista envolve-se com Ingrid, a secretária; juntos, planejam livrar-se da então esposa, Fúlvia Melissa, que também tenta eliminar José Guber, envenenando-o aos poucos.

Ao final da narrativa, Ingrid consegue assassinar Fúlvia Melissa, por meio de um matador contratado, sem o consentimento de José Guber. O protagonista só toma conhecimento da atuação da amante no crime, depois de alguns dias do assassinato.

É interessante notar a forma como a autora cria as personagens femininas como manipuladoras e atuantes. Os dois assassinatos foram executados pelas personagens Fúlvia e Ingrid, não tendo o protagonista como evitar os crimes, e sendo envolvido e usado pelas duas para o planejamento e articulação dos assassinatos.

Tendo comentado sobre a atuação e estilo da autora Patricia Melo, bem como sobre as três obras em estudo neste trabalho, discorreremos, no próximo capítulo, sobre Landers, que traduziu várias obras brasileiras contemporâneas publicadas no exterior. Procuraremos comentar, com base nas leituras de seu livro *Trasnlation: a Practical Guide* e da dissertação de Bentes (2005), alguns aspectos relevantes de seu trabalho com a literatura brasileira. Acreditamos que o sucesso de seu trabalho no exterior com nossas obras seja resultado de um grande envolvimento do profissional com a investigação sobre nossa língua e cultura, e da vontade, por ele mesmo ressaltada, de divulgar e propagar outras literaturas, dentro de um contexto pouco receptivo ao Outro.

3 – O TRADUTOR CLIFFORD LANDERS

A book-length translation is made up of literally thousands of decisions, some as tiny as the choice between a comma and a semicolon, others as momentous as whether to render proper names into the TL or leave them in the SL. Over time, an experienced translator will tend to make similar decisions when facing decision points; the result, for better or worse, is a style.⁸

Landers (2001, p. 91)

O tradutor e professor de Ciências Sociais na New Jersey City University traduziu várias obras brasileiras no exterior. Da sua experiência como tradutor literário surgiu o livro *Literary Translation – A Practical Guide* (2001), no qual o autor discorre sobre aspectos importantes da profissão, envolvendo desde questões financeiras e mercadológicas, de qualificação e formação do profissional até problemas e técnicas de tradução, oferecendo exemplos oriundos da realização de várias traduções de nossa literatura. O livro divide-se em três partes: a primeira, apresenta um panorama sobre a profissão, direcionando-se a quem pretende tornar-se tradutor, especificamente, literário; na segunda parte, inicia-se um percurso onde o autor revela, por meio de exemplos, aspectos relevantes sobre o trabalho do tradutor, tais como: as dificuldades ao lidar com diferenças culturais, variações de registro e nível da linguagem, fidelidade, estilo, estratégias de tradução, a importância do título, revisão, entre outros; na parte final, o autor fala sobre ferramentas que o tradutor pode usar, organização do trabalho, contratos e valores, no sentido de orientar o profissional sobre os fatores que devem ser considerados para compor a remuneração por um trabalho de tradução.

Já nas primeiras páginas o tradutor revela as principais motivações de seu trabalho: a publicação, o desejo de divulgar “o Outro”, afirmando “Nós traduzimos, acima de tudo, para trazer ao conhecimento de alguém, por intermédio da tradução, o pensamento e a cultura de

⁸ Um livro traduzido inteiro é constituído por milhares de decisões literárias, algumas tão simples quanto a escolha entre uma vírgula ou dois pontos, outras mais significantes como traduzir nomes próprios por nomes utilizados na língua de chegada ou mantê-los como no original. Com o tempo, um tradutor experiente tenderá a tomar decisões similares para tais impasses; o resultado, melhor ou não, é o estilo.

outro alguém”⁹ (LANDERS, 2001, p. 31). Essa tarefa parece ser mais difícil em países onde o inglês é a língua nativa, pois tais leitores tem certa resistência à literatura traduzida, ou seja, não são receptivos ao “Outro”, ou ao que não foi produzido originalmente em inglês. A abertura e o desfecho do livro trazem textos de autores brasileiros, o primeiro é *Passeio Noturno*, de Rubem Fonseca e o último é *Justiça Cega*, de Moacyr Scliar. Todo o percurso do texto deixa transparecer o comprometimento e a satisfação de Landers em relação à profissão.

Landers faz duas considerações importantes sobre a tradução literária, uma sobre a importância de conhecer profundamente o par de línguas, tanto no plano linguístico quanto no cultural; outra sobre a supremacia da forma sobre o conteúdo para lidar com a mediação tradutória, trocando em miúdos, “*como* alguém diz algo pode ser tão importante, ou até mais importante, do que o que alguém diz”¹⁰ (LANDERS, 2002, p. 7). Sendo assim, a tradução literária requer grande preocupação e cuidado com a reconstrução/recriação do texto, uma vez que, as escolhas lexicais, de registro, de pontuação produzem um efeito estético que pode tanto promover quanto condenar uma obra.

Landers demonstra preocupar-se em produzir um trabalho que resgate o máximo possível do original em relação ao conteúdo e forma e, ao mesmo tempo, apresente uma linguagem que atenda às necessidades e às expectativas do leitor de chegada; e deste modo, não pareça uma tradução, mas sim, um texto escrito originalmente em inglês. Procura recuperar a essência do original visando produzir nos leitores da língua de chegada o “mesmo efeito emocional e psicológico vivido pelo leitor do texto de partida”¹¹ (LANDERS, 2001, p. 27), de forma que não pareça artificial ou diferente.

Ainda na primeira parte de seu livro, Landers escreve o capítulo intitulado *A day in the life of a literary translator*, onde podemos visitar os pensamentos e inquietações de um dia

⁹ No original: *We translate, after all, to make one person's thoughts and one's nation's culture, through our intermediation, known to another.*

¹⁰ No original: *how one says something can be as important, sometimes more important, than what one says.*

¹¹ No original: *the same emotional and psychological effect experienced by the original SL reader.*

do tradutor ao lidar com a tradução de dez páginas da obra *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca. Como diz Bentes (2005, p. 42), esse capítulo é “particularmente interessante”, pois podemos conhecer e compartilhar das tomadas de decisões sobre as dificuldades encontradas pelo profissional, as quais envolvem questões gramaticais, semânticas, estilísticas e pragmáticas. Os exemplos citados referem-se ao uso de pronomes de tratamento sem correspondente na língua inglesa, de estrangeirismos, nomes de personalidades importantes, de lugares, nomes próprios que tem efeito exótico, bem como expressões idiomáticas e uso de palavras, muitos dos quais não imagináramos trazerem dificuldades para o tradutor. A busca por informações e os recursos utilizados para resolver as dificuldades de tradução mencionadas por Landers são muitos, variando entre o uso de dicionários, livros, enciclopédias, internet e até a consulta a estrangeiros ou ao próprio autor da obra original. Ele comenta que enquanto um tradutor de textos técnicos tem suas pesquisas limitadas a livros específicos de uma área, como metalurgia, medicina, mecânica, por exemplo, o tradutor literário precisa observar e estudar tudo o que existe no mundo. Dependendo da obra, a pesquisa é mais abrangente e extensa, “o que se pode constatar é que para o tradutor literário, uma quantidade muito maior de textos de referência é absolutamente necessária”¹² (LANDERS, 2001, p. 171). A esse respeito, o tradutor comenta “ser um fanático por referências”¹³ (p. 172), ou seja, ele pesquisa e estuda veemente sobre variados assuntos, o que o aproxima do tipo de narrativa conceitual. O tradutor revela grande autonomia na recriação do texto, decidindo muitas vezes entre fornecer informações por meio de notas ou adições, ou aguçar os instintos do leitor desafiando-o, em suas palavras “Vamos educar o leitor um pouco”¹⁴ (LANDERS, 2001, p. 40).

¹² No original: *The natural corollary is that for literary translators a much wider range of reference works is an absolute necessity.*

¹³ No original: *I tend to be a reference fanatic.*

¹⁴ No original: *Let's educate the reader a little.*

Chama a atenção também a forma como o tradutor pesquisa os vocábulos em dicionários para fazer as escolhas de tradução, considerando as nuances de sentido ou ambiguidades que possam surgir. A palavra “assaltante”, por exemplo, aparentemente comum, oferece um leque de opções de possíveis correspondentes em língua inglesa: *assilant, aggressor, housebreaker, burgler, waylayer, mugger e robber*, variando de um dicionário para outro. A escolha, segundo Landers, não é aleatória; ele analisa o contexto, pequenos detalhes, para então decidir pela opção que melhor expresse o original, conforme a criação dos personagens e outros componentes da obra.

Landers comenta que, durante a tradução de uma obra, decide sobre seu posicionamento em relação ao trabalho, podendo aproximar-se ou distanciar-se mais do original, dependendo, geralmente, da importância literária e política do autor. Para ele, “o ideal seria que o tradutor mantivesse a mesma proximidade do autor (ou com o texto original) e do leitor (com o produto final, o texto traduzido)”¹⁵ (LANDERS, 2001, p. 50). O que acontece na prática não costuma ser isso, a proximidade com um ou outro oscila, às vezes, ao longo de um mesmo texto. De maneira geral, Landers defende a proximidade com o leitor de chegada, devido à intenção e ao interesse em “ser lido”, identificando-se claramente com os “targeteers”, aqueles que se orientam pela língua de chegada, em oposição aos “sourcerers”, os que se guiam pela língua de origem. Percebe-se, pelo posicionamento do autor, que uma tradução mais literal e próxima da linguagem do texto original poderia causar um efeito estético estranho no texto de chegada e prejudicar a fluidez da leitura e, desse modo, diminuir as possibilidades de difusão de um autor ou obra, “é de interesse do autor e do leitor que o tradutor favoreça este em caso de dúvida” (LANDERS, 2001, p. 54)¹⁶.

¹⁵ No original: *ideally the translator maintains equal proximity to the author (or SL text) and the reader (the final product, the TL text).*

¹⁶ No original: *it's in the author's and the reader's interest for the translator to lean toward the latter in case of doubt.*

Algumas questões importantes apontadas no livro sobre a fluidez das traduções diz respeito aos diferentes níveis de registro da linguagem, tom, dialeto, estilo, itens culturais, palavrões, pornografia, entre outras, que são minuciosamente estudadas pelo tradutor para reproduzir na língua de chegada o que está no original. Percebe-se pelos exemplos comentados grande preocupação com as variantes linguísticas, que constroem o contexto de partida e os personagens, pois

em cada língua tudo o que é dito, até uma palavra isolada, oferece uma série de associações que transcendem seu sentido propriamente dito. Consciente ou inconscientemente, as pessoas comparam palavras e expressões, construções gramaticais, até padrões de entonação, com características sociais não-linguísticas como classe social, estatus e nível de escolaridade¹⁷ (LANDERS, 2001, p. 59-60).

O tradutor realiza suas escolhas com base em conhecimentos sobre a língua não só no plano semântico, mas também no pragmático, buscando uma coerência que possa contribuir para a reprodução da narrativa no contexto de chegada, consciente das nuances que podem ocorrer dependendo das associações que suas escolhas possam evocar. Como exemplo, ele comenta um trecho da obra *Inferno*, de Patrícia Melo, “*Um rapaz armado tentou evitar que ela entrasse na boca-de-fumo: An armed youth tried to ---- her from entering the drug site.*” (LANDERS, 2001, P. 60-61), onde surge a dúvida sobre a melhor opção para “evitar”, que apresenta várias opções de tradução, *keep her from*, *prevent her from*, variando em diferentes níveis de formalidade de registro da linguagem, demandando do tradutor a avaliação do contexto e da voz narrativa. As escolhas podem produzir como efeito um narrador mais parcial ou imparcial, um ponto de vista estável ou instável. Além das variações de registro, ampliando o escopo, o tradutor comenta a relevância do “tom” utilizado, a construção da sensibilidade no texto, que pode ser um tom de humor, ironia, sinceridade, indiferença, etc. Além do registro e do tom, segundo o autor, há outro fator importante que interfere nas

¹⁷ No original: *In any language virtually every utterance, and often a word in isolation, conveys a set of associations that go beyond the literal denotation of the words themselves. Consciously and unconsciously, human beings equate words and expressions, grammatical constructions, even intonation patterns, with socially-defined non-linguistic characteristics such as class, status, and educational level.*

escolhas do tradutor; trata-se do estilo: “um modo de expressão característico, e consciente ou inconscientemente cada tradutor tem um”¹⁸ (LANDERS, 2001, p. 90).

As gírias e dialetos constituem, segundo Landers, um desafio próprio da tradução literária, pois os textos distanciam-se, geralmente, da linguagem padrão, oferecendo maior diversidade de contextos socio-culturais e regionais. No caso das obras em estudo nesta tese, há grande ocorrência de gírias e palavrões, nas falas de personagens de classe econômica e social menos favorecida. A esse respeito Landers explica que a língua portuguesa falada no Brasil possui uma variedade de vocábulos pejorativos muito maior do que a língua inglesa, o que não possibilita uma tradução fácil; muitas vezes o efeito dessas palavras no original não é tão pejorativo e, dependendo da escolha do tradutor, pode-se criar um resultado mais ofensivo na tradução. Landers cita exemplos como: “fodidos”, para referir-se aqueles sujeitos rejeitados porque pertencem às classes sociais menos favorecidas; o “negro” que na língua portuguesa não tem a mesma feição preconceituosa como na língua inglesa; “canalha”, “crápula”, “calhorda”, “cafejeste”, que não têm toda essa variedade em outra língua, entre outros. Para o autor, em alguns casos é melhor ser seletivo, pois “nem toda ocorrência de palavrões deve ser traduzida. Às vezes, a não tradução é a melhor maneira de fazer um enunciado parecer natural”¹⁹ (LANDERS, 2001, p. 152).

Aprofundando suas observações sobre a re-criação do original, Landers cita o caso do subtexto e da alegoria, que exigem grande esforço interpretativo e requerem dedicação para serem reconstruídos na tradução.

O subtexto difere da alegoria por esta utilizar abertamente elementos simbólicos (*Pilgrim's Progress*, por exemplo) enquanto um trabalho com subtexto é aparentemente realístico à primeira vista. Isso torna o subtexto mais difícil de construir do que a alegoria, e o tradutor deve estar sempre

¹⁸ No original: *Style, after all, can be defined as a characteristic mode of expression, and consciously or unconsciously the translator has one.*

¹⁹ No original: *Not every occurrence of profanity in the SL text has to be translated. At times a zero-translation is the one only way to make an utterance sound natural...*

alerta para a possibilidade de existência de subtexto²⁰(LANDERS, 2001, p. 127).

Esse tipo de construção não é de fácil percepção; é preciso muita atenção para percebê-lo e muito trabalho para reconstruí-lo, pois sugere uma moral da história, um julgamento ou uma associação ideológica, entre outras.

Landers também comenta as estratégias linguísticas utilizadas para resolver problemas com informações da língua de origem, desconhecidas no contexto de chegada, tais como notas de rodapé, interpolações ou omissões. As notas de rodapé são evitadas por Landers, pois segundo ele, prejudicam a fluidez do texto. As interpolações, comumente referidas como acréscimos ou explicitações são sugeridas pelo tradutor como o mais funcional dos recursos, pois apresenta o vocábulo do original de forma menos marcada, sutilmente, possibilitando o uso posterior da mesma palavra de forma natural, como pode-se observar pelo exemplo citado,

A grande vantagem da interpolação é que depois que o vocábulo é explicitado pela primeira vez, você pode utilizá-lo como no original, o qual costuma ser mais conciso e certamente mais denotativo do que uma tradução. Por exemplo, ao traduzir *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, na primeira vez que mencionei a palavra favela eu interpolei uma pequena frase: '*favela, or shantytown*'. Essa tática permitiu que eu utilizasse a palavra brasileira nas 500 páginas restantes do livro²¹ (LANDERS, 2001, p. 95).

Há ainda os casos em que o tradutor recorre à omissão, mas não para os casos de dificuldade, simplesmente deixando de lado o trecho que causa problema. Trata-se de uma escolha em omitir algum elemento específico da cultura de partida que pode causar estranheza para o leitor de chegada, como por exemplo, referências a quantidades e valores.

²⁰ No original: *Subtext differs from allegory in that the latter often makes use of openly symbolic characters (Pilgrim's Progress, for one) while a work with a subtext is normally realistic on the surface. This makes subtext more difficult to spot than allegory, and the translator should always be alert to the possible existence of a subtext.*

²¹ No original: *The big advantage of interpolation is that after the term is explained the first time, it frees you to use the SL term, which is likely to be more concise and certainly more denotative than its translation. For exemplo, in translating *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, at its first mention of the word favela I interpolated a short phrase: '*favela, or shantytown*'. This tactic allowed me to use the Brazilian term in the remaining 500-plus pages of the book.*

Outro capítulo importante do livro, *The all-important title*, trata da questão da tradução dos títulos das obras. Segundo o autor, na maioria das vezes, mudanças na tradução do título podem prejudicar a boa aceitação de uma obra; um título só deveria ser alterado em casos em que não fosse possível manter o original. No caso das traduções de *O matador*, com a tradução literal *The killer*; e *Inferno*, com o empréstimo *Inferno*, pode-se observar essa tendência do tradutor; no caso da primeira, trata-se do protagonista que se intitulava “o matador”, e na segunda, um vocábulo que engloba de maneira geral todo o contexto da obra, o “inferno” como a vida que os personagens têm, o lugar conflituoso onde eles vivem. O livro oferece vários exemplos de traduções de títulos, entre elas, a do livro de Camu, *The stranger*, ao invés de *The Foreigner*, a escolha pelo primeiro, segundo o autor, pode ter sido influenciada pela popularidade da filosofia existencialista, uma vez que o termo *stranger* aproxima-se mais da concepção de individualidade do que *foreigner*, ou seja, a escolha pelo vocábulo evoca a narrativa conceitual do existencialismo. Tais tomadas de decisão podem afetar a popularidade da obra, pois os títulos sugerem as temáticas das obras. Landers conclui que “há menos margem para erros no título do que no corpo do texto porque é o que o público vê primeiro, podendo até ser o único contato com leitor em potencial”²² (LANDERS, 2001, p. 142).

As orientações do livro de Landers direcionam-se, de maneira geral, à tradução literária, considerando também outros tipos de textos, pois, segundo o autor, “os textos não ficcionais são parte da literatura e a tradução deles pode ser perfeitamente considerada tradução literária”²³ (LANDERS, 2001, p. 103). Neste momento, podemos associar as idéias do tradutor à noção de narratividade proposta nesta tese, não relacionadas simplesmente ao gênero ou tipo textual. No capítulo intitulado *Other areas of Literary Translation*, o autor

²² No original: *There is less margin for error in the title than in the body of the work because it is what the public sees first; indeed, in many instances it is the sole contact with the potential reader.*

²³ No original: *non-fiction is part of literature and translation of non-fiction can properly be considered literary translation.*

comenta sobre suas experiências com diversos tipos de textos, para o teatro, literatura infantil, entre outras, evidenciando algumas questões editoriais que interferem em suas escolhas nas traduções, uma vez que, para determinados públicos leitores, alguns vocábulos podem não ser bem aceitos; há uma exigência de se respeitar as normas das editoras quanto às escolhas lexicais.

Depois de uma grande explanação sobre sua experiência como tradutor literário, Landers apresenta alguns aspectos mais práticos de seu trabalho, como a importância das revisões, ferramentas de tradução, questões organizacionais e financeiras. São capítulos em que transparece o quanto é metódico, ético e comprometido com a profissão.

No próximo capítulo, serão apresentados alguns conceitos importantes no âmbito desse trabalho para que se possa compreender o estudo da normalização, tendo como aporte teórico a intersecção dos Estudos da Tradução, da Linguística de Corpus, e dos Estudos sobre normalização de Baker e Scott.

4 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Perhaps the most distinctive characteristics of good translators is their sense of dedication. They do translate because they enjoy it and perceive it as making a contribution, however small, to greater understanding between cultures.²⁴

(Landers, 2001, p. 29)

Para este estudo, apoiamo-nos no arcabouço teórico-metodológico dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1993, 1996; Camargo, 2005, 2007), da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004); também recorreremos aos estudos sobre normalização de Scott (1998).

Abordamos, inicialmente, a interface dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus com os Estudos Descritivos da Tradução e com a Linguística de Corpus (subitem 4.1); e a seguir, apresentamos aspectos de normalização, com base na tese de Scott (subitem 4.2).

4.1 – VERTENTES TEÓRICAS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS EM CORPUS

Os estudos sobre a tradução envolvem diferentes questões. Até a década de 60, as pesquisas recaíam sobre questões da equivalência e fidelidade, e tinham caráter avaliativo ou prescritivo (BAKER, 1993). Esses estudos, no entanto, deixavam de considerar alguns tópicos relevantes que influenciam o ato tradutório, tais como: aspectos situacionais, estilo do tradutor, diferenças socioculturais, natureza da linguagem da tradução, injunções mercadológicas, entre outras.

²⁴ Talvez a característica mais marcante de bons tradutores seja o senso de dedicação. Eles traduzem porque gostam e acreditam estar contribuindo, mesmo que modestamente, para melhor compreensão entre culturas.

A partir da década de 1970, uma nova corrente de pensamento passou a sugerir a necessidade de estudos descritivos que não se baseassem em características prescritivas. Essa vertente teórica dos Estudos Descritivos da Tradução, serviu como base para a proposta de Baker (1993, 1995, 1996), que visa investigar características peculiares de textos traduzidos, a partir do exame de corpora. Atualmente, já há uma série de pesquisas desse tipo realizadas na área dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus. Apresentaremos, sucintamente, alguns aspectos teóricos importantes investigados por teóricos e que, ao longo do tempo, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento e consolidação dessa vertente linguística dos estudos da tradução.

Catford (1965) enfoca em seus trabalhos a questão da equivalência. Para o teórico, a equivalência de sentido entre dois textos significa a relação desses dois textos com os mesmos aspectos da realidade extralinguística e tal equivalência deve ser conseguida no nível lexical e gramatical. Seus estudos investigam divergências entre pares linguísticos com relação à estrutura sintático-gramatical, a fim de observar as possibilidades de ocorrências de equivalência textual e de correspondência formal, e aborda o conceito de *shift*, em um modelo bipartite. Catford define um equivalente textual como sendo “qualquer texto ou porção de texto da LM (Língua Meta), que se observe ser numa ocasião específica o equivalente de determinado texto ou porção de texto da LF (Língua Fonte)” (CATFORD 1980, p. 29). Já um correspondente formal é “qualquer categoria da LM (unidade, classe, estrutura, elemento de estrutura, etc) que se possa dizer que ocupa, tanto quanto possível, na ‘economia’ da LM o ‘mesmo’ lugar que determinada categoria da LF ocupa na LF” (ibidem). Sua teoria de base estruturalista considera o texto original como ponto de partida para estabelecer parâmetros e medir diferenças linguísticas e extralinguísticas. Catford apresentou métodos para levantamento da equivalência, mas as categorizações propostas, por serem genéricas e, por

vezes, sobrepostas, não permitem uma classificação sistemática para uma análise mais detalhada.

Even-Zohar (1978) iniciou a teoria dos polissistemas, por meio da qual considera a literatura como um conglomerado hierárquico e dinâmico de sistemas literários que fazem parte de um polissistema maior. Segundo o teórico, os subsistemas são partes de um todo e interagem entre si, podendo mudar de posição hierárquica, dentro do polissistema, por influência do momento histórico, ou por questões sociais e culturais. A posição ocupada pela literatura traduzida, por exemplo, pode mudar de uma época para outra, ou de uma comunidade para outra, podendo apresentar uma posição periférica em países culturalmente mais desenvolvidos e dominantes; em contrapartida, pode ganhar uma posição central em países que recebem a literatura traduzida como elemento de formação de um novo modelo, que beneficiaria a experiência literária da comunidade da língua alvo. Entre as grandes contribuições dessa teoria, destacam-se o seu caráter descritivo que se diferencia dos estudos prescritivos anteriores, e a abrangência de seu escopo, que considera outros sistemas literários e suas funções na língua e na cultura alvo.

Na tradição dos Estudos Descritivos da Tradução, Toury (1978) também propõe uma mudança no foco de estudo, que se diferencia para a observação de “mudanças” abandonando a observação em traduções isoladas, a fim de privilegiar o papel exercido pelas traduções na cultura de chegada. O teórico considera elementos que influenciam as opções e estratégias do tradutor em face das normas sócio-históricas da cultura de chegada. O modelo teórico tripartite de Toury abrange a competência, o desempenho e as normas. A competência corresponde ao conjunto de opções disponíveis para o tradutor; enquanto o desempenho refere-se a um subconjunto de opções que são selecionadas pelos tradutores dentro desse conjunto maior. Por sua vez, o terceiro conjunto de opções é determinado pelas normas sócio-históricas da cultura de chegada, responsáveis por mudanças na tradução. Essa vertente

teórica apresenta características inovadoras em relação aos estudos anteriores: o objeto de estudo passa a ser o texto traduzido em vez do texto original; e a natureza das investigações passa a ser descritiva e não prescritiva. Toury é considerado por Baker (1993) como um dos primeiros estudiosos a lançar as futuras bases para os estudos da tradução baseados em corpora de textos traduzidos.

Partindo dessa corrente de pensamento para investigação da natureza da linguagem da tradução, Baker propõe, em 1993, os Estudos da Tradução Baseados em Corpus, uma abordagem teórico-metodológica a partir de corpora, enfatizando que “os textos traduzidos registram eventos de comunicação genuínos e como tais não são nem inferiores nem superiores a outros eventos comunicativos em qualquer língua. Entretanto, eles são diferentes, e a natureza dessa diferença precisa ser explorada e registrada.”²⁵ (BAKER 1993, p. 234). Esses estudos desenvolveram-se acentuadamente a partir da década de 90, passando a valorizar o texto traduzido, antes visto como um produto secundário: passou-se a considerar a tradução como produtora de significados e não apenas como um transporte de conteúdo do original para a língua alvo.

A proposta da teórica parte de grandes quantidades de textos compilados em corpora, a fim de serem analisados por meio de programas computacionais. Baker define corpus como: “qualquer conjunto de textos naturais (em vez de exemplos/sentenças), organizado em formato eletrônico, passível de ser analisado, preferencialmente, em forma automática ou semi-automática (em vez de manualmente)”²⁶ (BAKER 1995, p. 226).

As pesquisas propostas por Baker (1995) envolvem três tipos principais de corpora em tradução, dependendo dos objetivos específicos de cada pesquisa:

²⁵ *Translated texts record genuine communicative events and as such are neither inferior nor superior to other communicative events in any language . They are however different, and the nature of this difference needs to be explored and recorded.* (As traduções das notas de rodapé são de nossa responsabilidade)

²⁶ *Corpus mean[s] any collection of running texts (as opposed to examples/sentences), held in electronic form and analysable automatically or semi-automatically (rather than manually).*

- Corpus paralelo: composto de TOs em determinada língua (língua de origem) e as respectivas traduções em outra língua (língua de tradução). Esse tipo de corpus permite pesquisar traduções consagradas de certos itens lexicais ou estruturas sintáticas, peculiares de determinado(s) tradutor(es), diferenças entre traduções de um mesmo texto, produzidas em períodos diversos, normas tradutórias, etc.
- Corpus multilíngue: consiste em um conjunto de dois ou mais corpora monolíngues, sendo cada corpus em uma língua diferente; e
- Corpus comparável: consiste em dois conjuntos de textos em uma mesma língua: um composto de TOs e outro de TTs para a língua em questão, a partir de uma única LF ou de diversas LFs (BAKER, 1995, p. 230-234 apud CAMARGO, 2007, p. 18).

Os estudos realizados por Baker a partir de corpora, com o auxílio de ferramentas computacionais, permitem observar certos traços recorrentes nos textos traduzidos, a saber:

- Simplificação: “tendência de simplificar a linguagem usada na tradução.”²⁷ (BAKER, 1996, p. 181). Pode-se observar a simplificação, também, na quebra de frases longas do texto de partida, e na mudança do uso dos sinais de pontuação para trazer maior clareza para o texto de chegada. Há, ainda, mais duas maneiras que podem evidenciar traços de simplificação: a razão forma/item (*type/token ratio*) e a densidade lexical. A primeira é a medida da variação vocabular presente num corpus. Uma razão forma/item mais baixa nos textos traduzidos em relação aos textos originais sugeriria maior repetição de vocábulos nas traduções. A densidade lexical, por sua vez, revela a proporção de palavras de conteúdo em oposição a palavras gramaticais de um corpus. O uso de maior quantidade de palavras gramaticais e menor de palavras lexicais indicaria uma tentativa de simplificar a mensagem para o leitor da língua de chegada.
- Explicitação: tendência de acrescentar informações ao texto traduzido, as quais estão implícitas no texto original. Observa-se um aumento do texto traduzido em relação ao texto original, por meio da inserção de palavras, locuções e, até mesmo, de frases para explicar o significado de elementos que são desconhecidos para o leitor da língua de chegada.

²⁷ *The tendency to simplify the language used in translation*

- Normalização: tendência de exagerar características da linguagem do texto de chegada, ou de adequá-la aos padrões da língua alvo. Pode ser observada no uso de clichês e estruturas gramaticais convencionais da língua de chegada. Baker (1995) afirma que esta tendência é influenciada pelo *status* do texto e da língua de chegada; desse modo, quanto maior for o *status* da língua ou do texto original, menor será a propensão à normalização.
- Estabilização: é “a tendência de o texto traduzido caminhar em direção ao centro de um continuum”, ou seja, afastar-se de “quaisquer dos extremos, convergindo em direção ao centro, com as noções de centro e de periferia sendo definidas a partir do próprio corpus traduzido” (BAKER, 1996, p.184)²⁸. A estabilização não depende do status da língua de partida nem da língua de chegada, como ocorre com a normalização. O tradutor tende a usar uma linguagem mais padrão, evitando marcas dialetais, recursos estilísticos peculiares, ou forma mais rebuscada e culta, mantendo uma posição mais neutra. É possível imaginar que um tradutor recorra a esse tipo de estratégia ao lidar com textos como os de Guimarães Rosa, por exemplo, cuja obra apresenta prosa poética e riqueza de neologismos. Traços de estabilização e de normalização, muitas vezes, se sobrepõem, causando dificuldade para delimitação e análise, podendo-se observar como diferença entre eles uma aproximação maior com a língua de chegada, na normalização, enquanto na estabilização, busca-se uma padronização da linguagem, sem proximidade com as línguas de partida e de chegada. Scott (1998) realiza um estudo sobre características comuns de textos traduzidos, tomando os traços apresentados acima, entre outros, que mencionaremos no item 4.2 (Normalização) deste trabalho, com maior detalhamento de estratégias utilizadas para tornar o texto traduzido mais fluente para o leitor de chegada.

Com relação à Linguística de Corpus, a definição de Berber Sardinha explica que:

“ela ocupa-se da coleta e da exploração de corpora, ou conjunto de dados linguísticos textuais

²⁸ [...] *the tendency of translated text to gravitate towards the centre of a continuum.[...] between any two extremes, converging towards the centre, with the notions of centre and periphery being defined from within the translation corpus itself.*

coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística” (BERBER SARDINHA, 2004, p. 3).

Os trabalhos de Sinclair (1966, 1981) influenciaram a maioria das pesquisas em Linguística de Corpus até hoje. O teórico incentiva o uso de corpus em pesquisas linguísticas, por considerá-lo uma amostra da língua viva, e afirma que o acesso aos dados, por meio de computadores, abre novos horizontes para as pesquisas. Foram grandes as suas contribuições para o desenvolvimento da área, destacando-se, entre outros, sua obra *Corpus, Concordance, Collocation*, publicada pela *Oxford University Press*, em 1991; e o lançamento do Dicionário *Cobuild*, o primeiro a ser compilado a partir de um corpus computadorizado.

No Brasil, um dos pesquisadores mais atuantes na área é Berber Sardinha, que coordena o desenvolvimento de projetos importantes como o Banco de Português, o Corpus Brasileiro, além de desenvolver ferramentas para busca em corpora.

Quanto à definição de corpus, Berber Sardinha (1999b, p.12) considera a de Sánchez a mais completa, por levar em conta aspectos importantes sobre a sua constituição:

Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise (SÁNCHEZ, 1995, p. 8-9).

Nessa perspectiva, Berber Sardinha (2004) salienta que quatro pré-requisitos para a compilação de um corpus computadorizado deveriam ser observados:

- 1) os dados devem ser autênticos, em linguagem natural;
- 2) o conteúdo do corpus deve ser criteriosamente escolhido para ser representativo de uma variedade linguística. Cabe ao pesquisador selecionar o que deve constituir o corpus e o que deve ser excluído. No caso de um corpus de textos acadêmicos de teses e dissertações, por exemplo, algumas partes poderiam ser excluídas da compilação (índice, referências

bibliográficas, agradecimentos, etc), para evitar distorções no levantamento e obtenção dos resultados.

3) a extensão do corpus pode ser um fator importante, na medida em que quanto maior ele for mais representativo poderá ser; já um corpus pequeno poderia não conter palavras de frequência baixa, como no caso de itens de frequência 1, os *hapax legomena*. No entanto, um corpus de pequeno porte poderá, dependendo da escolha dos textos, ser adequado aos objetivos de uma dada investigação.

4) o corpus deve obedecer aos critérios criados pelos pesquisadores para atenderem às necessidades de cada estudo.

Para a realização deste trabalho, foram utilizados dois subcorpora de estudo no formato paralelo compostos, respectivamente, pelas obras originais e suas traduções. O corpus do tipo paralelo foi o mais adequado para a natureza de nossa pesquisa, por facilitar a observação das opções de tradução adotadas para os vocábulos que poderiam apresentar maiores dificuldades para os tradutores.

Utilizamos, também, dois corpora de referência, um de língua portuguesa e um de língua inglesa, que serviram como parâmetro para contrastarmos a língua do corpus de estudo com a língua padrão.

Quanto aos corpora de referência, sabemos que são, comumente, bastante extensos e constituídos por diversos gêneros textuais, a fim de representarem a língua como um todo, e servirem de parâmetro de comparação. A esse respeito, Berber Sardinha explica que:

Também é conhecido como corpus de controle e funciona como termo de comparação para a análise. A sua função é fornecer uma norma com a qual se fará a comparação das frequências do corpus de estudo. A comparação é feita por meio de uma prova estatística selecionada pelo usuário (quadrado ou *log-likelihood*). *As palavras cujas frequências no corpus de estudo forem significativamente maiores segundo o resultado da prova estatística são consideradas chave*, e passam a compor uma listagem de palavras-chave (BERBER SARDINHA, 2004, p.97). (Destaque dado pelo autor)

De acordo com Berber Sardinha e Almeida (2008), há vários corpora de língua portuguesa mantidos no Brasil. Podemos citar como exemplos:

- Banco de Português: atualmente com 750 milhões de palavras, de fala e escrita; foi criado no âmbito do grupo de pesquisa DIRECT, da PUC/SP (<http://www2.lael.pucsp.br/corpora>).
- COMET: é um projeto elaborado no Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, que dá suporte a pesquisas sobre tradução, terminologia e ensino de línguas. É constituído por três subcorpora: o CorTrad (Corpus de Tradução), o CorTec (Corpus Técnico-científico) e o CoMAprend (Corpus Multilíngue de Aprendizes) (<http://www.fflch.usp.br/dlm/comet/>).
- Corpus de Araraquara (Unesp): com cerca de 90 milhões de palavras do português brasileiro escrito.
- Lacio-Web: criado pelo Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional (NILC), conta, atualmente, com aproximadamente 10 milhões de palavras do português contemporâneo (<http://www.nilc.icmc.usp.br/lacioweb>). São seis subcorpora, dos quais devemos destacar o Lacio-Ref, por ser um corpus monolíngue, totalmente disponível *online*, composto de textos de vários tipos, nas seguintes áreas: Ciências Agrárias, Ciências Humanas, Ciências Biológicas, Ciências Sociais, Ciências da Saúde, Ciências Exatas e da Terra, Religião e Pensamento, e Generalidades.
- CETENFolha: corpus jornalístico, composto de textos do jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, com 24 milhões de palavras.

Com relação à língua inglesa, os corpora servem de apoio para pesquisas voltadas para a elaboração de dicionários, gramáticas, materiais didáticos, e análises linguísticas; e de tradução. Berber Sardinha (2004, p. 7-8) menciona alguns dos principais corpora, que representam diferentes variáveis da língua inglesa:

Entre os corpora compostos por textos de inglês britânico escrito, podemos citar os seguintes:

- LOB (Lancaster-Oslo-Bergen), lançado em 1978,
- Birmingham Corpus (Birmingham University International Language Database), lançado em 1987, e
- Bank of English, em 1987.

Quanto ao inglês britânico falado, podemos citar:

- LLC (London-Lund Corpus), em 1980.

Há também alguns corpora compostos por textos escritos e falados em inglês britânico, a saber:

- SEU Corpus (Survey of English Usage), em 1989, e
- BNC (British National Corpus), de 1995, é um dos corpora de destaque, pois, além de ser um dos maiores, está disponível para compra, podendo ser comercializado para o mundo todo.

São exemplos de corpora constituídos de textos de inglês americano escrito:

- Brown Corpus (Brown University Standard Corpus of Present-day American English. Este é um dos principais, por ser o pioneiro (1964),
- AHI (American Heritage Intermediate Corpus), de 1971, e
- Longman Written American Corpus, de 1997, constituído de textos extraídos de jornais e livros.

Para representar o inglês americano falado, podemos citar:

- Corpus of Spoken American English, lançado em 1991, e
- Longman Spoken American Corpus, de 1997.
- COCA (The Corpus of Contemporary American English), constituído de aproximadamente 20 milhões de palavras, de 1990-2012.

Além do inglês americano e do britânico, podemos citar, também, os corpora constituídos de textos em inglês neozelandês, e indiano:

- Wellington Corpus of Written New Zealand English, de 1993, composto por textos de inglês neozelandês escrito.
- Wellington Corpus of Spoken New Zealand English, de 1995, constituído por textos de inglês neozelandês falado.
- Kolhapur Corpus, de textos de inglês indiano escrito, lançado em 1988.

Para investigações mais específicas, existem corpora, por exemplo, de textos de inglês infantil falado:

- POW (Polytechnic of Wales), lançado em 1993, e
- CHILDES (Child Language Data Exchange), de 1990.

Alguns corpora foram criados para servirem aos estudos sobre ensino de língua inglesa, tais como:

- ICLE (International Corpus of Learner English), de 1997, e
- LCLE (Longman Learner's Corpus), de 1992.

Como mencionamos anteriormente, uma grande contribuição da Linguística de Corpus aos Estudos da Tradução é a investigação por meio de recursos tecnológicos. Para a realização deste trabalho, usamos o programa WordSmith Tools, versão 4.0, obtido pela Internet, no endereço www.lexically.net. Os recursos oferecidos pelo programa facilitam e agilizam o levantamento dos dados para a análise. Segundo Berber Sardinha (2004), as ferramentas disponibilizadas “são extremamente úteis e poderosas na análise de vários aspectos da linguagem” (BERBER SARDINHA, 2004, p. 86).

O WordSmith Tools disponibiliza três ferramentas para coleta, armazenamento, e comparação dos dados linguísticos, a saber:

- **WordList:** essa ferramenta permite a criação e organização de listas de palavras. As listas são geradas em duas formas: ordem de frequência e ordem alfabética. Essa ferramenta gera, também, uma terceira janela com dados estatísticos relacionados às palavras usadas para a produção das listas. Os dados estatísticos principais obtidos nessa janela são:

1) *tokens* (número de itens/ocorrências);

2) *types* (número de formas/vocábulos);

3) *type-token ratio* (a razão forma/item expressa em porcentagem), obtida pela divisão do total de formas pelo total de itens, e, para a conversão desses valores em porcentagem, são divididos, então, por cem. Berber Sardinha comenta que:

na prática, a razão forma/item indica a riqueza lexical do texto. Quanto maior o seu valor, mais palavras diferentes o texto conterá. Em contraposição, um valor baixo indicará um número alto de repetições, o que pode indicar um texto menos rico, ou variado, do ponto de vista de seu vocabulário (BERBER SARDINHA, 2004, p. 94).

4) *standardised type-token ratio* (razão forma/item padronizada). Esta se diferencia da razão forma/item acima, porque “calcula em intervalos regulares, ou seja, faz esse mesmo cálculo por partes do texto, e depois tira uma média dos valores” (BERBER SARDINHA, 2004, p. 95). Esse cálculo com a média é importante nos casos de corpus constituídos por textos de tamanhos diferentes.

- **KeyWord:** essa ferramenta permite a obtenção de uma lista de palavras-chave. A comparação é feita por meio de uma lista de palavras extraída do corpus de estudo e de uma lista de palavras extraída de um corpus de referência, geralmente, um corpus de língua geral. Desse modo, se um vocábulo se apresentar com um índice de chavicidade maior no corpus de estudo em relação ao corpus de referência, esse vocábulo pode ser considerado uma palavra-chave.

- **Concord:** essa ferramenta permite fazer uma busca de um item específico (chamado, também, de nóculo ou palavra de busca) acompanhado do texto ao seu redor. Assim, o

pesquisador pode perceber o sentido ou os vários sentidos, em que determinado vocábulo foi empregado no texto, bem como obter a “lista de colocados, que são as palavras que ocorrem ao redor da palavra de busca, em posições determinadas” (BERBER SARDINHA, 2004, p. 110). Também é possível observar coligações, que correspondem à “associação entre itens lexicais e gramaticais (BERBER SARDINHA, 2004, p. 40).

Berber Sardinha explica que as três ferramentas descritas acima funcionam com base em três princípios:

1) Ocorrência: Os itens devem estar presentes; itens que não ocorrem não são incorporados porque não são observáveis;

2) Recorrência: Os itens devem estar presentes pelo menos duas vezes, isso não significa que itens de frequência 1 não tenham relevância. Pelo contrário, como nível de frequência (*ranking*) eles são importantes, tanto que são conhecidos por um rótulo específico, *hapax legomena*. Os *hapax* formam a maioria dos itens da linguagem, por isso um corpus é representativo na medida em que o representa. Itens de frequência 1 são, em geral, raros, e sua existência pressupõe a necessidade de corpora grandes na pesquisa, pois corpora maiores dão mais chance de itens raros aparecerem.

3) Coocorrência: Os itens devem estar na presença de outros. Um item isolado é muito pouco informativo. Ele obtém significância na medida em que é interpretado como parte de um conjunto formado por outros itens. A coocorrência não implica em aparição sequencial. O horizonte de coocorrência é uma janela que pode ir de algumas palavras ao redor de um item às fronteiras do texto, ou até mesmo compreender um corpus multitextual inteiro. Em outras palavras, é a orientação da pesquisa que vai determinar a amplitude dessa janela de coocorrência. Por exemplo, o fato [de um item coocorrer com outro] pode ser tão relevante quanto esses [...] itens aparecerem imediatamente adjacentes (portanto em uma janela de duas palavras de largura) formando [um]a expressão [...] (BERBER SARDINHA, 2004, p. 90-91).

As pesquisas em Linguística de Corpus têm crescido no Brasil, embora ainda sejam poucas em relação a outras áreas mais antigas. Segundo Berber Sardinha e Almeida (2008), “Isso parece um reflexo do fato de que ela é ainda bastante jovem no país” (BERBER SARDINHA, ALMEIDA, 2008, p. 24). Os autores comentam que, por meio de um levantamento feito junto à CAPES e ao CNPq, verificaram que “há menos pesquisadores e grupos de pesquisas nessa área em relação a outras, como: Linguística Histórica, Linguística Textual e Linguística Aplicada” (BERBER SARDINHA, ALMEIDA, 2008, p. 34). Há, no

entanto, “uma inserção internacional da Linguística de Corpus brasileira. A Linguística de Corpus feita no Brasil tem participado de eventos fora do território nacional” (BERBER SARDINHA, ALMEIDA, 2008, p. 34). Dessa forma, percebemos que essa área merece a atenção de pesquisadores, pelo quanto ela oferece de campo para pesquisa e pelas vantagens que ela proporciona aos estudos da língua e da tradução.

4.2 – NORMALIZAÇÃO

Como mencionado anteriormente, Baker (1996) advoga que tradutores tendem a normalizar a linguagem do texto traduzido aos padrões da língua e cultura de chegada. Partindo do mesma perspectiva teórica em que a ênfase dos estudos da tradução recaem sobre o texto traduzido, como uma terceira forma de linguagem, em oposição à visão anterior que privilegiava o texto original, Scott (1998) também investiga aspectos de normalização, tomando o objeto de estudo sob o prisma da linguística textual, em análise descritiva e contrastiva, considerando tanto aspectos gramaticais e lexicais, quanto questões discursivas e contextuais. Scott define normalização como “opções feitas pelo tradutor, algumas vezes consciente, outras inconscientemente, ao traduzir características textuais idiossincráticas, de tal modo que elas se adaptem à forma e à norma da língua e cultura de chegada.”²⁹ (SCOTT, 1998, p. 112).

Scott menciona a importância de estudos como de Halliday (1994) e Halliday e Hasan (1985/9) que investigam os componentes básicos requeridos para que um texto possa ser considerado completo e atender as necessidades comunicativas desejadas. Tais componentes englobam “(a) características estruturais: estrutura e temática e estrutura informacional; e (b)

²⁹No original: *the translators' sometimes conscious sometimes unconscious, rendering of idiosyncratic text features in such a way as to make them conform to the form and norm of the target language and culture.*

características coesivas: referência, elipse e substituição, conjunção e coesão lexical” (SCOTT, 1998, p. 31, apud. Halliday, 1994, p. 334).³⁰

Em consonância com a proposta de Halliday, Beaugrande e Dressler (1981) propõem sete aspectos de textualidade como condições necessárias para “que um texto seja um texto” (SCOTT, 1998, p. 31)³¹, considerando-se também a função que exercerão em determinado contexto comunicativo, ou seja, envolvendo não só a produção e a origem do texto, mas também a recepção. As sete características de textualidade são:

1 – Coesão (*Cohesion*): relacionada à sintaxe, é obtida pela manipulação de recursos gramaticais e lexicais tais como anáforas, catáforas, sinonímia e paronímia, paralelismos, elipses, entre outros que produzem o feito de continuidade textual, de tessitura;

2 – Coerência (*Coherence*): relacionada à semântica, é subjetiva e diz respeito ao encadeamento lógico de ideias, construindo o sentido do texto. “Coerência é representada por grupos de relações como relações de causalidade, relações de possibilidade, relações de cause e objetivo” (SCOTT, 1998, p. 40)³²;

3 – Intencionalidade (*Intentionality*): relacionado à pragmática, trata da manipulação do texto com o intuito de persuadir o leitor, requerendo o uso da imaginação para se atingir um objetivo específico com o texto;

4 - Aceitabilidade (*Acceptability*): assim como a intencionalidade, a aceitabilidade manifesta-se pelos recursos pragmáticos, deste vez, pela interpretação e avaliação do leitor;

5 – Informatividade (*Informativity*): relacionada à pragmática, diz respeito à construção do conjunto de informações que correspondem e devem atender às expectativas do leitor sobre o tema do texto, cabendo ao produtor do texto controlar e selecionar o que é novo e o que já é do conhecimento do receptor do texto;

³⁰ No original: (a) structural features: thematic structure and nformation structure; and (b) in cohesive features: reference, ellipsis and substitution, conjunction and lexical cohesion.

³¹ No original: for a text to be a text

³² No original: Coherence is represented by groups of relations like causality relations, enablement relations and relations of reason and purpose.

6 – Situacionalidade (*Situationality*): volta-se para o contexto de uma situação, tratando, portanto, de “aspectos que fazem o texto relevante em um dado contexto ou situação” (SCOTT, 1998, p. 49)³³; e

7 – Intertextualidade (*Intertextuality*): refere-se à relação com outros textos. Essa característica de textualidade torna-se especialmente interessante por envolver o conhecimento prévio de produtores e receptores de textos.

Intertextualidade preocupa-se com o modo como um texto depende do conhecimento dos participantes sobre outros textos para que ele faça sentido. Em outras palavras, o uso eficiente de um texto depende da experiência com textos anteriores semelhantes, e da aplicação desse conhecimento à nova situação. (SCOTT, 1998, p. 52).

A intertextualidade pode ser estabelecida de forma mais visível, por meio de citações, alusões e paródia, ou mais sutis, por meio de referências implícitas e indiretas. É possível considerar como intertextualidade, também, a associação que os produtores e receptores de um texto podem estabelecer entre o texto e um conjunto de outros textos de grande conhecimento ou repercussão. Neste sentido, podemos citar a noção de narratividade de Somers (1992, 1997), Somers e Gibson (1994) e de Baker (2006), uma vez que a construção de um texto pode evocar conhecimentos prévios dos participantes sobre determinados assuntos discutidos e contados anteriormente em diversos outros textos. A narratividade a que nos referimos aqui corresponde às “histórias que contamos a nós mesmos e aos outros sobre o mundo em que vivemos” (BAKER, 2006, p. 169)³⁴.

Scott menciona que a intertextualidade é uma característica fortemente relacionada a textos traduzidos, pois “o conteúdo de textos traduzidos é sempre construído

³³ No original: *aspects that make the text relevant to a given context or situation*

³⁴ No original: *Narratives are the stories we tell ourselves and other people about the world(s) in which we live.*

intertextualmente, mostrando um original em outro sistema linguístico e cultural” (SCOTT, 1998, 55)³⁵.

Scott (1998, p. 56) defende a importância da análise textual em seus estudos sobre tradução, especialmente o modelo de Beaugrande e Dressler (1981), por reunir um número de reflexões muito úteis sobre como os textos funcionam dentro de contextos. A abordagem linguística proposta sobre normalização torna-se interessante por contemplar tanto fatores internos da língua, quanto fatores externos e extralinguísticos.

Todas as características de textualidade são operadas pelo tradutor durante o processo de mediação, que se inicia com a interpretação e avaliação dos componentes do texto original. A partir dessa análise, o profissional toma decisões sobre como construir no contexto de chegada o conteúdo do original. “O tradutor, como um leitor, deve primeiramente perceber e entender a textualidade do texto original para aproximar-se ou distanciar-se da textualidade correspondente no texto de chegada” (SCOTT, 1998, p. 59)³⁶.

A observação das características de textualidade mencionadas nos permitem compreender que “os tipos textuais são constituídos por certas normas” (SCOTT, 1998, p. 89)³⁷, e que tais normas são organizadas para atender às necessidades e expectativas comunicativas dos produtores e receptores dos textos. No caso do texto literário, pode ocorrer um desvio da norma da língua para atender questões de estilo ou artísticas. A esse respeito, Scott argumenta que “o desvio se torna ‘norma’ em textos literários, porque em linguagem literária as regras são formuladas para aceitar como literatura o que é desvio e o desvio como estilo” (SCOTT, 1998, 90)³⁸. A pesquisadora cita como exemplo o escritor James Joyce, cuja obra requer esforço para interpretação. Na literatura brasileira poderíamos citar o caso de João

³⁵ No original: *the content of translated texts is always intertextually constructed, pointing to na original in another language system and culture.*

³⁶ No original: *The translator, as a reader, has first to perceive and understand the textuality of the source text in order to stay with or to move from a corresponding textuality in the target text.*

³⁷ No original: *text types are constituted by certain norms*

³⁸ No original: *The deviant becomes a ‘norm’ in literary texts, because in literary language the rules are formulated to accept as literary what is deviant and deviation as style.*

Guimarães Rosa, cuja obra é o resultado de transformação nos arranjos sintáticos e combinações lexicais, que conferem ao texto um estilo particular e encantador.

No campo da tradução, especialmente a literária, a conscientização sobre as normas torna-se imprescindível, pois o tradutor lida com as imposições das normas da língua de partida e de chegada e das oriundas da criação literária. “Como Hermans (1991, p. 167) argumenta, apesar de haver uma norma ou modelo dominante, normas secundárias coexistem e se sobrepõem, afetando o processo de tradução” (SCOTT, 1998, p. 91)³⁹. Desse modo, as mudanças (*shifts*) são inevitáveis, sejam para aproximação ou distanciamento das normas. Toury (1995, p. 57) associa as mudanças ocorridas das normas do texto de origem para as normas de chegada como uma busca pela aceitabilidade.

Neste trabalho, as mudanças que investigamos sob a denominação de normalização, tratam de variações que consciente ou inconscientemente produzem a fluência do texto de chegada, atenuando diferenças linguísticas e culturais, o que confere ao texto traduzido a feição de um texto escrito originalmente na língua de chegada.

As variações identificadas por Scott, com base nos padrões de textualidade discutidos no início deste item (coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade) envolvem as seguintes características:

1. Diferenças no comprimento dos textos e sentenças no texto alvo em relação ao texto fonte: a mudança no comprimento das sentenças, em parte, deve-se a diferenças estruturais da língua, como o caso do Português e Inglês, pois a segunda requer o uso de auxiliares e não aceita a ausência de sujeito e complementos na oração, o que é comum na Língua Portuguesa. No entanto, observa-se um acréscimo vocabular nos textos traduzidos, decorrentes da explicitação de informações importantes para a compreensão de elementos desconhecidos

³⁹ No original: *As Hermans(1991: 167) argues, despite there being a dominant norm ou model, secondary norms coexist and overlap, affecting the translation process.*

pelo leitor de chegada. O aumento pode estar relacionado também a restauração de elipses ou inserção de marcadores discursivos que visam facilitar a compreensão do texto.

2. Diferenças no emprego da pontuação: o emprego dos sinais de pontuação envolvem organização textual, gramatical, estilística e semântica. Interferem na construção do sentido quando utilizadas na posição de conjunções, ou quando promovem a desambiguação de significados. Uma pontuação mais forte, substituindo conjunções por sinais de pontuação contribuem para uma leitura mais fluente, pois demanda menor esforço de memória para o leitor.

3. Diferenças no uso de estruturas sintaticamente complexas: a ordem das sentenças pode ser alterada para facilitar a leitura. “É reconhecido que coordenação em oposição à subordinação causa menor esforço para a memória e é mais utilizada para compreensão mais fácil” (SCOTT, 1998, p. 150)⁴⁰. Também podemos citar, como exemplos de traços de normalização relacionados à complexidade de sentenças, os casos em que itens elípticos no original são resgatados na tradução.

4. Diferenças de aspectos relacionados a ambiguidades: pode ser intencional ou não, dependendo dos objetivos do produtor do texto. Na tradução há uma tendência de eliminar ou reduzir as ambiguidades, seja para facilitar a leitura, ou por não ser possível expressar o mesmo efeito na língua de chegada.

5. Diferenças relacionadas a imprecisões de expressões: diferentemente do que ocorre com a ambiguidade, que apresenta mais de uma possibilidade de interpretação, a “imprecisão de expressão” refere-se a algo indefinido no texto, e depende da interpretação do leitor para ser definido. Ocorre a utilização de um hipônimo na tradução, por exemplo, para solucionar uma possível dificuldade de interpretação oferecida por um vocábulo mais genérico do original. Pode ocorrer também o uso mais intenso de nomes pessoais na tradução em oposição ao uso

⁴⁰ No original: *It is accepted that coordination as opposed to subordination causes less strain on memory and is the most used for easy comprehensibility.*

de pronomes no original. Scott menciona também a ocorrência de adições no texto traduzido, inserindo informações na tradução que facilitam a interpretação.

6. Diferenças no emprego de metáforas incomuns: a tradução de metáforas oferece maior grau de dificuldade do que outros elementos do texto, pois envolve três elementos que as constituem: um tema ou evento descrito por meio da metáfora, a imagem que descreve tal evento, e o ponto de similaridade entre ambos que permite a associação dos sentidos (SCOTT, 1998, p. 165, apud. BEEKMAN E CALLOW, 1976, p. 128). Dada a dificuldade de se atender aos três requisitos, observa-se, frequentemente, o uso de um similar que atende aos requisitos de apenas duas partes da metáfora, o tema e a imagem, ou o tema e o ponto de similaridade, mas dificilmente os três juntos como no original, o que resulta em redução da metáfora.

7. Mudança de registro de linguagem coloquial para formal: trata das variações ocorridas no processo de tradução, em que a linguagem coloquial é substituída por uma mais formal, ou padrão, facilitando a leitura do texto de chegada, mas diminuindo as marcas da linguagem do texto e cultura de partida. Essas alterações podem ocorrer devido à dificuldade em encontrar equivalências para as especificidades do registro coloquial do original, ou por questões relacionadas ao estilo do tradutor. Halliday define o registro como “a configuração de recursos semânticos que o membro de uma cultura tipicamente associa com determinada situação. É o sentido potencial que é acessível em um dado contexto social” (HALLIDAY, 1978, p. 111).⁴¹

De acordo com os estudos de Halliday, o registro apresenta três variáveis distintas: o campo do discurso, o teor e o modo. O campo do discurso, como o próprio nome sugere, diz respeito ao tema sobre o qual se fala, a linguagem como ação social. A segunda variável, o teor do discurso, considera a relação entre os participantes da situação comunicativa, e envolve os níveis de formalidade, revelando nuances no tom, que podem variar do mais

⁴¹ No original: the configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type. It is the meaning potential that is accessible in a given social context.

pomposo até o mais coloquial. A terceira variável, o modo do discurso, refere-se ao estilo ou à maneira específica utilizada pelo falante ou escritor, que por sua vez, busca causar um efeito no leitor.

8. Ocorrências de omissões e/ou adições: é comum a ocorrência de omissões em traduções. São decisões tomadas pelo tradutor para solucionar casos de falta de equivalência ou para evitar redundâncias e explicações que o tradutor considera desnecessárias para seu leitor.

Lima (2011) observa, além das omissões, a ocorrência de adições nos textos traduzidos, produzindo um efeito contrário ao da omissão. Newmark (1988) considera três tipos de adições: a cultural, a técnica e a linguística. Sejam para elucidar diferenças culturais, temáticas ou da própria língua, as adições contribuem para uma melhor compreensão do texto de chegada e podem estar relacionadas, também, ao estilo do tradutor.

9. Substituição de vocábulos menos comuns por mais comuns: os textos originais podem apresentar palavras pouco comuns da língua de partida, com objetivo de produzir um efeito estilístico ou semântico específico. Esse tipo de ocorrência pode ser verificada com o auxílio do programa WordSmith Tools, como o *hapax legomena*. Torna-se relevante observar como o tradutor constrói no texto de chegada a estranheza obtida no original com o uso de tais palavras.

10. Padrões de repetição: a ocorrência de repetição de vocábulos em textos requer investigação pelos diversos efeitos que podem ser produzidos em textos: estilísticos, semânticos, coesivos, entre outros que atuam na continuidade do texto, na tessitura. Vários estudos sobre o tema podem ser citados, dentre os quais destacam-se os de Halliday e Hasan (1976), Jakobson (1960, 1987), Beaugrande e Dressler (1980), Baker (1992), Sardinha (1997).

11. Outras mudanças na tradução: Scott apresentou, ainda, um levantamento de outras ocorrências de estratégias que contribuem para a normalização do texto de chegada, que não

se enquadram nos itens anteriores, e que, de maneira geral, são decorrentes da interpretação do tradutor e de seu posicionamento na construção do texto traduzido.

Incluimos neste trabalho um item que apresenta alterações, por meio de adições ou alterações de itens paratextuais, verbais ou não verbais, que contribuem para mudanças na tradução, ao qual denominamos “mudanças contextuais”, pois contribuem para a construção do contexto da obra.

O próximo capítulo refere-se ao material e aos procedimentos metodológicos utilizados para a pesquisa.

5 - MATERIAL E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Espera-se que os novos recursos fornecidos pelo uso de *corpus* tenham um efeito profundo na tradução do futuro. Tentativas de tradução automática têm constantemente demonstrado aos linguistas que eles não têm conhecimento suficiente sobre as línguas em questão para efetuar uma tradução aceitável. Em princípio, os corpora podem fornecer a informação. (SINCLAIR, 1992, p. 395)

Nesta seção, indicaremos os três pares de obras utilizados para a pesquisa e detalharemos os procedimentos adotados para a realização da investigação.

Para a realização deste trabalho, compilamos um corpus do tipo paralelo formado pelas obras originais escritas por Patrícia Melo: *O Matador* (1995), *Inferno* (2001) e *Elogio da mentira* (1998), bem como as respectivas traduções *The Killer* (1997), *Inferno* (2003) e *In Praise of Lies* (1999), por Clifford Landers.

Além do corpus de estudo, utilizamos dois corpora de referência, um de língua portuguesa e um de língua inglesa, os quais serviram para gerar as listas de palavras-chave e para verificar como certos vocábulos são usados em língua geral. Selecionamos, entre os corpora disponíveis para pesquisa em língua portuguesa, o LACIO REF, com 7.708.582 palavras, envolvendo textos dos temas de Biologia, Agrária, Exatas, Generalidades, Humanas, Religião e pensamento, Saúde, e Sociais Aplicada, obtido no *site* (<http://www.nilc.icmc.usp.br/lacioweb>) do NILC (Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional), desenvolvido na USP de São Carlos, o qual está disponível para pesquisadores da área. O corpus de referência utilizado é constituído por grande variedade de temas e, conseqüentemente boa variação vocabular. Quanto ao corpus de língua inglesa,

utilizamos o BNC (British National Corpus), com 99.465.296 palavras, desenvolvido na Oxford University, disponível para compra, pelo *site* www.natcorp.ox.ac.uk.

Quanto aos procedimentos, na primeira fase da pesquisa, as obras foram escaneadas por meio do OCR (*Optical Character Recognition*) e revisadas, utilizando-se o corretor ortográfico do Word. Os textos foram salvos em formato “txt” para que pudessem ser processados pelas três ferramentas do WordSmith Tools.

Com o auxílio da ferramenta WordList, foram extraídas as listas de palavras dos corpora de estudo, uma de cada texto original: *O matador*, *Inferno* e *Elogio da mentira*, e outra das respectivas traduções: *The Killer*, *Inferno* e *In Praise of Lies*. Também foram geradas outras duas listas de palavras, uma do corpus de referência em língua portuguesa (NILC) e outra do corpus de referência em língua inglesa (BNC). A WordList apresenta os dados em três formas: uma lista em ordem decrescente de frequência, uma lista em ordem alfabética e um quadro com as estatísticas extraídas a partir da quantidade de palavras e vocábulos.

Os arquivos gerados pelo WordSmith Tools foram exportados para o Excell para que pudéssemos elaborar as tabelas para demonstração dos dados. A planilha abaixo apresenta uma amostra da lista de palavras até os primeiros treze itens lexicais do corpus da obra *O matador*.

Planilha 1 – Lista de frequência a partir do subcorpus *O matador*

N	Word	Freq.	%	Texts
1	E	2083	4,526785	1
2	QUE	1725	3,748778	1
3	DE	1491	3,240248	1
4	NÃO	1067	2,318809	1
5	O	989	2,149299	1
6	A	843	1,832011	1
7	EU	835	1,814626	1
8	É	702	1,525589	1
9	SE	645	1,401717	1
10	UM	644	1,399544	1
11	UMA	473	1,027926	1
12	COM	454	0,986635	1
13	PARA	429	0,932305	1
14	DO	377	0,819298	1
15	NA	370	0,804086	1

Essa amostra apresenta a lista de palavras por ordem decrescente de frequência, contendo na primeira coluna (N): o número sequencial do item; na segunda coluna (Word): a palavra; na terceira coluna (Freq.): quantas vezes o vocábulo ocorreu no corpus; na quarta coluna (%): a porcentagem que este item representa em relação ao total de itens do corpus, na quinta coluna (Texts): a quantidade de textos que compõe o subcorpus com a obra *O matador*.

Em seguida, excluimos da lista as palavras gramaticais como: artigos, conjunções, preposições, deixando apenas os substantivos, verbos e adjetivos, por serem as palavras que têm maior relevância para a análise da temática da obra. Como próximo passo, recorreremos à

ferramenta KeyWord e geramos as listas de palavras-chave, que correspondem à comparação das listas de frequência de palavras dos textos originais (*O matador*, *Inferno e Elogio da mentira*) e do corpus de língua portuguesa (NILC). Apresentamos, abaixo, uma amostra da lista de palavras-chave do subcorpus *O matador*, em ordem decrescente de chavicidade, a seguir:

Planilha 2 – Lista de palavras-chave a partir do subcorpus *O matador*

N	Key word	Freq.	%	RC.		Keyness
				Freq.	%	
1	Matar	60	0,2217	15		295,76
2	Ploc	29	0,2217	3		274,09
3	Ódio	30	0,2999	1021	0,0135	162,47
4	pó	33	0,1152	8		138,11
5	Revólver	19	0,1326	43		114,95
6	Tiro	22	0,1413	132		112,86
7	Arma	45	0,0478	20		101,69
8	Puf	15	0,1456	231		104,93
9	Bandido	10	0,1195	322		96,26
10	Bêbado	12	0,05	9		77,96
11	Cocaína	16	0,1543	1073	0,0142	75,70
12	Polícia	30	0,0848	70		75,70

A planilha apresenta na primeira coluna: o número sequencial para as palavras extraídas; na segunda coluna: as palavras-chave; na terceira: a quantidade de ocorrências da palavra no corpus de estudo; na quarta coluna: a porcentagem que a palavra representa em relação ao corpus de estudo; na quinta coluna: a quantidade de ocorrências da palavra no corpus de referência; na sexta coluna: a porcentagem que a palavra-chave representa em relação ao corpus de referência; e na última coluna: o índice de chavicidade. Esta lista fornece as palavras mais relevantes para as análises, pois quanto maior o índice de chavicidade, mais

representativa ela será dentro do corpus de estudo. A partir desta lista, selecionamos para análise 5 vocábulos que relacionam-se ao tema de violência urbana, em cada uma das três obras originais.

O próximo passo foi a utilização da ferramenta *Concord*, para, a partir das palavras-chave, verificar o sentido com que foram utilizadas na obra original. A planilha, abaixo, apresenta uma amostra das linhas de concordância da palavra “arma”:

Planilha 3 - Lista de concordâncias da palavra “arma” a partir do subcorpus

O matador

Concordance
um lado para o outro, o roupão branquinho. Tire o roupão, eu disse, apontando a arma , não quero sujar o seu roupão branquinho, ele não merece, o roupão. Dava go
am, uma semana talvez. Uma noite, acordei com barulho de carro. Gelei. Minha arma estava em cima do guarda-roupa, mas eu não conseguia nem esticar o braço pa
me vender cinco gramas. É isso, esse cara é um cachorro. Você devia pegar esta arma que está aí na sua escrivania e dar três tiros na cabeça dele. Gabri
es, em clínicas, dá uma nota preta, ela falou. Posso fazer isso para você, você arma o esquema e eu vendo, a gente vai faturar. Eu quero falar com o seu pai, Ga
ar um presente, aplausos, ela falou, aplausos, e abriu sua bolsa, ela sacou uma arma , aplaudiram, pá, pá, pá, três tiros no meu peito. Acordei apavorado. N
vantei, fui até o banheiro, lavei meu rosto. Voltei para o quarto, peguei minha arma , desarrume esta mala, eu disse. Érica empalideceu. Viva, deste apartamento,
até a enfermaria. Eu vou colaborar, disse o segurança, nem precisa apontar esta arma para mim. Quando entramos na enfermaria o garoto começou a gritar. Foram
380, isto mostra que as pessoas querem andar armadas, todo mundo quer ter a sua arma , o seu porrete, todo mundo mesmo, as pessoas querem se defender, e aí eles
da sala foi apagada. Alguém espiou pela cortina. Levantei meu punho e mostrei a arma . Marcão fez o mesmo. Esperamos um longo tempo, nada acontecia. De
que é o quê? Você é um bosta, é isso que você é. Um bosta, ele disse. Saquei a arma e atirei, acertou na cabeça, Zé Galinha caiu morto. Marcão e Enoque evit

A lista de concordâncias, exibida acima, apresenta a palavra de busca “arma”, inserida em seu co-texto, em todas as ocorrências no corpus. Por meio da observação das linhas de concordância, pudemos, então, selecionar as ocorrências de “arma” com sentido relacionado à violência e excluir outros vocábulos homônimos.

Procedemos, a seguir, ao alinhamento dos textos, feito manualmente, no Word. Optamos por não utilizar ferramentas automáticas para este fim, uma vez que o manuseio com as obras durante esta fase do trabalho proporciona uma oportunidade de maior familiarização e proximidade com os corpora, já sendo possível, durante este processo, reconhecer detalhes e peculiaridades textuais. A partir de então, iniciamos a busca pelas palavras-chave selecionadas para análise, podendo observar as opções de tradução, nos textos lado a lado.

O próximo capítulo dedica-se à apresentação dos resultados do levantamento e análises das traduções, bem como dos traços de normalização observados nos três pares de obras.

6. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DA TRADUÇÃO DOS VOCÁBULOS

PREFERENCIAIS

Na presente seção, discorreremos sobre a tradução das obras que compõe nosso corpus de estudo, considerando as características da escrita de Patrícia Melo e a temática das obras, que têm como foco a violência e criminalidade.

Para atender às necessidades da pesquisa e responder às perguntas de pesquisa, recorreremos à abordagem interdisciplinar da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004), dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1993, 1995, 1996, 2004; Camargo 2005, 2007), e do estudo sobre Normalização (Scott, 1998), que nos proporciona, de forma mais precisa, a observação das escolhas do tradutor ao lidar com o contexto social retratado nas obras.

Abordaremos inicialmente, na seção 6.1 (Análise lexical das palavras-chave encontradas nas três obras), as opções de tradução para os vocábulos mais recorrentes nas três obras, os quais revelam a temática das obras.

Na seção 6.2 (Análise de traços de normalização), apresentamos traços de normalização presentes nas três traduções *The killer*, *Inferno* e *In Praise of Lies*, que corroboram as hipóteses de Scott (1998) e Baker (1996) sobre a tendência ao uso de estratégias que tornam o texto de chegada mais fluente. Os traços de normalização observados foram elencados nas subseções: 6.2.1 - Omissões nos textos traduzidos; 6.2.2 – Adições nos textos traduzidos; 6.2.3 – Diferenças relacionadas à imprecisão de expressões; 6.2.4 – Alterações na estrutura sintática; 6.2.5 – Mudanças no registro da linguagem; 6.2.6 – Diferenças no comprimento das sentenças; 6.2.7 – Diferenças na pontuação; 6.2.8 – Diferenças contextuais; 6.2.9 – Alterações de vocábulos menos comuns por mais comuns; 6.2.10 – Repetições nos textos traduzidos.

6.1 ANÁLISE LEXICAL DOS VOCÁBULOS PREFERENCIAIS ENCONTRADOS NOS TRÊS PARES DE OBRAS

Em virtude da necessidade de delimitação do número de vocábulos para exame neste trabalho, devido à restrição de tempo e espaço, selecionamos cinco vocábulos preferenciais relacionados ao tema da violência de cada obra original. O critério para a escolha foi o de chavicidade, a fim de podermos examinar as opções de tradução para os vocábulos mais representativos em cada texto.

Apresentaremos como dados para análise os vocábulos extraídos pelo processamento dos três pares de obras, indicados como palavras-chave, bem como as respectivas opções de tradução utilizadas por Landers, sendo distribuídos nos subitens 6.1.1 (*O matador/The killer*), 6.1.2 (*Inferno/Inferno*) e 6.1.3 (*Elogio da mentira/In praise of lies*)

6.1.1 – Vocábulos preferenciais em *O matador*

A tabela abaixo apresenta as palavras-chave, elencadas por ordem decrescente de chavicidade, para facilitar a observação dos dados.

Tabela 1 – Palavras-chave em *O matador*

PALAVRAS-CHAVE	CHAVICIDADE
MATAR	295,76
PÓ	133,11
REVÓLVER	114,95
ARMA	101,69
BANDIDO	96,26

Em primeiro lugar, apresenta-se “matar”; em segundo, ocorre “pó”; em terceiro lugar, “revólver”; em quarto, “arma” e, em quinto, “bandido”.

De acordo com os resultados da tabela 1, o vocábulo “matar” apresenta um índice de chavicidade bastante alto (295,76); os outros quatro vocábulos apresentaram índices de chavicidade com menor variação entre eles.

Podemos observar que as palavras selecionadas revelam a temática da obra, ao retratar os principais elementos envolvidos no ambiente violento do contexto de *O matador*.

Nas tabelas 2 a 6, abaixo, serão apresentadas informações sobre a definição de cada uma das palavras-chave, quanto ao sentido empregado no texto original, as opções de tradução adotadas por Landers e as respectivas frequências.

Tabela 2- Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Matar	<i>The Killer</i>	Freq. Absoluta
1. Tirar violentamente a vida a; assassinar	<i>Kill</i>	60
Total		60

Matar, segundo a definição do Dicionário Aurélio é tirar a vida com violência, geralmente à traição. O tradutor optou por *kill* em todas as ocorrências, criando o mesmo efeito causado pela repetição da autora no original. Patrícia repetiu muitas vezes o vocábulo matar ao longo da obra, o que produz um efeito sonoro no texto, pois o som do fonema “t”, remeteria ao som dos tiros. Verifica-se o uso do mesmo recurso estilístico ao longo da obra para destacar sons como: ploc, puf, snif, entre outros, que criam na obra um aspecto bastante imagético. Landers parece buscar o mesmo efeito na tradução, aproveitando o som do fonema “k”, também marcando o ritmo na narrativa. Poderia ter usados sinônimos para *kill*, como: *murder*, *assassinate*, entre outros; mas optou pela repetição. Além da sonoridade, a escolha

por *kill* também confere ao texto o mesmo caráter popular do original, o vocábulo *assassinate*, por exemplo, tem conotação um pouco diferente de matar e *kill*, pois é usado em contextos menos informais e geralmente relacionados ao crime contra pessoas de posições privilegiadas.

A ocorrência de *kill* na tradução, 98 vezes, é maior do que matar no original, 60 vezes. Observa-se que *kill* também é usado como opção de tradução para assassinar. Essa escolha lexical não parece aleatória, pois pode representar uma forma de definir um posicionamento, intensificando a feição da “violência urbana” causada pela desigualdade social.

Tabela 3- Opções de tradução para o vocábulo “pó”

Pó	<i>The Killer</i>	Freq. Absoluta
4.Bras. Gir. Cocaína em pó; poeira; brilho	<i>Dust</i>	2
	<i>Cocaine</i>	1
	<i>Coke</i>	30
Total		33

O vocábulo pó é usado na obra como uma gíria referindo-se à droga cocaína. A autora usa o vocábulo 33 vezes no original. Na tradução Landers opta por *coke* 30 vezes, *cocaine* 1 vez, e *dust* 2 vezes. A opção *coke* é gíria, usada tão informalmente quanto no original. A opção *dust* foi usada em co-texto diferenciado, como se pode observar no trecho abaixo:

eu me enganei, me desculpe, está desculpada, pois é, ela disse, naquele dia que você não roubou o talão de cheques do meu pai você me apresentou o **pó de pirlimpimpim**, eu experimentei, eu gostei, eu gostei (MELO, 1995, p.132).

I was wrong, I'm sorry, you're forgiven, anyway, she said, that day you didn't steal my father's check-book you gave me the **magic dust**, I tried it, I liked it, I liked it (MELO, 1998, p. 138).

O pó de pirlimpim foi usado de maneira metafórica no original; no contexto de partida o leitor pode, pelo conhecimento que tem da literatura de Monteiro Lobato e a mágica do pó de pirlimpim, associar a metáfora à cocaína pela sensação causada pela droga. No texto de chegada, o tradutor usa a palavra *magic dust*, explicitando o sentido da metáfora do original. A opção do tradutor refere-se a uma mistura de cocaína com PCP⁴², com grande efeito alucinógeno.

Tabela 4- Opções de tradução para o vocábulo “revólver”

Revólver	<i>The Killer</i>	Freq. Absoluta
1.Arma de fogo, de porte individual, de um só cano, com calibres variados, dotada de tambor ou cilindro giratório, onde são colocados os cartuchos, ger. em número de seis. [Sin. (bras., gír.): <i>berro, berrante, máquina, pinga-fogo</i> . Cf. <i>pistola</i> (1). Pl.: <i>revólveres</i> . Cf. <i>revolver</i> e <i>revolveres</i> , do v. <i>revolver</i> .]	<i>Revolver</i>	15
	<i>Gun</i>	3
	<i>omissão</i>	1
Total		19

O revólver é um tipo de arma muito comum entre os criminosos, um modelo de mecanismo mais simples do que as armas mais modernas, comumente mais pesadas, mais baratas. Na tradução, Landers opta 15 vezes por *revolver*, que é específico para esse modelo de arma de fogo. Há também casos de omissão, como se pode observar no trecho abaixo:

⁴² A **fenilciclídina** (**fenilciclo-hexilpiperidina** ou **fenilcicloexilpiperidina**, comumente iniciado como **PCP**), também conhecido como *pó de anjo* ou *poeira da lua*, é uma droga dissociativa antigamente usado como um agente anestésico, causa alucinações e efeitos neurotóxicos. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fenilciclídina>)

Quero uma comum, dessas que todo mundo usa. Ele me deu um Taurus 38. Érica pediu para segurar, apontou o cano do **revólver** para mim. Tem bala? (MELO, 1995, p. 46).

I want something more ordinary, like the ones everybody uses. He handed me a Taurus 38. Érica asked to hold it, then pointed the barrel at me. Have you got a bullet? (MELO, 1998, p. 44).

Pelo co-texto, o leitor de chegada pode perceber tratar-se do cano do revólver. A autora do original opta pela repetição, como faz, provavelmente por seu estilo característico, ao longo de toda a obra; o tradutor opta pela omissão, ou seja, prefere evitar a repetição nesse caso.

Há, no texto traduzido, três ocorrências de *gun* para revólver. Segundo o dicionário *Longman*, o vocábulo designa *a weapon from which bullets or shells are fired through a metal tube*. Pode-se entender que *gun* é um nome que abrange todos os tipos de armas que disparam tiros de balas, pistolas, espingardas, etc. Pensando em uma escala do mais geral para o mais específico, teríamos *weapon*→*gun*→*revolver*; em Língua Portuguesa, arma→arma de fogo→revólver. Ao optar por *gun*, ao invés de revolver, o tradutor é menos específico.

Tabela 5- Opções de tradução para o vocábulo “arma”

Arma	<i>The Killer</i>	Freq. Absoluta
1. Instrumento ou engenho de ataque ou de defesa.	<i>Gun</i>	25
	<i>Weapon</i>	16
	<i>Firearm</i>	3
	<i>Police regulation pistol</i>	1
Total		45

Como mencionado anteriormente, o vocábulo arma é uma forma mais abrangente para designar objetos utilizados para ferir ou matar, que engloba armas de fogo, de corte, biológicas ou quaisquer outros tipos de armas. No contexto da obra original, o vocábulo arma é utilizado com muita frequência pelo personagem Máiquel, com sentido de arma de fogo. O tradutor utilizou 4 opções diferentes para as traduções: *gun*, *weapon*, *firearm* e *police regulation pistol*. Embora *weapon* seja o correspondente mais próximo para arma, segundo as definições dos dicionários, a opção mais utilizada por Landers foi *gun*, com 25 ocorrências. O vocábulo *gun* foi muito utilizado em expressões como sacar a arma → *pull out the gun* e *take out the gun*. A opção *weapon* tem 16 ocorrências ao longo da obra e adquire o sentido de revólver, por ser esse o tipo de arma mais utilizado pelo protagonista. A opção *firearm* apresenta apenas 3 ocorrências. A opção *police regulation pistol* é utilizada para descrever a arma utilizada pelo policial; o tradutor optou por ressaltar essa diferença na obra traduzida:

Uma viatura parou diante do bar e só então a cocaína começou a fazer efeito. Senti meu corpo se transformar num iceberg. Uma emboscada, eu pensei, o PM caminhava na minha direção, era realmente um PM, roupas, botas, **armas de PM**, e Gonzaga falou bem alto, olhando para o policial, foi ele, foi ele mesmo quem matou Suel (MELO, 1995, p. 20).

*A vehicle pulled up in front of the bar and only then did the cocaine start to take effect. I felt my body transformed into an iceberg. A trap, I thought, the cop was coming toward me. It really was a cop, uniform, boots, **police regulation pistol**, and Gonzaga said in a loud voice, looking right at the cop, it was him. It was him who killed Suel* (MELO, 1998, p. 16).

Como se pode observar o vocábulo *regulation pistol* evidencia uma diferença entre as armas normais e as utilizadas pela polícia.

Tabela 6- Opções de tradução para o vocábulo “bandido”

Bandido	<i>The Killer</i>	Freq. Absoluta
1.Salteador, malfeitor, facínora, bandoleiro. 2.P. ext. Pessoa sem caráter, de maus sentimentos.	<i>Criminal</i>	7
	<i>Thief</i>	1
	<i>Bad guy</i>	1
	<i>Lowlife piece of scum</i>	1
Total		10

O vocábulo “bandido” designa aquele que rouba; grosso modo, seus crimes estão relacionados ao furto e ao roubo. As opções de Landers são *criminal*, com 7 ocorrências, e *thief*, *bad guy* e *lowlife piece of scum* com 1 ocorrência cada. Com *criminal*, o tradutor intensifica o vocábulo “bandido”, pois o criminoso é culpado por diversos tipos de crimes, não apenas àqueles relacionados ao roubo. Em *bad guy* ocorre o inverso, pois pode referir-se a algo não ligado ao crime; embora seja esse o contexto da obra, é possível uma interpretação mais atenuada para o bandido com a tradução *bad guy*. A última opção, *lowlife piece of scum*, é utilizada em co-texto que apresenta maior “raiva”, é uma forma bastante ofensiva com que se referia àqueles que o protagonista exterminava, vejamos o trecho abaixo

Cartas chegavam aos montes. Coisas assim: Agora que você não está mais aqui, eles, aqueles **bandidos canalhas**, ficam passando em frente ao meu bar rodando o revólver na mão (MELO, 1995, p. 187).

*Letters arrived by the pile. Things like this: Now that you're no longer here, those **lowlife pieces of scum** walk past my bar twirling revolvers in their hands* (MELO, 1998, p. 199).

O narrador apresenta acima a fala dos moradores “honestos”, seus clientes proprietários de estabelecimentos comerciais, que requisitavam os serviços do matador,

apresentando uma visão de revolta contra os bandidos. De acordo com o dicionário *Longman*, o vocábulo *scum* designa *someone who you hate and disapprove of very much*, ou seja, trata-se daqueles que são inimigos dentro do contexto apresentado na obra.

6.1.2 – Vocábulos preferenciais em *Inferno*

Para facilitar a observação dos dados, os vocábulos foram elencados na tabela abaixo, por ordem decrescente de chavicidade. Em primeiro lugar, apresenta-se “morro”; em segundo, ocorre “traficante”; em terceiro lugar, “favela”; em quarto, “matar”; e, por último, “tráfico”.

Tabela 7- Palavras-chave em *Inferno*

PALAVRAS-CHAVE	CHAVICIDADE
Morro	1024,23
Traficante	448,25
Favela	429,91
Matar	235,54
Tráfico	224,97

Na primeira coluna apresentam-se os vocábulos; na segunda, relacionamos os índices de chavicidade, que, conforme mencionamos na fundamentação teórica, correspondem a quanto cada vocábulo é estatisticamente significativo no corpus de estudo, em comparação com o quanto ele é representativo no corpus de língua geral. De acordo com os resultados da tabela 1, o vocábulo “morro” apresenta um índice de chavicidade bastante alto (1024,23),

seguido de “traficante” (448,25), “favela” (429,91), “matar” (235,54), e “tráfico” (224,97) com menor chavidade em relação aos primeiros.

Podemos observar que as palavras selecionadas revelam a temática da obra, ao apresentar aspectos sociais, e características que compõem o ambiente violento retratado em *Inferno*.

Para facilitar as análises, apresentamos, na tabela 2, abaixo, informações sobre a definição de “morro”, quanto ao sentido empregado no texto original, as opções de tradução adotadas por Landers e as frequências.

Tabela 8- Opções de tradução para o vocábulo “morro”

Morro	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
3.Bras. V. <i>favela</i> (1). [Dim. irreg.: <i>morrote</i> .]	<i>Hillside</i>	80
	<i>Hill</i>	54
	<i>Favela</i>	15
	<i>omissão</i>	5
Total		154

O vocábulo “morro” ocorre 154 vezes na obra, sendo traduzida por *hillside* 80 vezes, por *hill*, 54 vezes, por *favela* 15 vezes e omitido 5 vezes. A escolha por *hillside* e *hill* resgatam parcialmente as características do ambiente físico dos morros cariocas, mas não abarcam as moradias rudimentares e sem estrutura, nem tão pouco os problemas sociais lá vivenciados. Para construir o contexto de partida, o qual não é familiar em todas as suas peculiaridades pelo leitor de chegada, o tradutor usa também a opção de tradução “favela”, um empréstimo que, de certa forma, pelas informações recebidas pela mídia, podem ser assimilados pelo leitor.

As omissões podem ter ocorrido para evitar repetições e redundâncias, apresentam-se geralmente em descrições para os nomes dos morros: Morro do Berimbau, Morro dos Marrecos, Morro do Gavião, etc. Percebe-se uma tendência do tradutor em evitar as repetições, ao passo que, a autora tende a repetir, como um efeito estilístico, cadenciado, imagético, que parece construir aquele ambiente constituído de barracos quase iguais.

Tabela 9- Opções de tradução para o vocábulo “traficante”

Traficante	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1. Que pratica negócios fraudulentos.	<i>Runner</i>	2
	<i>Trafficker</i>	60
	<i>Drug dealer</i>	5
	<i>him</i>	2
Total		69

Na língua de chegada, as quatro opções utilizadas correspondem à atividade de tráfico. No caso de *runner*, pode referir-se ao tráfico de outros produtos, mas subentende-se pelo contexto que se trata de drogas. As opções *trafficker* e *drug dealer* são mais específicas e resgatam mais satisfatoriamente a atividade ilegal na favela. A opção *him* é utilizada em contexto em que há muita repetição da palavra *trafficker*; o tradutor opta, então pelo pronome *him* que retoma “traficante” no contexto.

Tabela 10 – Opções de tradução para o vocábulo “favela”

Favela	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1.Bras. Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em morros) e com recursos higiênicos deficientes. [Sin.: <i>morro</i> (RJ) e <i>caixa-de-fósforos</i> (SP). Cf. <i>bairro de lata</i> .]	<i>Favela</i> <i>Hillside</i> <i>omissões</i>	71 9 8
Total		87

O vocábulo *favela* não faz parte da língua inglesa; é utilizada pelo tradutor na maior parte das ocorrências de “favela” no original, além de ser empregada para tradução do vocábulo “morro” também. A opção *hillside* e as omissões ocorrem poucas vezes. Percebe-se pela construção do texto traduzido, que Landers procura resgatar manter-se próximo do contexto original ao referir-se ao espaço físico dos morros.

Tabela 11– Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Matar	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1.Tirar violentamente a vida a; assassinar	<i>kill</i>	61
Total		61

O vocábulo “matar” é traduzido em todas as ocorrências por *kill*. A própria sonoridade da palavra tem o mesmo tom marcante da palavra original. O som de “t” em matar e de “k” em *kill* parecem reforçar a construção explosiva da narrativa, juntamente com as

representações onomatopéicas do texto, descrevendo os sons de tiros e pancadas. No plano semântico, ambas tem o mesmo significado.

Tabela 12– Opções de tradução para o vocábulo “tráfico”

Tráfico	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1.Comércio, negócio, tráfico. 2.Fam. Negócio indecoroso.	<i>Drug traffic</i> <i>traffic</i>	3 51
Total		54

As primeiras ocorrências de tradução para tráfico são *drug traffic*, como numa tentativa de esclarecer o leitor da atividade relacionada às drogas. No decorrer da narrativa, o tradutor opta por *traffic* apenas, uma vez que a atividade de tráfico já ficou explicitada nas ocorrências anteriores.

Foram observados alguns colocados, tais como “líder do tráfico” → *drug boss*; “moleques do tráfico” → *errand boys for the traffic*; “soldado do tráfico” → *soldier in the drug traffic*; “mapa do tráfico” → *map of the drug traffic*; “guerra do tráfico” → *drug wars*; e “garotos do tráfico” → *boys*. Como se pode perceber, alguns denotam a organização do crime nos morros; há uma estrutura constituída por elementos como líder, comando X soldados, sendo soldados também os jovens e crianças (moleques e garotos).

6.1.3 – Vocábulo preferenciais em *Elogio da mentira*

A tabela abaixo apresenta as palavras-chave, elencadas por ordem decrescente de chavicidade, para facilitar a observação dos dados.

Tabela 13 – Palavras-chave em *Elogio da mentira*

PALAVRAS-CHAVE	CHAVICIDADE
COBRAS	343,72
ASSASSINO	261,58
MATAR	213,02
SUCURI	204,34
VENENO	136,77

De acordo com os resultados da tabela 13, observa-se que os índices de chavicidade apresentam pouca diferença entre eles. As palavras selecionadas revelam a temática da obra, ao apresentar elementos ao crime.

Para facilitar as análises, apresentamos, na tabela 14, abaixo, informações sobre a definição de “cobras”, quanto ao sentido empregado no texto original, as opções de tradução adotadas por Landers e as frequências.

Tabela 14- Opções de tradução para o vocábulo “cobra”

Cobra	<i>In praise of lies</i>	Freq. Absoluta
1. <i>Zool.</i> Designação popular dos ofídios venenosos ou não. 2. <i>Fig.</i> Pessoa de má índole e/ou mau gênio. 3. <i>Bras.Pop.</i> Pessoa perita em seu ofício ou em sua arte, cobraão.	<i>Snake</i> <i>Boa</i>	83 1
Total		84

As obras que compõe nosso corpus de estudo não apresentam quantidade considerável de metáforas. A feição das obras da autora é de crítica social ou ironia, geralmente, com senso

de humor. No caso de *Elogio da mentira*, percebe-se a criação de uma metáfora na macro estrutura do texto, pela utilização constante do vocábulo “cobra”, ou outros relacionados a ele, tais como “serpentes”, “jararaca”, “cascavel”, “veneno”, entre outros. As cobras simbolizam a maldade, falsidade e traição. No contexto da obra, as cobras são, muitas vezes, relacionadas ao crime:

Eu não havia escrito nenhum livro *Serpentes que matam*, não chegara sequer a apresentar a sinopse, tudo o que fiz foi dizer a Fúlvia, na época em que estávamos começando nosso imbróglio, que pensava em criar uma história em que o assassino usava cobras como arma, o resto, ela fez sozinha, inclusive arranjar o título (MELO, 1998, p. 38).

Landers opta pela opção literal *snake* quase na totalidade das ocorrências, tendo optado por *boa* uma única vez. O dicionário *Longman* apresenta uma definição que resgata as características físicas do animal, “*an animal with a long thin limbless body, large mouth, and forked tongue, that usually feeds on other animals, and often has a poisonous bite*” (LONGMAN), e insere uma nota cultural sobre o perfil ameaçador do animal e a referência aos eventos bíblicos da cobra como aquela que persuadiu Eva e a induziu ao pecado. Acrescenta, ainda, as outras definições para o uso de caráter mais conotativos, referindo-se a pessoa de má índole.

A opção *boa* refere-se a uma espécie de cobra que habita a América do Sul, a sucuri, espécie não peçonhenta, portanto menos perigosa, mas que pode atacar e matar para se alimentar por meio de compressão do corpo da presa. Essa cobra pode atingir até 10 metros de comprimento.

O tradutor optou pela opção *boa* no momento em que Fúlvia Melissa referia-se à cobra que ela e o amante criavam como animal de estimação. É possível que a escolha de Landers tenha tido por objetivo atenuar os traços semânticos do animal peçonhento que o vocábulo “cobra” representa, como se pode observar na tradução:

Fúlvia se levantou, sem me olhar, você vendeu nossa cobra, ela disse, seu sacana.

Melissa got up, without looking at me, ‘you sold our boa’, she said, ‘you bastard’.

A forma como os amantes costumavam se referir ao animal era “nossa sucuri”, carinhosamente. No momento, enfurecida pela traição do protagonista, Fúlvia utilizou a palavra “cobra”, ao invés de “sucuri”. A opção do tradutor atenua a situação de rompimento e agressividade do casal.

Tabela 15- Opções de tradução para o vocábulo “assassino”

Assassino	<i>In praise of</i> <i>lies</i>	Freq. Absoluta
1. Aquele que tira a vida de alguém, que assassina.	<i>Murderer</i>	21
	<i>Killer</i>	17
	<i>Killing</i>	1
	<i>Assassin</i>	1
	<i>Deadly</i>	1
Total		41

O tradutor opta por 5 formas diferentes para a tradução do vocábulo “assassino”. A mais utilizada é *murderer*, com 21 ocorrências, seguida de *killer*, com 17, *killling*, *assassin* e *deadly*, apenas 1 vez cada.

Murder é definido como *kill someone illegally or intentionally*; e *kill*, como *to cause death or cause to die*, sendo os dois vocábulos muito próximos semanticamente. No entanto, segundo informação do *Dicionário Longman*, *kill* é um vocábulo de uso mais geral, estendendo-se aos contextos e situações menos específicas, tais como: *to kill a plant*, *to kill a conversation*, *to kill an animal* ou usada em expressões como *to kill something off*. Em situações de uso que envolvem níveis mais formais de discurso, tais como a morte de uma

autoridade política, usa-se o vocábulo *assassinate*. Em situações em que a morte apresenta conotação mais agressiva, ou relacionadas à penalidades legais, costuma-se utilizar *murder*. Sendo assim, o agente causador da morte segue as formas de uso adequadas a cada situação de uso. Na língua portuguesa, o vocábulo assassino é usada na maioria das situações que descrevem morte e seu causador. Na obra *In praise of lies*, Landers percebe algumas nuances no sentido em que assassino é apresentada, e adequadamente utiliza as 5 formas diferentes para as traduções.

Na maior parte das ocorrências, os vocábulos *murderer* e *killer* atendem às necessidades de equivalência. Observa-se, no entanto, três situações em que “assassino” requer o uso de outras formas para a tradução. No caso de *killling*, percebe-se uma tentativa de adequação sonora ao trecho em que está inserido:

Uma atriz foi assassinada. Três pessoas viram o **assassino** no corredor do teatro que dava acesso ao camarim.

*An actress was murdered. Three people saw the **killling** in the corridor of the theater leading to the dressing room.*

A situação descrita pelo protagonista faz parte de uma proposta para um novo romance. Nota-se a construção de um cenário misterioso, que na tradução ganha aspectos sonoros acentuados pela repetição do *ing* em *killling*, *leading* e *dressing*. Parece, portanto, tratar-se de um recurso estilístico para dar forma ao texto.

A opção *assassin*, pelas definições do dicionário *Longman* apresentadas acima, associam-se às situações mais formais. No trecho abaixo, podemos observar:

O assassino grunha (conclusão tirada com base nos depoimentos que diziam ter ouvido, na noite do crime, alguém falando em Russo).

The assassin grunted (a conclusion based on statements from witnesses who on the night of the crime heard someone speaking Russian).

Também extraído de uma das propostas de escrita do protagonista para o editor, o trecho apresenta uma situação de investigação, com interrogatórios, testemunhas, e um personagem russo, geralmente associado à política, dentro do contexto norte-americano. Desse modo, Landers opta pela tradução que confere uma feição mais sofisticada ao texto.

Deadly é uma palavra de conotação menos agressiva do que “assassino”. É utilizada na forma de adjetivo, como no trecho em que ocorre na obra em estudo:

O sapo assassino, de Joseph Farnsworth

The deadly toad, by Joseph Farnsworth

Trata-se de mais uma das propostas de romance do protagonista.

Tabela 16- Opções de tradução para o vocábulo “matar”

Matar	<i>In praise of lies</i>	Freq. Absoluta
1. Tirar violentamente a vida a; assassinar	<i>Kill</i>	43
Total		43

Assim como nas obras *The Killer* e *Inferno*, a opção de tradução para “matar” é *kill* em todas as ocorrências. O vocábulo “matar” apresenta-se na forma de verbo e de substantivo, sendo traduzido por *kill* para a forma de verbo e *killing* para a forma de substantivo.

É interessante notar que a obra *Elogio da mentira* apresenta os vocábulos assassino e assassinato, mas não apresenta o verbo assassinar. O vocábulo “matar” apresenta-se como preferencial da autora, e o tradutor mantém essa característica da escrita dela.

Tabela 17 - Opções de tradução para o vocábulo “sucuri”

Sucuri	<i>In praise of lies</i>	Freq. Absoluta
1Zool.Bras. Réptil boídeo (Eunectes murinos), das regiões de grandes rios e pântanos do Brasil, de coloração cinzento-esverdeada, tendente ao oliva, com manchas arredondadas escuras dispostas aos pares, ventre amarelado, cabeça com escamas e desprovido de peçonha. Chega a 10 m de comprimento. Vive na água, em rios ou lagoas, alimentando-se de peixes, aves e mamíferos, que engole após triturar-lhe os ossos por compressão muscular.	<i>Boa constrictor</i> <i>Boa</i> <i>Snake</i>	5 15 1
Total		21

A sucuri é uma espécie de cobra que habita as regiões alagadas do Brasil, mas tem designação na língua inglesa, pois é um animal mundialmente conhecido e estudado. Na obra *Elogio da mentira*, a sucuri, diferentemente das outras cobras apresentadas na narrativa, tem um valor afetivo, pois é o animal de estimação do casal José Guber e Fúlvia Melissa.

Enquanto as cobras de outras espécies são apresentadas simbolizando a maldade, usadas para envenenar ou causar medo, a sucuri é referida com respeito ao longo da obra.

Em cinco das ocorrências Landers utilizou o nome completo da espécie *boa constrictor*, na primeira vez, quando apresenta a espécie ao leitor, e em outras 4 vezes, geralmente, em momentos em que busca enfatizar a espécie da cobra. Na maior parte das outras ocorrências, utilizou a forma reduzida *boa*, que já era conhecida pelo leitor.

A ocorrência em que o tradutor opta por *snake* é anterior ao relacionamento amoroso entre Fúlvia e José Guber. No laboratório em que se conheceram, a criadora de cobras explica ao personagem, que acabara de conhecer, sobre as especificidades da espécie:

Um dos assistentes de Fúlvia imobilizou a cobra, segurando-a com as duas mãos logo abaixo da cabeça. Na seqüência, a **sucuri** foi colocada sobre a bancada do laboratório. Ela não quer comer, disse Fúlvia, é stress de cativo, veja, a pobrezinha está com piolho.

*One of Melissa's assistants immobilized the snake by grasping it with both hands just below the head. Next the **snake** was placed on the laboratory table. 'She doesn't want to eat,' Melissa said, 'it's the stress of captivity. Look, the poor thing has fleas.'*

A partir de então, a espécie passa a ser chamada sempre no texto traduzido como *boa* ou *boa constrictor*.

Tabela 18- Opções de tradução para o vocábulo “veneno”

Veneno	<i>In praise of lies</i>	Freq. Absoluta
1. Designação genérica da substância que, ministrada por qualquer via, ou desenvolvida no próprio corpo, causa lesão orgânica ou distúrbio funcional, pela ação química que exerce. 2. <i>Fig.</i> Aquilo que corrompe moralmente. 3. Malignidade, maldade. 4. Má intenção. 5. Interpretação maldosa. 6. Pessoa de má índole.	<i>Venom</i> <i>Poison</i>	18 4
Total		22

O vocábulo “veneno” ocorre 22 vezes na obra, sendo traduzido por *venom*, 18 vezes, e por *poison*, 4 vezes, opções consideradas literais. A definição de *venom*, segundo o *Dicionário Longman*, é a *liquid poison which certain snakes, insects, and other creatures use in biting or stinging*, sendo também definido como *bitter anger or hatred; extreme bad feeling*. Na obra *Elogio da mentira* o veneno é associado tanto à maldade das pessoas, que planejam assassinatos utilizando-o, quanto à criminalidade, pois os personagens envolvem-se com o tráfico de cobras e veneno. O protagonista comenta: “Eu já sabia o que encontraríamos nos romances policiais: tiro, faca, veneno, eram as formas de matar mais comuns e cada uma dessas permitia inúmeras variações” (MELO, 1998, p. 106) .

Poison é definido pelo *Dicionário Longman* como *a substance that can cause illness or death if taken into the body*. As duas opções de tradução adotadas por Landers são sinônimos quase perfeitos, podendo apresentar pequenas variações relacionadas as situações de uso. Observa-se na obra a ocorrência dos seguintes colocados com veneno: “tráfico de veneno”, traduzido por *Venom trafficker*; e “veneno liofilizado”, traduzido por *refined venom*, um de caráter científico e outro relacionado ao crime. Com *poison*, observa-se “veneno mortífero”, traduzido por *deadly poison*.

Pode-se observar também uma diferença nos traços semânticos dos dois vocábulos pela associação que se faz entre “veneno” e “cobra”, que ocorre tão claramente com *venom* e menos com *poison*, pelas definições do dicionário. A maior ocorrência de *venom* contribui para a construção da metáfora que a “cobra” e o “veneno” representam na obra original, da maldade humana.

Na próxima seção serão apresentados aspectos de normalização observados nas três traduções.

6.2– ANÁLISE DE TRAÇOS DE NORMALIZAÇÃO

No presente capítulo, retomamos os pressupostos teóricos apresentados no capítulo 4 deste trabalho, para discutir aspectos de normalização observados nas três obras traduzidas por Landers que constituem nosso corpora de estudo.

Visando identificar e investigar possíveis traços de normalização, procedemos o alinhamento dos textos com o auxílio do programa WordSmith Tools. Alguns ajustes manuais foram necessários, pois o processador orienta-se pela pontuação para organizar o alinhamento das sentenças, e as traduções apresentam variações no emprego de sinais de pontuação. Ainda assim, o alinhamento automático dinamiza o processo.

Elencamos abaixo as ocorrências, com base na proposta de Scott (1998), das tendências que se destacaram em nosso corpus de estudo. Foram observadas (1) omissões, (2) adições, (3) diferenças relacionadas à imprecisão de expressões, (4) alterações na estrutura sintática, (5) mudanças no registro de linguagem, (6) diferenças no comprimento das sentenças, (7) diferenças na pontuação e (8) alterações de vocábulos mais incomuns por mais comuns, (9) Diferenças nos padrões de repetições, e (10) mudanças contextuais.

Para as dez ocorrências, serão apresentados exemplos extraídos de cada par de obras: TO1 / TT1 → *O matador* / *The Killer*; TO2 / TT2 → *Inferno* / *Inferno*; e TO3 / TT3 → *Elogio da mentira* / *In Praise of Lies*.

6.2.1- Omissões nos textos traduzidos

O tradutor recorre a omissões nos textos traduzidos, o que se pode explicar, entre outros motivos, para evitar as repetições características da escrita de Patrícia

Melo, que muitas vezes se tornam redundantes. Para Scott, “a omissão no texto traduzido é normalmente gerada por um traço sistêmico, no qual o tradutor não encontra correspondência para uma palavra isolada ou para uma expressão, e resolve o problema com a omissão” (Scott, 1998, p. 169)⁴³.

Em *O matador*, pode-se perceber as omissões de redundâncias do original, como se pode observar no trecho abaixo:

(TO1) Érica pediu para segurar, apontou o cano do **revólver** para mim. Tem bala?, ela perguntou. Negão riu. Eu ri. Ela apertou o gatilho, mirando minha cabeça. Paguei, fomos embora.

(TT1) *Érica asked to hold it, then pointed the barrel at me. Have you got a bullet? she asked. Buck laughed. I laughed. She pulled the trigger, aiming at my head. I paid, and we left.*

No fragmento acima o tradutor omite a palavra “revólver”, provavelmente por ser um vocábulo muito utilizado por Patrícia Melo, repetido muitas vezes.

Observa-se também em *O matador* a ocorrência de omissões de nomes próprios de marcas de produtos industrializados, como no trecho abaixo:

(TO1) Nunca entendi as palavras que eles usam nos jornais. Viviam desenhando orelhas de burro nas capas dos meus cadernos, enquanto, no recreio, eu observava as crianças comerem lanches **Mirabel**

(TT1) *I never understood the words they use in newspapers. They used to draw donkey ears on the cover of my notebooks while I watched the children eating their snacks at recess.*

O uso constante de nomes de marcas de produtos no original parece tecer uma crítica da autora ao consumismo dos grandes centros urbanos. Ao apagar essas marcas, o tradutor facilita a leitura, pois diminui o leque de opções de interpretação da obra.

⁴³ Omission in the translated text is often triggered by a systemic feature, in that the translator finds no match for a single word or an idiom and resolves the problem by omission (Scott, 1998, p. 169).

Observemos os exemplos abaixo, extraídos da obra *Inferno*, nos quais podemos perceber a ocorrência de omissões:

(TO2) A lista dos traficantes encarcerados no Presídio Padre Moraes era grande, e José Luís fez questão de conhecer o nome dos líderes antes de se encontrar com Nobre, antigo chefe do **morro** do Berimbau

(TT2) *The list of traffickers incarcerated at Padre Moraes penitentiary was long, and José Luis made a point of learning the names of the leaders before meeting Noble, the one-time boss of Berimbau.*

No caso acima, o tradutor omite “morro”, por estar claro tratar-se do mesmo pelo contexto. No fragmento abaixo também pode-se observar omissões,

(TT2) Fez força para roubar para o outro eu, o eu-pai, mas logo descobriu que há um eu imperativo dentro dos nossos eus, um eu preocupado apenas com os próprios interesses, comodista, um eu que rouba, vence e não percebe a chegada da polícia na **favela**.

Pa pa rá pa pa. Quando Reizinho ouviu os tiros, já era tarde. Não adiantava mais sinalizar. Porra. Puxou a pipa, indeciso, devia voltar para casa?

(TT2) *He made an effort to cheat on behalf of the other I, the father-I, but he soon discovered that there is a primary I inside our Is, an I concerned only with its own interests, self-indulgent, an I that cheats, conquers, and doesn't notice the arrival of the police.*

When Kingie heard the shots, it was already too late. It did no good to signal. Goddamn. He reeled in the kite, indecisive, should he go back home?

O tradutor omitiu favela, por estar claro tratar-se da mesma no contexto, e omitiu os sons dos tiros. Ao longo da obra pode-se perceber que o tradutor prefere, muitas vezes, omitir os vocábulos que representam os sons, recurso abundante no original.

O trecho abaixo apresenta omissão em *In praise of lies*, momento em que o

protagonista se comunicava por mensagem:

(TO3) De: Wilmer da Silva Para: José Guber
Guber,

Até uma criança sabe que esta história não dá um romance. Falta carne. Você só tem dez dias para me entregar um livro.

(TT3) *From: Wilmer da Silva To: José Guber
Even a child can see this story doesn't have the makings of a novel. There's no meat to it. You have just ten days to get a book to me.*

José Guber recebe uma mensagem do editor sobre sua última proposta para um novo romance. Essas mensagens são rotineiras entre os personagens, algumas vezes, Patrícia Melo inicia a mensagem com um vocativo ou saudação, como no trecho acima, outras vezes, não. O tradutor padronizou a forma das mensagens, optando por omitir sempre o vocativo ou saudação nas mensagens do editor para José Guber.

Outro caso de omissão observado em *In praise of lies*, como se pode observar abaixo, enquadram-se nas considerações de Scott (1998) sobre a retirada de elementos característicos da fala:

(TO3) Fúlvia me pediu para deixar a cascavel no meu quarto. Não gostei daquilo. Uma coisa era ter uma sucuri na cabeceira da minha cama, **outra**, completamente diferente, era uma cascavel, aquilo me dava uma certa aflição, eu não conseguia dormir direito.

(TT3) *Melissa asked to leave the rattler in my bedroom. I didn't like the idea. It was one thing to have a boa constrictor beside my bed; a rattlesnake was completely different. It bothered me to some extent. I couldn't sleep well*

O vocábulo “outra” é omitido por ser considerado possivelmente um traço característico de linguagem menos formal, ou da fala, como um marcador discursivo.

As omissões são observadas nos três pares de obras, sendo mais ocorrentes em *The Killer* e *Inferno*, onde as onomatopeias e criação de imagens por meio do uso de

nomes de marcas explorados em propagandas são mais constantes.

6.2.2 – Adições no texto traduzido

Se muitas vezes o tradutor omite vocábulos para evitar as repetições e redundâncias, há ocasiões em que opta por acrescentar informações ao texto de chegada para facilitar a leitura do texto traduzido.

Foram observadas inserções de informações nos textos traduzidos, que fazem parte do contexto de partida, mas são desconhecidas no contexto de chegada, como pode-se observar no trecho abaixo, extraído da obra *O matador*:

(TO1) Os presidiários odeiam matadores, disse Santana. Não era isso. Numa prisão, você não tem muitas coisas para fazer. Então você fica procurando alguma coisa para odiar. Qualquer coisa, até um pedaço de lata serve. Porque é o ódio que faz você ficar podre de cansaço e só assim você consegue dormir, podre.

(TT1) *I stayed in a special cell. The inmates hate killers, Santana said. It wasn't that. In prison, you don't have much to do. So you start looking around for something to hate. Anything, even a piece of tin will do. Because it's hate that makes you dead tired and only then can you sleep, dead.*

A adição de *I stayed in a special cell* revela ao leitor de chegada uma informação implícita no original. Trata-se de uma prática nos presídios, de separar os criminosos comuns dos que estão ligados à polícia ou justiceiros. O tradutor possivelmente considerou importante inserir tais informações para melhor compreensão do texto de chegada.

Ocorrem também inserções em *Inferno*, acrescentando informações sobre o contexto de partida, conforme trecho abaixo:

(TO2) Vem cá babaca. Reizinho se aproximou. Miltão tirou um **revólver** da cintura, encostou o cano da arma na palma da mão do garoto e detonou

(TT2) *C'mere, asshole. Kingie approached him. Miltão took a **38 revolver** from his belt, placed the gun barrel against the palm of the boy's hand and fired.*

O tradutor, conhecendo o contexto do original mais detalhadamente, opta por oferecer ao leitor de chegada o detalhe sobre o modelo de arma usada para a punição do olheiro da favela quando este falha em sua função de avisar os traficantes sobre a presença da polícia. Esta informação adicionada pode, ainda, intensificar a feição de violência no texto traduzido, pois cria um efeito mais destrutivo para o tiro, especialmente por tratar-se de uma criança. Observa-se, no mesmo fragmento, que o tradutor aproxima-se bastante do original ao utilizar a contração *c'mere* para apresentar uma linguagem bastante informal e dialetal.

A adição também foi utilizada pelo tradutor como recurso para evitar os vocábulos onomatopéicos, explicando as ações que produzem os sons no original. Vejamos, abaixo, um trecho extraído de *Inferno*:

(TO2) Suzana sempre dizia que sua cor preferida era amarelo, lembrou José Luís, observando os detalhes da fotografia, enquanto Marta contava como descobrira que Denilson, o novo namorado de Suzana, era um cana, e não um gerente de supermercado, ploc, como ela andara espalhando por lá, o cara era um meganha, um escroto, ploc, que desapareceu da favela assim, **pluft**

(TT2) *Suzana always said that yellow was her favorite color, José Luís remembered, observing the details in the photograph, while Marta told how they'd discovered that Denilson, Suzana's new boyfriend, was a cop, not a supermarket manager, pop, as she had been telling everybody. The guy was an undercover cop, a piece of shit, pop, who disappeared from the favela like that, she said, **snapping her fingers.***

A correspondência de onomatopeias nem sempre existe e é um desafio para o

tradutor. No original, esses efeitos são mais familiares aos leitores da cultura de partida. Os leitores da autora têm um perfil diferenciado, provavelmente buscam uma leitura mais imagética, rápida, e com efeitos semelhantes aos da imagem televisiva.

Pode-se observar uma preferência do tradutor em explicitar os tipos de armas utilizadas na obra original, por meio do acréscimo de vocábulos específicos, com os nomes das armas, vejamos abaixo, no fragmento extraído de *Inferno*,

(TO2) Reizinho ouvira dizer que alguns olheiros sabiam reconhecer as **armas** de combate apenas pelos disparos, AR-15, Uzi, M-16, HK-47, **armas** que chegavam a dar quinze tiros por segundo e pelas quais se pagavam até sete mil dólares, e que além de matar, estilhaçavam o inimigo.

(TT2) *Kingie had heard that some of the lookouts could recognize combat **weapons** just from their sound, **American AR-15s, South Korean Daewoos, Russian AK-47s, guns that shot fifteen rounds a second and cost as much as seven thousand dollars and didn't just kill the enemy but ripped him to shreds.***

Como se pode observar, Landers acrescenta até a origem das armas, sendo essas informações desconhecidas no original. Percebe-se, de certa forma, a intervenção criativa do tradutor, que reforça as características de armamento ao contexto original, como em um efeito, de certa forma, até estereotipado. O tradutor pode aproximar o texto de chegada ao de guerra propriamente dita, pela valorização do arsenal utilizados pelos traficantes.

Ocorrem também adições nos textos traduzidos explicitando o sentido de determinados vocábulos, que podem ser desconhecido no contexto de chegada, como se pode notar no trecho abaixo:

(TO3) Eu te espero aqui, eu disse, desligando o motor. Ingrid saltou do carro, entrou no **terreiro**.

(TT3) *'I'll wait for you here,' I said, killing the engine. Ingrid got out of the car, went into the **terreiro**, the worship site.*

Na tradução, Landers utiliza o empréstimo *terreiro*, mas explica o sentido com *worship site*, um correspondente próximo para o vocábulo.

Ao longo dos três pares de obras, observou-se maior quantidade de adições em *Inferno*, talvez pelo contexto mais complexo e exótico retratado na obra, onde se fez necessário acrescentar informações que tornassem possível ao leitor de chegada apreender as características dos personagens e do contexto original, com as nuances de sons e imagens que constroem o cenário das favelas. Em *The Killer*, as adições referem-se mais ao acréscimo de informações sobre elementos da sociedade e organizações criminosas do contexto original que podem não ser conhecidos pelos leitores de chegada. Em *In Praise of Lies*, observa-se menor quantidade de adições em relação as outras obras, pois o contexto da obra original apresenta menor diversidade sociocultural, requerendo menor utilização desse recurso facilitador.

6.2.3 – Diferenças relacionadas a imprecisões de expressões

São observadas, nas traduções, tendências para facilitar a leitura de expressões imprecisas para a cultura de chegada, tais como nomes de produtos, como se pode observar no fragmento abaixo, extraído de *The Killer*:

(TO1) Tomei meio frasco de **Novalgina** e saí para procurá-lo. A mãe, os amigos, o irmão, ninguém sabia dele, deixei recado em todos os lugares.

(TT1) *I took half a bottle of **painkillers** and went looking for him. His mother, his buddies, his brother; nobody knew where he was. I left messages everywhere.*

O mesmo recurso foi observado em *Inferno*, obra que explora os nomes de marcas, conforme trecho abaixo:

(TO2) Reizinho caminhou pelo **calçadão**, pensou em comprar um **Chica Bon**, desistiu. O tênis. Desistiu. O boné. Desistiu. Andou para lá e para cá, não comprou nada, foi até o **calçadão**, tanta gente na praia. Garotos jogando vôlei, um punhado de babás conversando, bebês, vento agradável. O Rio de Janeiro era uma cidade bonita de verdade.

(TT2) *Kingie moved along the **calçadão**, the walkway along the beach, thought about buying **an ice cream**, changed his mind. Sneakers. Changed his mind. The cap. Changed his mind. He wandered around, bought nothing, went back to the **walkway**, so many people at the beach. Guys playing volleyball, a group of nannies talking, babies, a pleasant breeze. Rio de Janeiro really was a pretty city.*

No original, Patrícia usa o nome do sorvete, Chica Bom, recurso muito utilizado pela autora, que destaca marcas de produtos, evidenciando um aspecto da sociedade capitalista retratada na obra, marcada pela persuasão midiática. Na tradução, Landers suaviza essa massificação utilizando o artigo indefinido *an* e nome genérico do produto, *ice cream*, ao invés de adaptar para um nome de produto de impacto semelhante ao do original, ou recorrer à explicitação ou ao empréstimo.

Neste mesmo fragmento pode-se observar o empréstimo para a tradução de “calçadão”, em um primeiro momento, seguido da explicitação *walkway along the beach* e, posteriormente, o uso do correspondente próximo, *walkway*, o qual fora apresentado pela explicitação. Percebe-se que o tradutor preocupa-se em facilitar a leitura ao construir o cenário urbano específico da cidade do Rio de Janeiro.

Scott (1998) apresenta como traço de normalização o uso de nomes próprios na tradução substituindo pronomes ou nomes comuns menos específicos do original. Observamos, no entanto, que em nosso corpus de estudo ocorre o oposto, os nomes mais específicos, como nomes de marcas dos produtos abundantes nos originais, poderiam causar estranhamento na tradução, ou ser substituídos por nome de produtos conhecidos nos contextos de chegada.

Não foram observadas ocorrências de alterações de expressões vagas no par de obras *Elogio da mentira*→*In Praise of Lies*. Esta obra não tem a crítica ao consumismo presente nas outras obras que constituem nosso corpus de estudo.

6.2.4 – Mudanças na estrutura sintática

Por vezes o tradutor opta por mudar uma estrutura sintática tornando-a mais linear, simples ou convencional. Essa reordenação dos elementos sintáticos dentro da oração é comum em traduções e contribui para maior fluência do texto traduzido. No trecho abaixo, extraído da obra *O matador*, Landers muda a posição de um sintagma nominal dentro da frase,

(TO1) Meu primo segurou minhas mãos, **na calçada**: o que há, cara? É só um carburador. É só um carro. É o Marcão, teu amigo. Ficou maluco?

(TT1) *On the sidewalk, my cousin gripped both my hands in his: What's wrong with you, man? It's just a carburetor. It's just a car. That's Marcão, your friend. Have you gone crazy?*

A posição do sintagma na frase pode indicar a ordem de relevância das informações, o que vem primeiro é a informação mais importante, sendo assim, no original, a autora valoriza mais a ação do primo do narrador, enquanto o tradutor opta por organizar a cena, colocando em primeiro lugar a organização do espaço, mostrando o lugar onde os personagens se encontravam quando um segurou as mãos do outro. Esse tipo mudança evidencia uma estratégia facilitadora na tradução.

Em *Inferno* também encontramos ocorrências de reordenação de elementos da oração, como no exemplo abaixo:

(TO2) Seu aniversário, Fake abraçou o amigo, desejando

mais amor, mais saúde, mais paz, mais drogas, mais Deus, mais funk, mais pai, mais dinheiro, mais tudo. Vamos no Onofre, **comemorar**, ele disse.

(TT2) *Your birthday, Fake embraced his friend, wishing him more love. More health, more peace, more drugs, more God, more funk, more father, more money, more everything. Let's go **celebrate** at Onofre's, he said.*

A alteração da posição de *celebrate* na frase causa variação de sentido; no original “Onofre” ocupa posição de maior relevância na oração por anteceder o vocábulo “comemorar”, enquanto na tradução *celebrate* tem a ênfase.

No trecho abaixo encontra-se um trecho extraído de *Elogio da mentira*, onde pode-se verificar a ocorrência de reordenação de elemento da oração:

(TO3) Sugiro, **neste capítulo**, que você faça um diagnóstico vocabular.

(TT3) *In this chapter I suggest that you do a diagnostic of your vocabulary.*

Neste caso, o verbo “sugiro”, em primeira posição na frase, reforça o efeito persuasivo almejado pelo protagonista em seu livro de auto-ajuda. Enquanto o tradutor opta por apresentar em primeira posição a locução adverbial *in this chapter* que produz um efeito de organização maior.

Foram observadas poucas variações na ordenação dos elementos das frases, possivelmente devido a estrutura dos textos originais não serem complexas do ponto de vista sintático.

6.2.5 – Mudança de registro da linguagem mais informal para mais formal

As obras em análise neste trabalho oferecem rico material para análise no que diz respeito ao registro de linguagem, pois o contexto retratado apresenta variações

dialetais constituídas por diferenças socioculturais marcantes, resultando em uma mistura de gírias, palavrões, jargões, dialeto e expressões idiomáticas. Destaca-se, desse modo, o uso da linguagem informal, que na tradução tende a ser atenuada, variando em maior ou menor grau para uma linguagem mais padronizada ou formal.

Foram observadas mudanças nas traduções que tornam a linguagem informal em mais formal. Nos fragmentos abaixo extraídos do par de obras *O matador*→*The Killer*, percebe-se esse tipo de tendência facilitadora:

(TO1) Disseram, os babacas, um erro jurídico é inaceitável. Erro médico, eles aceitam. E os infelizes que eles matam no hospital? Dizem que a pobreza geral do país é que gera a violência. Gera violência, gera poluição, gera doença, gera o **diabo**, mas não gera esses estupradores filhos da puta, isso não gera. Não é verdade?

(TT1) *The assholes said that a legal error is unacceptable. A medical error is fine with them. What about the poor devils they kill in hospitals? They say that it's the country's overall poverty that generates violence. Generates violence, generates pollution, generates disease, generates **whatever**, but it doesn't generate rapist sons of bitches. It doesn't generate that. Right?*

Para a tradução da expressão “o diabo”, Landers opta pela expressão *whatever*, mais genérica do que a expressão bem coloquial utilizada no original. Também se pode observar ao longo da tradução que o uso de palavrões do original é bastante atenuado pelo tradutor.

O trecho abaixo apresenta outro exemplo extraído da obra *O matador*:

(TO1) Se o Papai Noel perguntasse o que eu queria de Natal, eu diria: aquele neguinho embaixo da terra. Juro mesmo. É isso, eu quero esse negro morto. Quanto você quer para matar esse **negro**?

(TT1) *If Santa Claus asked me what I wanted for Christmas, I'd say: to see that guy six feet under. I swear it. That's it. I want that black guy dead. What would it cost for you to kill **him**?*

No caso acima, Landers contribui para a normalização da linguagem por não repetir o vocábulo “negro” do original, obtendo como efeito a redução do preconceito expresso no original.

Em *Inferno*, observa-se o uso de vocábulo que atenua a gíria, como no trecho abaixo:

(TO2) Porque **neguinho** sente uma sensação deliciosa de estar descendo a montanha-russa, na primeira vez, e, depois, **neguinho** se droga para não ficar tremendo e suando e cagando na cama.

(TT2) *Because the **guy** feels a delicious sensation like he's coming down a roller coaster, that first time, and later **he** shoots up to keep from shaking and sweating and shitting the bed.*

O opção *guy* é mais neutra, não resgatando o dialeto “neguinho” que tem, na obra em estudo, conotação negativa, utilizado, pela relação que se estabelece entre o contexto de pobreza dos morros cariocas e, na maior parte das vezes, com a cor da pele da maioria de seus moradores. Embora “neguinho” seja uma palavra que, segundo o dicionário, possa designar pessoa indeterminada ou um diminutivo afetivo, observamos que, no texto original, o vocábulo é utilizado referindo-se ao moradores da favela que estão de alguma forma envolvidos no narcotráfico. Seria difícil encontrar um correspondente que pudesse resgatar essa característica da gíria utilizada no original sem parecer preconceituoso.

O tradutor tende a utilizar muitas expressões idiomáticas ao longo das obras, geralmente variando em algum nível do mais informal para mais padrão como se pode observar no trecho abaixo:

(TO2) Minutos depois, Simone, secretária de uma multinacional, passava batom, mirando-se no espelho retrovisor, quando um moleque surgiu, ameaçador, caco de vidro na mão. Se gritar, **vai para o beleléu**. Ana, estudante de direito, passe a bolsa, senhora, falou o garoto, passe a bolsa, madame, e calma. Caco de vidro na mão.

(TT2) *Minutes later, Simone, a secretary at a multinational, was putting on lipstick, looking at herself in the rearview mirror, when an urchin appeared out of nowhere, threatening, with a piece of broken glass in his hand. If you yell, **you're dead**. Ana, a law student. Hand over the bag, the boy said, hand over the bag, and stay calm. Broken glass in his hand.*

A expressão “vai para o beleléu”, utilizada pelo jovem garoto assaltante, é traduzida por *you're dead*, opção que se enquadra perfeitamente a uma ocasião de roubo. No original, a gíria é mais característica do contexto da obra, do que de uma situação de roubo em qualquer outro local.

No trecho abaixo, observa-se um caso de tradução de idiomatismo, em *In Praise of Lies*:

(TO3) O que você acha de Tiago Argento?
 Prefiro João Peroba.
 Peroba parece **perobo**. Se você não gosta de Argento, é porque quer ser madeira, o que é muito nobre da sua parte. João Aroeira. Que tal? É uma árvore medicinal.

(TT3) *Then how about Tiago Argento?'
 'I prefer João Peroba.'
 'Peroba also means **boring**. If you don't like Argento, it's because you want to be wood, which is very noble of you. João Aroeira. How about it? It's a medicinal tree.'*

Para traduzir “perobo”, Landers opta por um vocábulo que não resgata o significado pejorativo e preconceituoso do original, o qual expressa deboche ao homossexualismo. A opção *boring* neutraliza a intenção do original, mas facilita, de certa forma, a leitura do texto de chegada, ao diminuir a possibilidade de interpretação da irônia da obra original.

Os três pares de obras apresentam ocorrências de traços de normalização por alteração no registro da linguagem. Nota-se maior ocorrência no par de obras

Inferno→*Inferno*, devido ao contexto retratado na obra, com personagens marginalizados na maioria dos casos, envolvidos diretamente em organizações criminosas.

6.2.6 - Diferenças no comprimento das sentenças

É comum observarmos alterações no comprimento das sentenças em textos traduzidos em relação aos textos originais. Baker (1996) e Scott (1998) atribuem essas mudanças à tentativa de tornar a leitura mais fluente para os leitores de chegada. Tais ocorrências são observadas, em nosso corpus de estudo, sob duas diferentes formas: 1) o aumento das sentenças, por meio de acréscimo vocabular devido a explicitações e adições, ou variações decorrentes de mudanças na estrutura gramatical; ou 2) diminuição das sentenças, por meio de divisão de parágrafos muito longos.

Quanto ao aumento no tamanho dos textos, os trechos abaixo apresentam alguns exemplos dessas ocorrências:

(TO1) Dei partida, andei meia quadra, o carro morreu. Robinson ainda estava na varanda observando eu partir, veio correndo, tentamos fazer o motor pegar no tranco, não conseguimos. Marcão, o mecânico, rebocou o carro e fomos para a oficina, **coisa de** cinco minutos, disse o Marcão. Robinson tinha cocaína, pela primeira vez na vida eu cheirei. Não gosto de drogas, queria ver como era. Eles ficaram arrumando o carro e eu fui para o banheiro. O pó não fazia efeito, meu rosto estava **igualzinho**. (83 palavras)

(TT1) *I started **the car**, went half a block, **and** the engine stalled. Robinson, **who** was still on **his** porch watching me leave, came running; **we** tried to get the car started by Robinson ainda estava na varanda observando eu partir pushing, didn't succeed. Marcão, the mechanic, towed the car and **we** went to **his** shop. **It'll just take** five minutes, Marcão said. Robinson had **some** cocaine; **it was** the first time in my life that **I'd** snorted. I don't **go for** drugs, **I just** wanted to see **what it was like**. They stayed **there** fixing the car, and I went to the john. The coke wasn't having **any** effect; my face was **still the same**.(107 palavras)*

Parte dos acréscimos, como se pode observar no trecho acima, são decorrentes de diferenças relacionadas às estruturas sintático-gramaticais das duas línguas, tais como em “Dei partida” → *I started the car* e em “São só cinco minutos” → *It’ll just take five minutes*, onde o tradutor insere no texto traduzido os sujeitos elípticos dos textos originais, que na língua inglesa são necessários pelas normas da língua.

Ocorrem também acréscimos que resgatam elementos elípticos no original, como em “Robinson ainda estava na varanda observando eu partir” → *Robinson, who was still on his porch watching me leave* e em “Eles ficaram arrumando o carro” → *They stayed there fixing the car*, onde os pronomes *his* e *there* definem com maior clareza o que está implícito no original. A inserção do pronome *who* reforça a coesão textual tornando a linguagem mais articulada do que no original onde o encadeamento dos acontecimentos e falas dos personagens são organizados por meio de vírgulas.

Outros acréscimos ocorrem porque o tradutor tende a utilizar *phrasal verbs* e outros idiomatismos, percebidos como uma preferência que sugere um estilo de Landers. Essa característica da escrita de Landers tornam sua linguagem mais descontraída, ou seja, menos formal e, por isso, mais fluente. Observa-se, por exemplo, o uso de *go for* para “gostar”, e de *still the same* para obter o efeito do diminutivo “igualzinho” possível na língua portuguesa.

O trecho abaixo, extraído de *Inferno*, apresenta linguagem enxuta, com elipses de verbos e falas de personagens marcadas por vírgulas:

(TO2) Os homens, bando de animais. Pegou balde e rodo, passou pano úmido no chão. Gostava daquele cheiro de limpeza. Catorze anos, **se engravidar**, dissera, **rua**. Pó que não acabava mais. Não crio filho de ninguém. Rua mesmo.

Quando não chove, mais pó ainda. Ruas de terra. Faço tudo por você, Carolaine, arranjo curso de computação, grátis, vou dar um jeito de comprar um computador, faço tudo, computador, espere, você vai ter um, mas se engravidar, eu juro. Atravessou o quintal e entrou no banheiro. Juro que me mato, se você engravidar. (91 palavras)

(TT2) *Men were a bunch of animals. She got the bucket of water and a damp mop, ran it over the floor. She liked the smell of cleanness. Fourteen years old, get pregnant and you're out on the street, she'd said. No end to the dust. I'm not bringing up anyone's child. It's the street. When it doesn't rain, the dust is even worse. Unpaved streets. I do everything for you, Carolaine. I arrange for a free computer course for you, I'll find some way to buy you a computer, I do everything, computer, wait, you'll have one, but if you get pregnant, I swear . . . She crossed the yard and went into the bathroom. I swear I'll kill myself if you get pregnant. (126 palavras)*

Além dos pronomes inseridos por conta da recuperação de sujeitos elípticos das orações, ocorrem acréscimos pela inserção de verbo em “Os homens, bando de animais”→ *Men were a bunch of animals*. No texto original, a elipse cria efeito estilístico que define a sonoridade da fala da personagem Alzira, mulher muito humilde, que apresenta limitações para se expressar, uma característica do contexto retratado na obra, conhecida pelos leitores do original, o que poderia não ser facilmente percebida pelos leitores do texto traduzido. O mesmo ocorre em “Catorze anos, se engravidar, dissera, **rua**”→ *Fourteen years old, get pregnant and you're out on the street, she'd said*, onde a expressão “rua” indica a possível expulsão da personagem; na tradução, Landers opta pela inserção da oração mais explícita ou completa.

Também extraímos alguns exemplos do par de obras *Elogio da mentira*→*In Praise of Lies* para comentar:

(TO3) Foi então que a porta do biotério se abriu e Fúlvia apareceu no jardim. Notei que ela estava com o braço direito enfaixado. Com o outro, ela segurava duas gaiolas com camundongos. Entrou no serpentário. As víboras, espalhadas

pelo gramado, ou enroscadas em galhos de árvores, não reagiram a sua presença. Fúlvia abaixou-se, soltando os camundongos da gaiola. Só então ela me viu. Aproximei-me. Ela se apoiou na mureta do serpentário e perguntou se eu já vira os ataques das serpentes. É bonito, ela disse. Notei um corte no supercílio direito dela, com uma mancha arroxeadada. Como foi isso? Perguntei. Fúlvia suspirou, desanimada, disse que as coisas estavam ficando ruins, e que era melhor a gente não se ver mais. Vire as costas, ela disse, vá embora. É melhor. (129 palavras)

(TT3) ***That** was when the vivarium door opened and Melissa appeared in the garden. I noticed that her right arm was bandaged. With **her** other **arm** she was holding two cages of mice. **She** went into the serpentarium. The snakes, **spread out** on the ground or **coiled around** tree limbs, did not react to her presence. Melissa **went down**, releasing the mice from the cages. Only then did she see me. **I went over to her**. She leaned against the wall of the serpentarium and asked if I had ever seen the snakes attack. '**It's** pretty,' she said. I noticed a cut on her right eyebrow, and a purple bruise. 'How did that happen?' I asked. Melissa sighed, discouraged, and said that things were getting bad and that it was best we not see each other again. 'Turn around,' she said. 'Walk away. **It's for the best.**' (146 palavras)*

Podemos observar as ocorrências de restauração dos sujeitos elípticos e pronomes possessivos implícitos no original, bem como o uso dos phrasal verbs que acabam contribuindo para o aumento e para maior fluência dos textos traduzidos, pela informalidade da linguagem, como pode-se notar em *spread out*, *coiled around*, *went down* e *went over to her*.

Os casos comentados acima apresentam acréscimos que produzem aumento no tamanho das sentenças que contribuem para a normalização dos textos traduzidos. Notamos, no entanto, que podem ocorrer também diminuições no tamanho das sentenças, sugerindo uma estratégia facilitadora para a maior fluência e compreensão do texto traduzido. Trata-se da divisão de sentenças longas, não por serem sintaticamente complexas, mas por construírem um fluxo narrativo denso, característico da autora Patrícia Melo.

O par de obras *O matador*→*The Killer* é o que apresenta menor ocorrência de divisão de frases, ou seja, a tradução aproxima-se mais do original no que tange ao número de frases. Apresentamos abaixo um exemplo de ocorrência de divisão de frases no referido par de obras:

(TO1) Piadas de preto, de português, de japonês. Eu odeio piadas. Não gosto que me contem, não rio, não acho graça. Como a piada do macaco, que me foi contada aos cinco anos, por um tio italiano, aconteceu o inverso. Fixei-me nela. (5 frases)

(TT1) *Jokes about blacks, about the Portuguese, about the Japanese. I hate jokes. I don't like it when they're told to me. I don't laugh, I don't think they're funny. But with the joke about the jack, which was told to me by an Italian uncle when I was five, the opposite happened. I've become fixated on it.* (6 frases)

Observa-se, no trecho acima, a ocorrência de divisão de apenas uma frase: “Não gosto que me contem, não rio, não acho graça.”→ *I don't like it when they're told to me. I don't laugh, I don't think they're funny.* Ao separar as frases, o tradutor destaca os verbos de cada uma, separando os eventos, de forma mais organizada. No original, as ideias se juntam criando um efeito sensorial de repulsa.

Em *Inferno*, também foram observadas tais ocorrências, como apresentado no trecho abaixo:

(TO2) Sábado à noite. A embalagem do iogurte foi cortada com uma lâmina de barbear. Reizinho, sentado no chão, pernas cruzadas, preparava um novo cachimbo. Mais à frente, três garotos e uma menina observavam os carros estacionados esse não tem, diziam, nem esse, os babacas não deixam nada, riam, Reizinho só sabia o nome da menina, Suzana, uma garota feia, magrela, seu nome é mesmo Suzana?, ele perguntara quando fumaram juntos pela primeira vez, naquela tarde, meu nome é Suzana, sim, tão feia aquela Suzana, tão diferente da verdadeira Suzana, a sua Suzana, a Suzana das pantalonas e miniblusas, das mãos bonitas e cabelos cheirosos, a Suzana que um dia o levou à praia, os dois sentados na areia, olhando o mar. (6 frases)

(TT2) *Saturday night. The yogurt container was cut with a razer blade. Seated on the ground with his legs crossed, Kingie prepared a new pipe. Ahead, three boys and a young girl were observing the parked cars. That one doesn't have it, they said, or that one, the assholes didn't leave anything, they laughed. Kingie only knew the girl's name, Suzana, an ugly thing, skinny. Is your name really Suzana? he asked. Yes, so ugly this Suzana, so different from the real Suzana, his Suzana, the Suzana in bell-bottoms and miniblouses, with her pretty hands and fragrant hair, the Suzana who took him to the beach one day, the two of them sitting on the sand, looking at the sea. (8 frases)*

Observa-se a separação de sentenças longas, por pontos, onde só haviam vírgulas no original. No caso desta obra original, Patrícia obtém um efeito altamente imagético, combinando as frases curtas, evocando imagens do cenário urbano do Rio de Janeiro e seus personagens (cariocas). Pode-se observar esse recurso estilístico da autora ao longo das três obras originais, contribuindo para obter um ritmo mais acelerado de leitura. Em contrapartida, nas três traduções, Landers disciplina o texto dividindo as frases em sentenças menores, mais facilmente assimiladas.

A obra *Elogio da mentira*, por sua vez, apresenta o narrador em primeira pessoa, criando no plano da linguagem a mente conturbada do protagonista, por meio de frases longas e discurso indireto livre. No trecho abaixo encontra-se um exemplo de desmembramento de frases longas:

(TO3) *Naquela noite, enquanto jantávamos, Fúlvia elogiou minha idéia de usar cobras como a arma do meu crime. Ela já tinha um desígnio arquitetado em sua mente, eu estava nesse projeto e nem desconfiava. Você criou, ela disse, um crime muito inteligente. Não criei ainda, eu disse, vou criar, mas ela nem me ouviu. Como a polícia vai provar que não foi um acidente?, ela disse. Pense comigo, a mulher leva o marido para um hotel-fazenda, longe de hospitais e postos de saúde. Quer mais vinho?, perguntei. Mais vinho, ela respondeu. Se essa mulher, ela continuou, se essa mulher trabalhar num centro soroterápico, como eu, conhecerá os postos de saúde que não possuem antiofídicos e escolherá um hotel-fazenda nessa região. Pense nisso, ela disse, será fácil arranjar uma*

Bothrops jararaca, aparecem muitos comerciantes querendo vender cobras ilegalmente nesses institutos. (11 frases)

(TT3) *That night, while we had dinner, Melissa complimented my idea of using snakes as the weapon for my crime. She already had a plan sketched out in her mind; I was part of that scheme and suspected nothing. 'You've created a very intelligent crime,' she said.*

'I haven't Feated anything yet,' I said. 'I'm going to create it.' But she didn't hear me.

'How can the police prove it wasn't an accident?' she said. 'Think along with me: the woman takes her husband to a hotel in the country, far from hospitals and public-health clinics -'

'More wine?' I asked.

'Yes,' she replied. 'If the woman,' she continued, 'if the woman works in a serological center like me, she'll know the clinics that don't have antivenins and choose a hotel in that area. Think about' it, it'll be easy to arrange a Bothrops jararaca; a lot of dealers show up at the institutes trying to sell snakes illegally. (13 frases)

O tradutor tende a dividir as frases maiores, geralmente, disciplinando o texto de acordo com as falas dos personagens.

6.2.7 - Diferenças na pontuação

A pontuação constitui fator relevante na construção do texto, pois, além de operar na organização do texto, pode também ser produtora de sentido, ou seja, atua tanto na coesão do texto quanto na coerência. É possível observarmos a ocorrência de mudanças no emprego dos sinais de pontuação nos textos traduzidos pela alteração de um sinal por outro, uma vírgula por ponto final, por exemplo; ou de um vocábulo por uma vírgula, ou de uma vírgula por uma palavra.

Extraímos alguns exemplos dos três pares de obras para comentar as possíveis alterações e seus efeitos no que tange à normalização.

As alterações de pontuação são sutilmente notadas em *The Killer*, em relação ao original *O matador*. Isso deve-se à forma mais disciplinada da escrita da obra

original, que requereu menor intervenção do tradutor. Extraímos um exemplo do referido par de obras para apresentação:

(TO1) O casamento é aquela coisa que a gente sabe, as mulheres querem casar e os homens acabam casando, as mulheres precisam casar, precisam ter filhos, e os homens vão aceitando as regras porque estão cansados da guerra e querem paz, é isso o casamento.

(TT1) *Marriage is just what you think it is: women need to get married and men end up marrying. They need to get married, they need to have children, and men accept the rules because they're tired of the struggle and want peace, that's what marriage is.*

A autora utiliza a vírgula para marcar e organizar as informações do texto, enquanto o tradutor opta por substituir a vírgula, na primeira linha acima, por dois pontos, o que parece uma forma mais explícita de apresentar a explicação que segue no texto. A segunda vírgula, marcada na segunda linha do trecho acima, é substituída por ponto final, o que sugere uma tentativa de tornar a leitura mais fácil, pela divisão da frase.

Em *Inferno*, também observa-se muito pouca mudança no emprego da pontuação. Percebe-se que o tradutor procura manter-se bem próximo do original, talvez pela construção peculiar de um contexto tão específico e exótico. A forma como a autora conduz a narrativa constrói o cenário. As marcações no texto ajudam na criação das imagens. Desse modo, manter as características da escrita de Patrícia, ajudam a obter, nos leitores da tradução, o mesmo efeito obtido nos leitores do original. Esta é uma preocupação mencionada pelo tradutor em seu guia prático. Apresentamos um exemplo de ocorrência de mudança na pontuação, abaixo:

(TO2) Os moradores só saíam de casa para trabalhar. Os repórteres, quando subiam o morro para entrevistar moradores, eram enxotados, com ameaças.

(TT2) *The residents of the favela left their houses only to go to work. When reporters climbed the hill for interviews, they were run off and threatened.*

A primeira vírgula do original foi retirada na tradução por conta da alteração da ordem dos sintagmas na frase. Observa-se também a substituição da última vírgula do original pela conjunção *and* na tradução.

Em *In Praise of Lies*, por sua vez, Landers apresenta maior tendência a disciplinar os diálogos, inserindo pontos, aspas, e até conjunções para marcar as falas, conforme mencionado Soares (2001). O trecho abaixo apresenta algumas dessas alterações:

(TO3) Fúlvia arrumou-me uma toalha, sequei-me. Você vai se resfriar com essa camisa molhada, vou pegar um jaleco para você. Não, eu disse, você vai se resfriar, ela disse, insistiu, foi até um armário, pegou um casaco grande, meio amarelado, pode usar, ela disse, é de um biólogo que morreu no ano passado, você se incomoda? Eu não me incomodava. Fui até o banheiro, tirei minha camisa encharcada, vesti o jaleco, que cheirava a naftalina. Ótimo, disse Fúlvia quando voltei, quer ver os camundongos?

(TT3) *Melissa got me a towel and I dried off. 'You're going to catch cold in that wet shirt; I'll get you a coat.'*
'No,' I said.

'You're going to catch a cold,' she insisted. She went to a closet, took out a large yellowed lab coat. 'Put it on,' she said. 'It belonged to a biologist who died last year, do you mind?' I didn't mind. I went into the bathroom, took off my soaked shirt, and put on the coat, which smelled of mothballs. 'Fine,' Melissa said when I returned. 'Would you like to see the mice?'

As falas são separadas por aspas, na tradução, e apresentadas sem nenhuma marca de pontuação no original. Trata-se de uma estratégia do tradutor para normalizar, ou padronizar a linguagem do texto de chegada, apagando as marcas características da escrita de Patrícia, que criam efeito de velocidade para o discurso, algo assemelhado ao produto televisivo. Observa-se também a substituição da vírgula no original pela conjunção *and*, na primeira frase, constituindo uma forma mais explícita de coordenar as informações no texto.

6.2.8 – Alterações no emprego de vocábulos menos comuns por mais comuns

Algumas palavras menos comuns na língua de partida podem oferecer dificuldades para o tradutor e para o leitor do texto de chegada. O trecho abaixo apresenta a ocorrência de um neologismo, uma forma muito coloquial, que embora seja estranha no contexto de partida, pode ser compreendido pelo leitor do original:

(TO3) Agora eu entendo por que ela pediu para que você só oficializasse a separação depois que o inquérito de Ronald fosse arquivado. Ganhar tempo, era isso que a **espertonilda** queria. Pense nisso. E agora que o inquérito do Ronald foi arquivado, por que ela não se muda para a fazenda?

(TT3) *Now I understand why she asked you to not make the separation official until after the investigation of Ronald's death was closed. The **scheming bitch** was trying to stall for time. Think about it. Now that the inquiry has been closed, why hasn't she moved to the country?*

Landers utiliza *scheming bitch*, uma locução adjetiva que recupera o sentido do original com palavras compreensíveis para o leitor de chegada.

O mesmo ocorre no trecho abaixo:

(TO3) Liguei o rádio e esperei. Matar a Fúlvia, contratar um **pai-de-santo** para matar a Fúlvia, sabe o que vai nos acontecer?

(TT3) *I turned on the radio and waited. 'Killing Melissa, hiring **someone** to kill Melissa, do you know what's going to happen?'*

O vocábulo religioso “pai-de-santo” é traduzido para os leitores do contexto de chegada pelo pronome *someone*, que mantém o sentido e normaliza o texto de chegada, tornando-o compreensível em língua inglesa. Percebe-se que o tradutor opta por não utilizar um vocábulo específico como *psychic*, por exemplo, que poderia evocar questões ideológicas, optando por uma palavra mais neutra.

Também em *Inferno*, pudemos observar a opção de tradução de palavras incomuns por mais comuns no texto traduzido:

(TO2) E eu achando que neguinho tinha futuro, você mesmo Reizinho, pensei que neguinho **conectava lé com cré**. Ele sempre dizia isso, o Miltão.

(TT2) *And I thought you had a future, you of all people, Kingie, I thought you could **put two and two together**. He always said that, Miltão.*

A expressão “conectar lé com cré” utilizada pela autora apenas duas vezes ao longo da obra é traduzida por expressão mais comum na língua inglesa, contribuindo para a normalização do texto.

Em *O matador* não foram observadas ocorrências de palavras incomuns que oferecessem material para análise no que tange aos traços de normalização.

6.2.9 – Repetições nos textos traduzidos

Como mencionado na fundamentação teórica (Seção 4.2), a repetição é um recurso que visa manter a coerência nos textos traduzidos, segundo estudos de Halliday e Hasan (1976), em um processo de reiteração, criando relações entre as sentenças.

Lima (2011) observa que a repetição pode ser paradoxal, pois “ao mesmo tempo que cria a sensação de ‘mesmice’, acrescenta-se também alguma coisa nova ao texto” (LIMA, 2011, p. 15). No caso das obras em estudo nesta pesquisa, observa-se um efeito estilístico da autora, que contribui para a construção imagética característica de seus textos.

Em *O matador*, como mencionado na seção 6.1.1 (Vocábulo preferenciais em *O matador*), o vocábulo que mais se repete é “matar”. Em *The Killer*, Landers obtém o mesmo efeito obtido no original, utilizando *kill*.

Em *Inferno* (2000), Patrícia repete várias vezes os vocábulos “morro” e “favela”, criando um cenário do contexto urbano do Rio de Janeiro. Sendo que o primeiro alude mais às características físicas do local e o segundo às características

econômicas e sociais de um problema político, cuja história vem se apresentando ao longo do último século por meio de canções, literatura e mídia. Oliveira e Marcier (1998) tecem alguns comentários importantes sobre a inclusão da palavra “favela” na canção popular brasileira, afirmando que:

Desde sua origem, portanto, a tematização da favela no cancionário popular, para além da afirmação dos laços de pertencimento ao lugar, reflete a especificidade de uma história marcada por conflitos, preconceitos e estigmas, resistência e vitalidade (OLIVEIRA e MARCIER, 1998, p. 61).

Percebe-se, pelos comentários das pesquisadoras, a multiplicidade de representações que o vocábulo favela evoca. Embora o levantamento tenha sido feito em corpus constituído por canções, podemos entender o que ocorre na música também se estende a outros tipos de textos.

O vocábulo “favela” apresenta mais traços semânticos relacionados à política e a questões sociais devido à origem da palavra, que se constituiu dentro de um contexto sócio-histórico específico. O termo “Favela” era um substantivo próprio, que designava um local no sertão baiano, habitado pelo seguidores de Antônio Conselheiro, “tendo-se difundido no Rio a partir da ocupação do morro da Providência por soldados que voltavam da campanha de Canudos e começaram a chamá-lo de morro da Favela” (OLIVEIRA e MARCIER, 1998, p. 64).

Com o tempo e a expansão da ocupação dos morros cariocas, o termo passou a ser atribuído a todo o contexto de pobreza e construção precária, desprovidas de recursos higiênicos e saneamento básico, com ocupação ilegal, por meio de invasão. O termo também evoca os conflitos e uso de força policial praticados na tentativa de erradicar a favela do cenário urbano. Passou-se, com o decorrer dos anos, a utilizar “favela” em posição de sinonímia com “morro”, termo que antes designava o espaço urbano em discussão.

O vocábulo “favela” ocorre nas três obras que compõe nosso corpus de estudo, tendo apenas 1 ocorrência em *Elogio da Mentira*, 3 em *O matador* e 87 em *Inferno*. Nesta, “morro” ocorre 154 vezes, em oposição as outras duas obras em que não apresenta nenhuma ocorrência. A repetição dos vocábulos “favela” e “morro” em *Inferno* constrói o cenário do contexto específico dos morros cariocas, como um elemento fundante da obra, conferindo o estilo imagético característico da autora.

Em *In praise of lies*, a opção de tradução de Landers foi *slums*. Em *The killer*, ocorre *shantytown* duas vezes e *hillside slum* uma vez. As três opções, que resgatam características relacionadas à pobreza, mas não aspectos de violência e outros elementos históricos e sociais do ambiente da favela, não ocorrem na tradução *Inferno*. Nesta, o tradutor recorre ao empréstimo *favela*, à *hillside* e a algumas omissões, como se pode observar nas tabelas 8 e 10 deste trabalho. Percebe-se, portanto, que o tradutor também utiliza a repetição dos vocábulos *favela* e *hillside* para obter um efeito estilístico que constrói o cenário urbano com seus traços históricos e sociais. O trecho abaixo apresenta um exemplo:

(TO2) Para aumentar ainda mais o efeito da declaração, a imagem do traficante fora vendida para dezenas de jornais e revistas, que a reproduziram infinitamente, com manchetes alarmantes: Guerra!, declara o traficante, Líder do **morro** do Berimbau desafia autoridades. O resultado de toda aquela confusão era que agora Miltão não podia mais sair da **favela** como antigamente, sob o risco de ser preso. E aquilo não fazia a menor diferença para o traficante. Seu mundo era aquele lá, o resto do Rio de Janeiro que se danasse. Se era chato não poder circular pela **favela** livremente durante o dia, à noite, o **morro** era seu. E quanto a não poder mais visitar Nobre no presídio, a verdade era que Nobre já não era o mesmo. Perdera força.

(TT2) *To increase the effect of Miltão's statement even further, the trafficker's likeness had been sold to dozens of papers and magazines that reproduced it endlessly under sensationalist headlines: War! says the trafficker. Kingpin of Berimbau **favela** challenges the authorities. The result of all this confusion was that now Miltão could no longer leave the*

favela as in the past, for fear of being arrested. Which made not the slightest difference to him. His world was right there, the rest of Rio de Janeiro could go to hell. If it was a drag not to be able to circulate freely in the *favela* during the daylight hours, at night the *hillside* was his. And as for not being able to visit Noble in prison, the truth was that Noble was no longer the same person. He'd lost strength.

Observa-se que o tradutor prefere utilizar *favela* ao invés de *hillside* em “morro do Berimbau”. Essa escolha se repete ao longo da obra, sempre recorrendo à *favela* para os nomes dos morros, talvez para resgatar o caráter mais histórico e social que não seriam satisfatoriamente evocados com *hillside*. Nos casos de tradução de nomes dos morros, quando não utiliza *favela*, Landers recorre a omissões, como nos exemplos abaixo:

(TO2) No bar, bebendo cerveja, Fake insistiu para que Reizinho conversasse com Miltão sobre sua volta para o **Morro do Berimbau**.

(TT2) *In the bar, drinking beer, Fake insisted that Kingie talk to Miltão about his returning to **Berimbau**.*

(TO2) A quadrilha de Miltão sofreu muitas baixas na invasão do **Morro dos Marrecos**. Perderam treze soldados.

(TT2) *Miltão's gang suffered many casualties in the invasion from **Marrecos**. They lost thirteen soldiers.*

Em *Elogio da mentira*, o vocábulo que mais se repete é “cobra”, traduzido quase que exclusivamente por *snake*, havendo apenas 1 variação com *boa*. Como mencionado na seção 6.3 (Vocábulos preferenciais em *Elogio da mentira*), a cobra, ao longo da obra, representa a maldade e falsidade humana. Landers mantém-se próximo do original, optando por *snake*.

As opções de tradução para os vocábulos mais frequentes nas obras originais em estudo contribuem para a normalização das traduções, pois procuram produzir nos leitores do texto de chegada os mesmos efeitos obtidos nos leitores do texto original. Ao utilizar a repetição, tal como foi utilizada no original, o tradutor enfatiza

a temática das obras e reduz diferentes possibilidades de interpretação, ou seja, direciona a construção do sentido do texto. Essa normalização se intensifica por evocar um senso comum que se tem sobre a realidade dos centros urbanos brasileiros.

Além da observação das repetições partindo dos vocábulos mais repetidos nos originais, também verificamos alguns vocábulos que têm grande número de ocorrências nos textos traduzidos, o que sugere uma tendência a repetição por parte do tradutor. São exemplos: *guy*, com 138 ocorrências em *The killer*, 73 em *Inferno* e 39 em *In praise of lies*; e *shit* com 89 ocorrências em *The killer*, 311 em *Inferno* e 12 em *In praise of lies*.

Guy é utilizado como correspondente para várias palavras dos originais, algumas apresentando sentido mais neutro, como “cara”, “sujeito”, “garoto”, “rapaz”, “homem”, “fortão”, “gente”; outras, com sentido mais pejorativo ou preconceituoso, como “negão”, “infeliz”, “crioulo”, “neguinho”, “negro”; e muitas vezes também para gírias, como “neguinho”, “bacana”, etc.

No caso de *shit*, geralmente, é utilizado como correspondente para palavrões, tais como “bosta”, “merda”, “porra”, “picas”, “escroto”, “caralho”; e, em alguns casos, para palavras com sentido menos negativos, tais como “fodão”, com sentido de alguém que desempenha-se bem em determinada atividade e “ave” ou “nossa”, sendo interjeições para surpresa, ou ainda, “cagada”, utilizada em momento em que se comete um erro.

Tais repetições contribuem para a normalização dos textos traduzidos por atenuarem as marcas dialetais dos palavrões e gírias tornando a linguagem mais homogênea ou padronizada, apresentando menores nuances de sentido, e por oferecer menor quantidade de informação para o leitor processar.

6.2.10 - Diferenças contextuais

Além das variações lexicais acima mencionadas, também ocorrem alterações na tradução por meio de mudanças ou adições de informações inseridas na capa e segunda capa da obra traduzida, ou melhor dizendo, no seu “paratexto” (GENETTE, 1982, p. 10 apud ALVES, 2010, p. 114). Este material, que é elaborado pelos editores e não pelo autor ou pelo tradutor, é também denominado por Genette, peritexto editorial, e tem papel importante na interpretação que se faz da obra, uma vez que “fornece de imediato ao leitor uma primeira percepção do produto a ser consumido, provoca uma emoção antecipada no leitor, pode até tornar-se um pré-julgamento do que está contido no texto propriamente dito” (ALVES, 2010, p. 114).

A capa da obra original *O matador* apresenta um par sapatos, como consta no anexo 1 deste trabalho. A imagem que aparece é bastante subjetiva: um par de sapatos, vistos de cima. O protagonista menciona várias vezes seu par de sapatos, velhos, como causadores de suas primeiras inquietações; o personagem sente-se inferiorizado por vesti-los. A imagem remete a uma reflexão sobre uma sociedade consumista, marcada por símbolos de poder econômico, entre eles, itens do vestuário, como os sapatos, carros, centros de compras, entre outros.

Na tradução, a capa ganha uma imagem mais agressiva, a imagem de um jovem empunhando uma arma de fogo, com expressão facial conturbada, gritando, uma cena de violência explícita, com características cinematográficas e midiáticas. A imagem da capa da tradução prepara o leitor para uma interpretação que intensifica a violência da obra, corroborando a feição de criminalidade tão explorada pela mídia e em filmes.

O mesmo ocorre com a capa da tradução de *Inferno* (anexo 3), que no original tem uma imagem que representa a favela, discretamente formada por pequenos quadradinhos desenhando as casinhas ao longo do morro. A cor da capa é

avermelhada variando entre diferentes tons, os quadradinhos mais vermelhos formam a figura das casinhas e os mais escuros parecem o escurecer da noite adentrando a paisagem. Na tradução, (anexo 4), encontra-se um jovem, armado com rifle, como se estivesse em plena guerra. O contexto da obra original apresenta uma situação conflituosa. No entanto, não se resume apenas em conflito, com sentido próximo ao da guerra; envolve também todo o contexto social do lugar “favela”. O aspecto físico do local e de seus moradores são fundantes na obra de Patricia Melo.

A capa de uma obra é a primeira leitura que se faz de um texto, podendo interferir na interpretação que o futuro leitor terá da obra. As cenas de violência apresentadas nas capas das obras traduzidas *The Killer* e *Inferno*, podem induzir a criar um contexto imaginário antecipadamente.

No caso da obra *Elogio da mentira*, as capas também apresentam, discrepâncias. No original, conforme anexo 5, aparece uma pele de cobra, antecipando a metáfora da maldade, traição e falsidade, conforme discutido na seção 5 deste trabalho. A capa da tradução (anexo 6) apresenta uma imagem extremamente enigmática, com contornos avermelhados e algumas impressões digitais quase escondidas na figura, o que cria uma feição de mistério dos romances policiais.

Quanto às informações sobre a obra que constam na segunda capa da tradução podemos citar a obra *The Killer*, que apresentam o perfil do protagonista, utilizando uma linguagem que parece apelativa, a princípio, mas que, na verdade, insere a obra em uma narrativa já conhecida no contexto de chegada. O trecho abaixo apresenta alguns exemplos:

You may know someone like Maiquel: someone with a short fuse, a dubious habit or two perhaps, but basically decent. He's just suggestible, prey to whim. See how Maiquel in a mad moment loses his temper and kills someone – and gets away with it. Then a toothache and a random visit to the dentist make the opportunity for another murder, this time for

profit. Follow Maiquel on his path of good intentions, indecision and then escalating violence. Observe his adoration yet misuse of women, his capitulation to goating friends in high places, his ironic rise in social esteem and career success as he sinks into moral depravity.

Patricia Melo's is an acid vision of urban violence, but more, it is the brilliant portrait of a recognisable individual catapulting out of control. Every step of this carefully crafted fiction is convincing and like Miquel, you will be devastated to see where it leads.

Os adjetivos utilizados para descrever Máiquel constroem a personalidade agressiva e inquieta do personagem: *short fuse, suggestible, dubious habit, murder*. As atitudes são descritas de forma a criar no leitor a impressão de impulsividade, em tom veloz: *loses his temper, escalating violence*. Apresenta também expressões que conduzem a um julgamento prévio: *gets away with it, ironic rise in social esteem and career success as he sinks into moral depravity*. Essas informações evocam elementos da narrativa da violência urbana e da opressão retomada em muitos textos da literatura brasileira que apresentam uma sociedade de desigualdades, impunidade e repressão.

Na capa e contra-capas da obra *Inferno*, encontram-se, da mesma forma, informações que intensificam a feição de violência da obra, limitando, de certa forma, outras possibilidades de interpretação, como se pode observar nos trechos abaixo:

“Tarantino meets Benigni...this is a novel that grabs you by the guts – then rests uneasily on your mind” (INDEPENDENT ON SUNDAY).

“A tale that describes all too vividly the deprivation, degradation and brutality of the slums... An engrossing, affecting and thought-provoking read” (METRO).

As informações apresentadas são oferecidas por jornais de grande circulação nos contextos de chegada. A comparação com Tarantino e Benigni aproximam o texto de Patricia Melo ao da guerra e da máfia.

No próximo capítulo, tecemos algumas considerações finais sobre as análises apresentadas acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Motivou a investigação apresentada neste trabalho a inquietação que surgiu ao longo de algumas leituras sobre a tradução literária, no que diz respeito a mudanças que ocorrem nas traduções. A indagação é sobre os efeitos produzidos por tais mudanças, quando ocorridas em obras que divulgam a literatura sobre a violência dos grandes centros urbanos brasileiros. O objetivo da investigação, como mencionado na introdução do presente trabalho, foi observar aproximações e distanciamentos na tradução de vocábulos mais recorrentes e preferenciais relacionados à violência e criminalidade em três pares de obras da autora Patrícia Melo. Outro objetivo foi investigar possíveis traços de normalização nos textos traduzidos que pudessem ter contribuído para uma fluência maior na leitura dos textos traduzidos.

Destacamos alguns pontos importantes a partir das leituras realizadas, tais como: 1) o caráter político e social das obras, 2) a relação que se estabelece entre essas obras de ficção e a realidade, e 3) a construção textual com estímulo imagético e sensorial, ou seja, há uma preocupação estética aliada à consciência crítica sobre a sociedade. Sendo assim, para avaliar a proximidade ou distanciamento entre os vocábulos e as respectivas traduções, foi preciso considerar as características das obras abordadas mencionadas acima, nos aspectos textuais, semânticos, pragmáticos e contextuais. Contamos com estudos de pesquisadores nas áreas dos em Estudos Literários, como Avelar (1999), Baden (1999), Pellegrine (2008) e Ginzburg (2012); Estudos Sociológicos, com Zaluar (1985), Winton (2004) e Zaluar e Alvito (2006); e Estudos de Comunicação, com Wainberg (2005).

Os vocábulos extraídos com base no arcabouço teórico-metodológico dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1995, 1996, 2004; Camargo, 2005, 2007), e da Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004), bem como com o

auxílio do programa WordSmith Tools, confirmam a temática da violência urbana e da criminalidade.

Apresentando-se como palavras-chave em *O matador*, destacam-se os vocábulos: “matar”, “pó”, “revólver”, “arma” e “bandido”, evidenciando os principais elementos envolvidos no contexto da obra: o “pó” representando um dos fatores de causa, “matar” revelando consequência, “revólver” e “arma” como instrumentos, e “bandido” como agente. Em *Inferno*: “morro”, “traficante”, “favela”, “matar” e “tráfico”, ou seja, ressalta-se o contexto físico com “morro e “favela”, os causadores dos conflitos “traficante” e “tráfico” e a consequência “matar”. Em *Elogio da mentira*, apresentam-se os vocábulos “cobras”, “assassino”, “matar”, “sucuri” e “veneno”, sendo um contexto menos agressivo, mas também marcado pela perversidade humana.

No que concerne à traços de normalização presentes nas três traduções, observa-se que Landers recorre a omissões, adições, diferenças relacionadas a imprecisões de expressões, mudanças na estrutura sintática, mudanças de registro da linguagem mais informal para mais formal (ou padronizada), diferenças no comprimento das sentenças, diferenças na pontuação, diferenças contextuais, alterações no emprego de vocábulos mais incomuns por mais comuns, diferenças no padrão de repetições e outras diferenças na tradução. Tais ocorrências corroboram as afirmações do tradutor em seu livro *Literary Translation: A Practical Guide* no que diz respeito a sua preferência pela adequação aos padrões da língua de chegada, e a sua preocupação em ser lido e divulgar obras estrangeiras.

Nota-se que algumas das estratégias de normalização utilizadas pelo tradutor não só tornam o texto mais fluente para o leitor de chegada, mas, também, contribuem para a intensificação da feição de criminalidade e violência urbana;

podemos citar, como exemplo, as repetições de vocábulos como *criminal*, *gun* e *kill*, que apresentam sentidos fortemente relacionados ao senso de justiça característico do gênero policial tão explorado na mídia e na literatura de massa, atualmente.

Há também a opção *police regulation pistol*, que parece evocar uma literatura de trauma e opressão por adicionar, no texto meta, a informação sobre o tipo de arma utilizado pela polícia, a qual é superior ao revólver utilizado pelo protagonista e outros criminosos. Por um lado, a polícia é apresentada em posição superior na descrição do tradutor; por outro lado, ela coloca-se ao lado do criminoso na obra, apoiando os atos criminosos de MáiqueL.

Quanto à “favela” e “morro”, em *Inferno*, observa-se que Landers mantém-se muito próximo do original, respeitando o sentido sócio-histórico e cultural que tais palavras carregam ao optar por traduções mais literais em *hillside*, *hill* e pelo empréstimo *favela*. Embora próximos do original, as opções de tradução podem contribuir para a normalização do texto traduzido ao intensificarem a imagem de violência sempre associada à favela na mídia internacional, como um local específico no Brasil, o Rio de Janeiro, onde predomina a guerra do tráfico. Nas outras duas obras, nas quais “favela” não apresenta chavidade, o tradutor utiliza outras opções de tradução: *shantytown* e *slums*, as quais não evocam as histórias sobre criminalidade específicas dos morros cariocas.

Observam-se, também, mudanças que diminuem as marcas características da escrita de Patricia Melo, como a velocidade da narração e ironias, por meio de omissões de onomatopeias, ou com as diferenças no emprego da pontuação, mais perceptíveis em *Elogio da mentira*→*In praise of lies*, onde a tradução apresenta os diálogos marcados por aspas em oposição ao original, onde as falas não são marcadas por nenhum sinal gráfico, apenas por vírgulas. Também, podemos citar as

diferenças relacionadas a imprecisões de expressões, comuns em *Inferno*, uma vez que o contexto da obra traz um cenário exótico, apresentando vocábulos com nomes próprios, marcas de produtos, entre outros que são desconhecidos pelo leitor de chegada. O tradutor tende a utilizar opções de tradução mais genéricas, ou domesticadoras, o que facilita a leitura contribuindo para a normalização do texto.

Observamos, além dos traços propostos por Scott (1998), que a apresentação de informações na capa e segunda capa dos textos traduzidos também contribuem para a normalização dos textos por evocarem determinadas visões pré-concebidas sobre o Brasil, possivelmente motivados por fatores ideológicos, direcionando a interpretação do leitor de chegada e diminuindo possíveis dificuldades que o leitor poderia ter para a assimilação do conteúdo das obras.

Percebemos, pois, que a obra de Patricia Melo, no Brasil, tem uma feição particular, não se enquadrando especificamente no gênero policial, mas com características estéticas próprias, que abrem margem para interpretações que vão além da dimensão criminal. Nas traduções, no entanto, o tradutor recorre a estratégias linguísticas que tendem a facilitar a leitura e fluência do texto de chegada, mas que, motivados por fatores ideológicos e mercadológicos, constroem, para tais obras, uma representação mais afeita à violência, com maior ênfase no aspecto policial do que no estético. Poderíamos considerar essa tendência, possivelmente, uma tentativa de aproximar essas obras traduzidas, mais temáticas, menos estéticas, dos modelos de Best Seller, e portanto, mais vendáveis.

As mudanças linguísticas observadas nas traduções, ao longo do presente estudo, sobre traços de normalização, nos levam a perceber que as motivações para tais ocorrências variam, podendo relacionar-se à dificuldade ou falta de equivalência, à busca por maior fluência para o texto traduzido, como proposto por Scott (1998),

ou estender-se a fatores de outra natureza, tais como: conservadorismo, resistência dos leitores e/ou editoras, ou fatores de ordem ideológica ou mercadológica, como nos casos de intensificação da violência ou de apagamento das referências comerciais de produtos industrializados.

Por fim, almejamos que este trabalho possa contribuir para mostrar as possibilidades de uma abordagem interdisciplinar no desenvolvimento de uma pesquisa fundamentada nos Estudos da Tradução Baseados em Corpus e na Linguística de Corpus, com vistas à investigação da tradução literária. Esperamos também que os resultados obtidos possam oferecer subsídios úteis para tradutores, pesquisadores, professores e alunos de tradução, bem como para a realização de investigações futuras sobre a tradução de outras obras de autores brasileiros contemporâneos.

REFERÊNCIAS DOS CORPORA DE ESTUDO

MELO, P. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *The Killer*. London: Bloomsbury, 1997. Tradução Clifford Landers.

_____. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Inferno*. London: Bloomsbury, 2002. Tradução Clifford Landers.

_____. *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *In Praise of Lies*. London: Bloomsbury, 1999. Tradução Clifford Landers.

Referências

ALVES, M. C. R. Imagens da literatura brasileira traduzida: análise de capas. *Tradução & Comunicação*, nro. 21, 2010. P. 113-125.

ALVES DOS REIS, J. E. *Notícias Populares*, São Paulo, 2.8.1991. (trecho de depoimento em matéria jornalística).

AVELAR, I. *The Untimely Present*. Durham: Duke University Press, 1999.

_____. *Alegorias da Derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BADEN, N. T. *The muffled cries: the writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985*. Boston: University Press of America, 1999.

BAKER, M. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. *Target*, v. 7, n. 2, p. 223-243, 1995.

_____. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMER, H. *Terminology, LSP and Translation Studies in Language Engineering: In Honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing CO., 1996, p. 177-243.

_____. Toward a methodology for investigation the style of a literary translator. *Target*, v.12, n. 2, p. 241-266, 2000.

_____. *Translation and Conflict: a narrative account*. New York: Routledge, 2006.

BEAUGRAND, R. A.; DRESSLER, W. U. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman, 1981.

BEEKMAN, J.; CALLOW, J. *Translating the Word of God*. Michigan: Zondervan, 1974, 1976.

BENTES, C. M. *Clifford Landers – tradutor do Brasil*. Dissertação de Mestrado inédita. Rio de Janeiro: PUC, 2005.

BERBER SARDINHA, T. *Automatic Identification of Segments in Written Texts*. Unpublished Ph.D Thesis, University of Liverpool. 1997.

_____. *Ferramentas de busca e de exploração de corpora*. Trabalho apresentado no I Seminário de estudos de Corpus, 10º InPLA, São Paulo, USP, out. 1999.

_____. Linguística de Corpus: histórico e problemática. In: *D.E.L.T.A.*, Vol. 16, nº. 2, São Paulo, p. 323-367, 2000.

_____. Corpora Eletrônicos na pesquisa em tradução. In: *Cadernos de tradução*, Vol. 9, nº. 1, Florianópolis, p. 15-60, 2002.

_____. Uso de corpora na formação de tradutores. In: *D.E.L.T.A.*, Vol. 19, nº. especial, São Paulo, p. 43-70, 2003.

_____. *Linguística de Corpus*. São Paulo: Editora Manole Ltda. 2004. *Dictionary English Language and Culture*. England: Longman, 1992.

BRISSET, A. Perspectivas culturais sobre a tradução. In: *Traduzires*, v.1, n. 1. Tradução: Marcos Bagno. Ottawa, 2012.

CAMARGO, D. C. de. *Contribuição para uma tipologia da tradução: as modalidades tradutórias no texto literário*. 1993. 231f. – (Doutorado em Tradução) – FFLCH/USP, São Paulo. 1993.

_____. *Análise de um corpus paralelo de textos ficcionais brasileiros e dos respectivos textos traduzidos para o inglês: uma investigação sobre o estilo do tradutor literário Gregory Rabassa*. 01/nov./2002 a 28/mar./2003. 70 f. Pesquisa realizada para estágio pós-doutoral em Tradução e Linguística de Corpus, junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada a Estudos da Linguagem LAEL, PUC-SP, São Paulo, 2003a. 194

_____. *Análise de um corpus paralelo de textos ficcionais brasileiros e dos respectivos textos traduzidos para o inglês: uma investigação sobre o estilo do tradutor literário Giovanni Pontiero*. 01/abr. a 31/ago./2003. 81 f. Pesquisa realizada para estágio pós-doutoral em Estudos da Tradução baseados em corpus, junto ao Centre for Translation and Intercultural Studies CTIS, The University of Manchester, Inglaterra. Bolsa de Pesquisa no Exterior Pq-EX da FAPESP, processo no. 02/00692-5, 2003b.

_____. *Padrões de Estilo de Tradutores PETra I: Investigação em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas*. 25/fev./2004. 30 f. Projeto de pesquisa apresentado como requisito parcial para aprovação do Plano Trienal para o triênio 2004-2006, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP/SJRP, 2004.

_____. *Análise de corpora paralelos de obras da Literatura Brasileira contemporânea*

CorPLiBra. 01/08/2007 a 31/07/2010. Projeto de pesquisa, com base no arcabouço teórico-metodológico adotado pela literatura comparada e pelos Estudos da Tradução baseados em corpus, busca observar, em narrativas, o uso de padrões de estilo individuais, distintivos, preferenciais e recorrentes dos autores e dos respectivos tradutores literários. Projeto vinculado às linhas de pesquisa "Poéticas da Identidade" e "Estudos da Tradução". Bolsa IC CNPq de Longa Duração no País, Edital MCT/CNPq nº 01/2007, processo 501869/2007-7, 2007.

_____. *Padrões de Estilo de Tradutores PETra II: Investigação em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas*. Projeto vinculado ao Grupo de pesquisa "Tradução, Terminologia e Corpora", registrado no CNPq sob no. Ref. UNESP. 0274. Projeto vinculado às linhas de pesquisa "Estudos da Tradução" e "Poéticas da Identidade". Situação: Em andamento; Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,

_____. *Metodologia de pesquisa em tradução e linguística de corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007.

CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965, 1969. Trad. *Uma Teoria Linguística da Tradução*, pelo Centro de Especialização de Tradutores de Inglês, do Instituto de Letras da PUC/Camp. São Paulo/Campinas: Cultrix / PUC/Camp., 1980. Press, 1965.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. 1978 In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge Press, p. 192-198, 2000.

CUNHA, E. da. *Os sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DALCASTAGNÈ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

FARACO, C. A. O matador de Patrícia Melo: uma abordagem bakhtiniana. *Itinerários*, Araraquara, n. 12, 1998.

FISHER, W. R. *Humam Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Caroline Press, 1987.

GOMES, M. L. S. D. *Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2005.

GONÇALVES, L. B. Linguística de corpus e análise literária: o que revelam as palavras-chave. In: TAGNIN, S. E. O.; VALE, O. A. (Orgs.) *Avanços da linguística de corpus no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2008. (387 – 405)

GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.

_____. *Language, Context and Text: aspects of language ina social-semiotic perspective*. Geeolong, Vic: Deakin University Press; Oxford: Oxford University Press,

1985/89.

HERMANS, T. *Translation norms and correct translation*. In: K M Van Leuven-Zwart and T. Naaijken (ed), 1991b, p. 155-169.

JAKOBSON, R. Poetry of grammar and grammar of poetry. In: K Pomorska and S. Ruddy (eds), 1960/1987, p. 121-144.

JOHNEN, T. A violência no romance *O matador* de Patrícia Melo. In: *Living between Fear and Expectation: An International Conference on the Production of In/security and In/equality in Latin America, 2009*, Estocolmo. Living between Fear and Expectation – Conference May 12-14, 2009. Abstracts and Conference Proceedings (Stockholm Papers in Latin American Studies) Stockholm: ISPLA, 2009, p. 1-13.

LANDERS, C. *Literary Translation – A Practical Guide*. New York: Multilingual matters, 2001.

LIMA, T. C. S. *A tradução e os prazeres vivos de descobrir o mundo de Clarice Lispector: uma análise comparativa de três obras de Clarice Lispector, traduzidas para o inglês, à luz dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus*. Tese de doutorado apresenta ao programa de Estudos Linguísticos da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2011.

MESSA, F. C. *O gozo estético do crime: dicção homicida na literatura contemporânea*. Tese de doutoramento. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

Novo Aurélio Século XXI, 3.ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NEWMARK, P. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.

OLIVEIRA, J. S.; MARCIER, M. O. “A palavra é: favela”. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

OMENA, L. M. de. *Pequenos poderes na Roma Imperial – os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Vitória: Flor&cultura, 2009.

PELLEGRINI, T. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, Brasília, jan./jun., 2014.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008, p.41-56.

PINSEGHER, M. L. *A narrativa como espaço de construção de identidades raciais e tradutórias: O caso de O tradutor: memória de um homem que desafiou a guerra, de Daoud Hari*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

ROSA, C. M. *Personagens marcadas pela violência em *Acqua toffana* e *O matador**,

de Patrícia Melo. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2009.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008, p.57-77.

SCOTT, M. N. S. *Normalization and Readers' Expectations: A study of Literary Translation with reference to Lispector's A Hora da Estrela*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Filosofia da University of Liverpool. Liverpool, 1998.

SILVA, J. F. S. da. *"Justiceiros" e violência urbana*. São Paulo: Cortez, 2004.

SINCLAIR, J. *Corpus, Concordance, Collocation*. Hong Kong: Oxford University Press, 1991.

_____. J. The Automatic Analysis of Corpora. In: SVARTVIK, J. *Directions in Corpus Linguistics*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1992.

SOARES, L. F. G. Resenhas de traduções: In praise of lies de Patricia Melo, tradução de Clifford Landers. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 4. Florianópolis, 1999, p. 461-465.

SOMERS, M. Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation. In: *Social Science History*. 1992, p. 591-630.

_____. Reclaiming the Epistemological "Other": Narrative and the Social Constitution of Identity. In: Craig Calhoun (ed), *Social Theory and the politics of Identity*. Oxford and Cambridge MA: Blackwell, 1994, p 39-99.

_____. Deconstructing and Reconstructing Class Formation Theory: Narrativity, Relational Analysis, and Social Theory. In: HALL, John R. (ed) *Reworking Class*. Ithaca NY and London: Cornell University Press, 1997, p. 73-105.

SOUZA, S. A conjugação do verbo odiar em *O matador*, de Patrícia Melo. In: *Revista Soletras*. n. 23, 2012.

TELES, M. L. *A conjugação do verbo odiar em O matador, de Patrícia Melo*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Literatura e Crítica Literária da PUC – São Paulo, 2008.

TOURY, G. The Nature and Role of Norms in Translation. 1978. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge Press, p.198-213, 2000.

_____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Press, 1995.

VAZ, G. M. S. Identidade e relações de micropoderes em *O matador* de Patricia Melo. Monografia para obtenção do título de especialista em Letras – Leitura e Ensino. Universidade Federal de Goiás, campus de Catalão, 2010.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Vilela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. Bauru:

EDUSC, 2002.

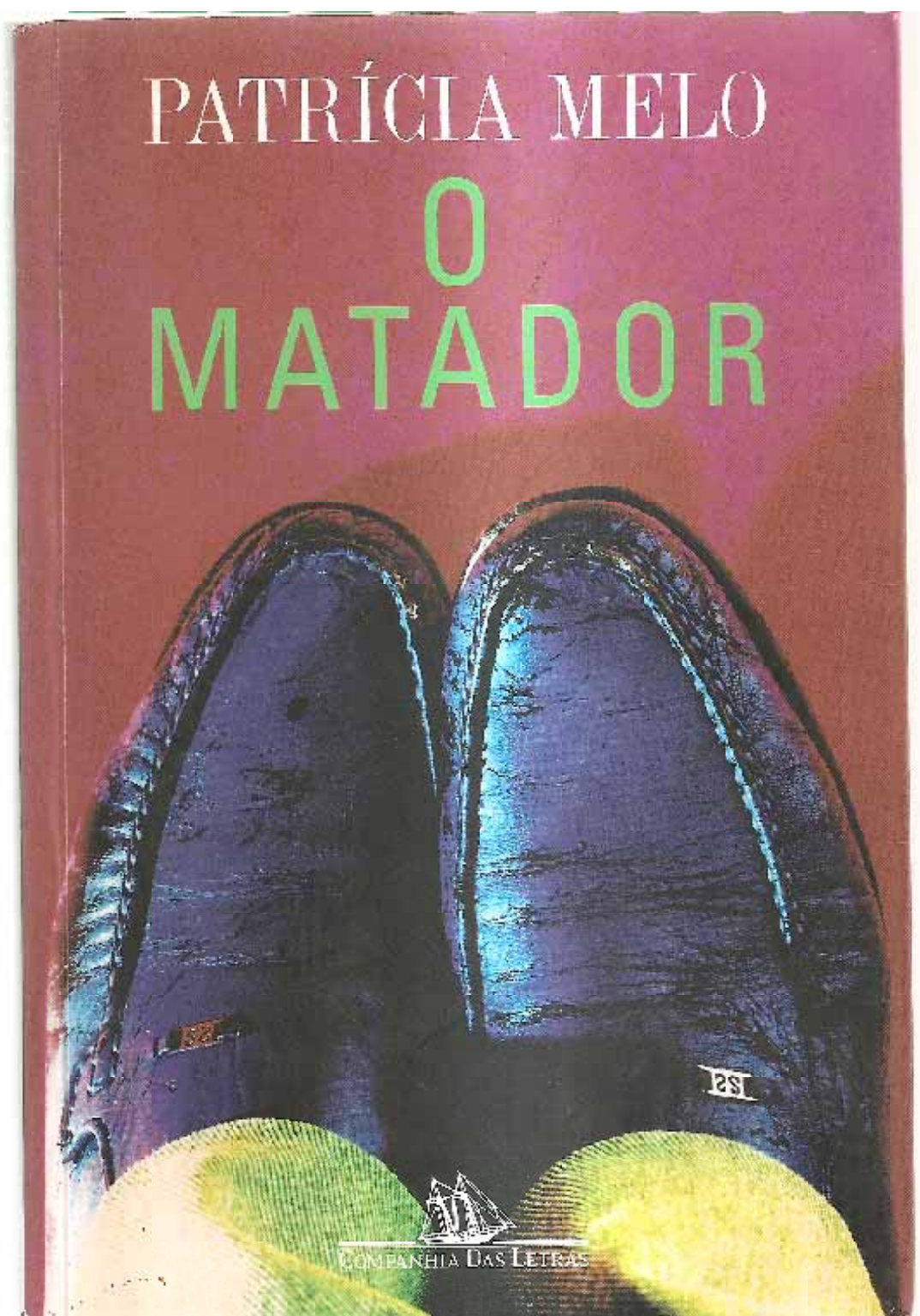
WAINBERG, J. A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005

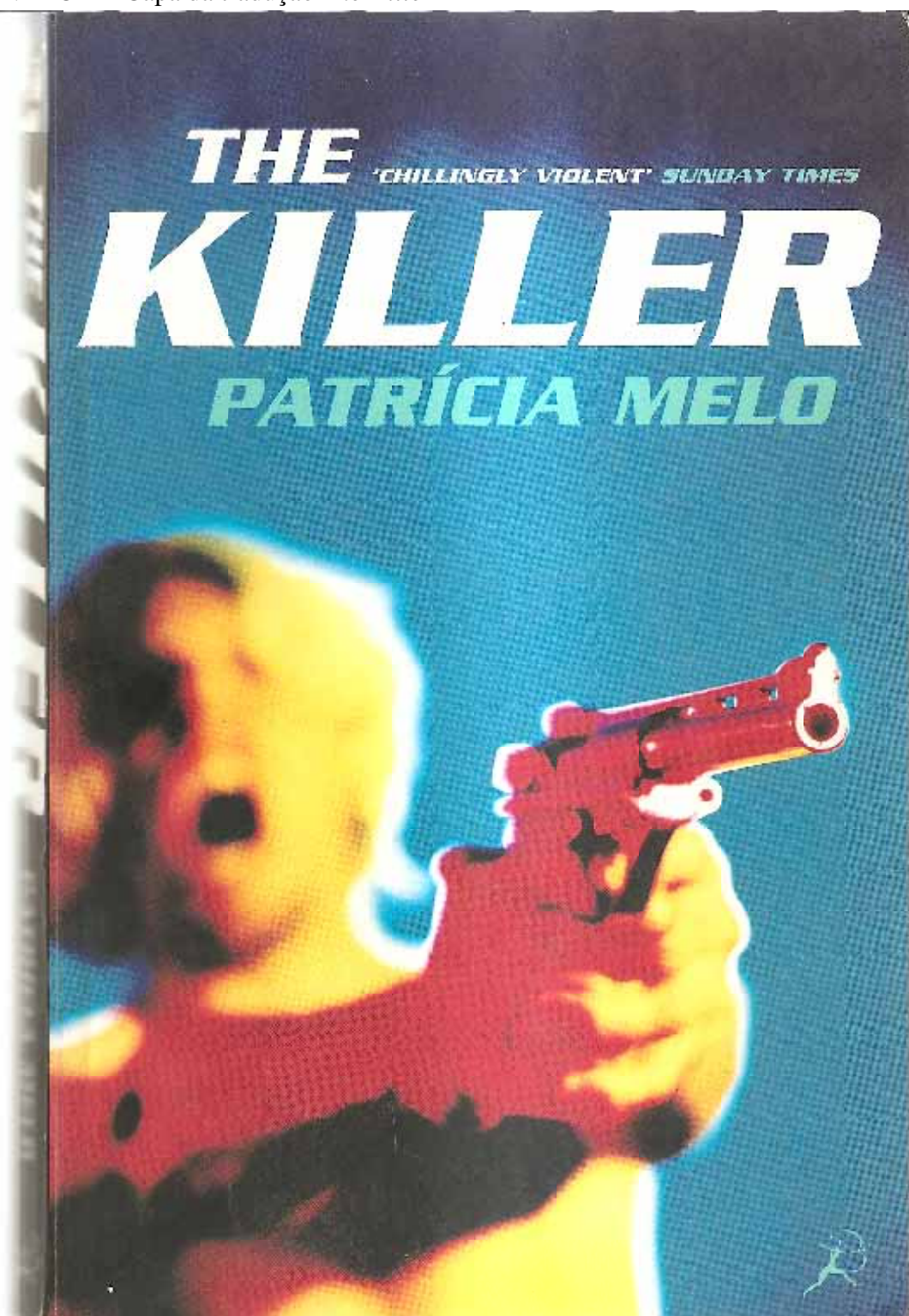
WINTON, A. Urban violence: a guide to the literature. In: *Environment&Urbanization*, v. 16, n. 2. International Institute for Environment and Development, October, 2004.

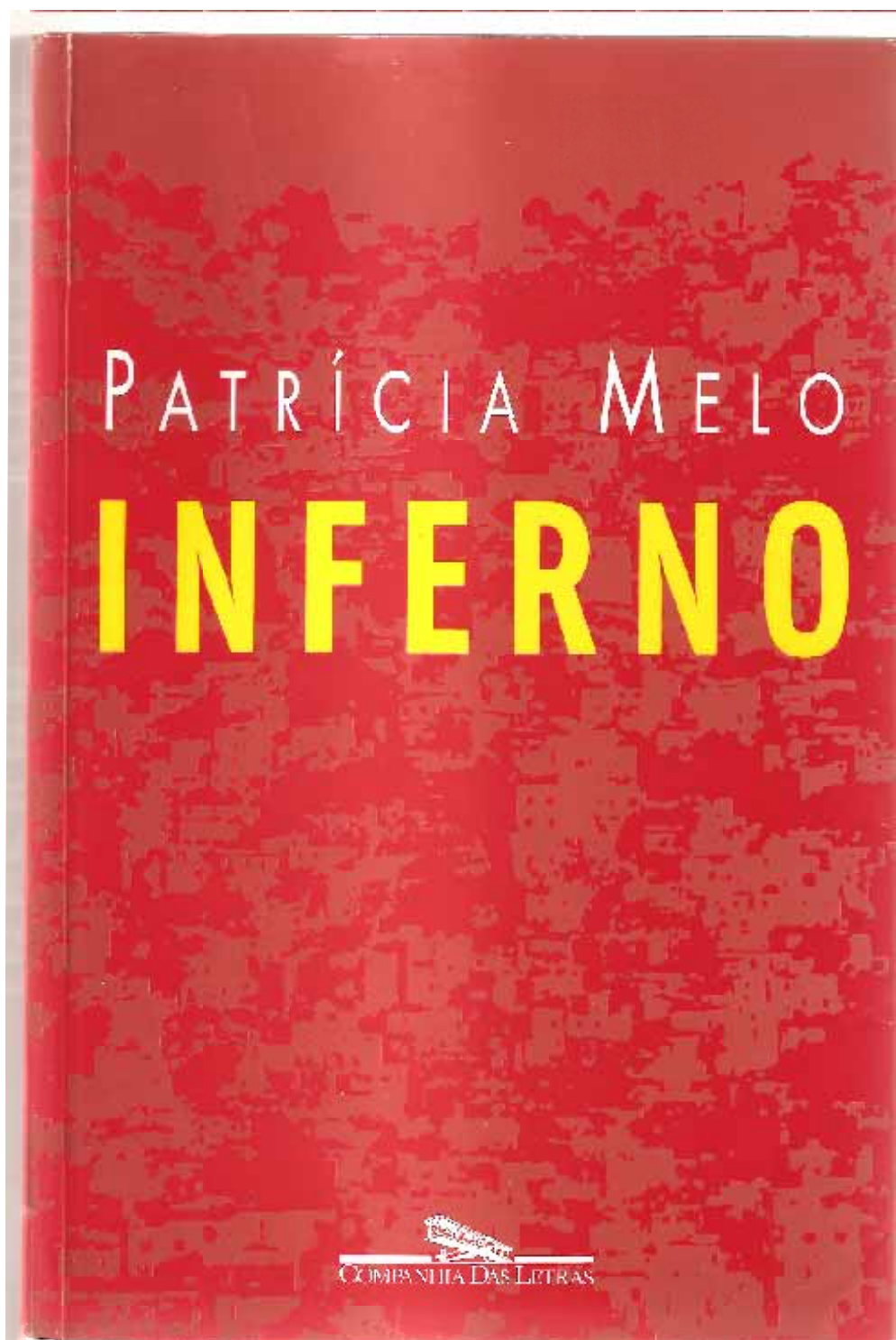
ZALUAR, A. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

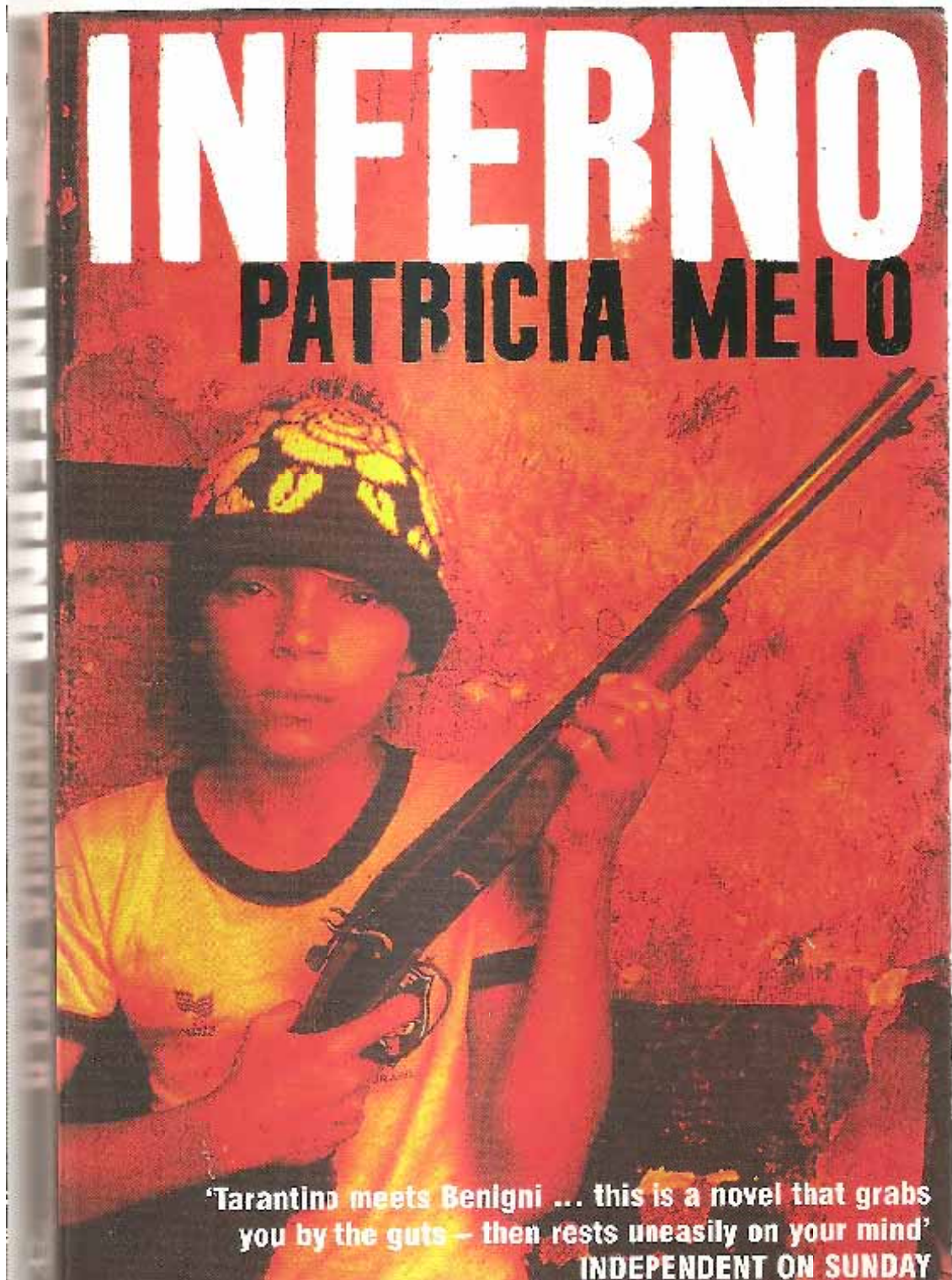
ZALUAR, A.; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ZOLIN, L. O. Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo. In: *Línguas e Letras*, v. 7, n. 13, 2ºsem., 2006, p. 145-161.

ANEXO 1- Capa da obra original *O matador*

ANEXO 2 – Capa da tradução *The Killer*

ANEXO 3 – Capa da obra original *Inferno*

ANEXO 4 – Capa da tradução *Inferno*

ANEXO 5 – Capa da obra original *Elogio da mentira*

ANEXO 6 – Capa da tradução *In praise of lies*