

A tradução da obra *Inferno*, de Patrícia Melo, à luz da Linguística de Corpus

Dra. Diva Cardoso de Camargo (UNESP)

Ma. Elisangela Fernandes Martins (UNESP / UNILAGO)

Resumo: Neste artigo, apresentaremos um estudo da tradução da obra *Inferno* da autora Patrícia Melo, com o título *Inferno*, por Clifford Landers. Buscamos refletir sobre como são projetados no exterior uma visão da realidade violenta de grandes centros urbanos brasileiros e sobre o quanto o tradutor conseguiu resgatar da nossa sociedade no texto traduzido. Partimos do pressuposto de que o tradutor, consciente ou inconscientemente, usa recursos durante o processo de mediação entre o texto de partida e o texto de chegada, que tornam a leitura da obra traduzida mais fácil. Baker (1996) propõe a investigação de tipos de comportamento linguístico característicos de textos traduzidos. O objetivo desse trabalho é identificar aspectos de normalização presentes na tradução. Para a investigação, recorreremos aos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (Baker, 1993, 1996; Camargo, 2005, 2007), à Linguística de Corpus (Berber Sardinha, 2004) e aos estudos sobre normalização de Scott (1998). Pode-se observar a ocorrência de mudança de registro de linguagem, omissões, adições, diferenças no comprimento das sentenças e relacionadas a imprecisões de expressões. Espera-se que o presente trabalho possa contribuir para uma maior conscientização das tendências apresentadas pelos tradutores, e para apresentar as possibilidades oferecidas pela intersecção dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus e da Linguística de Corpus.

Introdução

Os estudos da tradução desenvolveram-se acentuadamente nos últimos anos, 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. Nessa perspectiva, o texto-alvo sofre a intervenção do tradutor para adequar o texto-alvo às necessidades do leitor de língua inglesa, e a fatores ideológicos, políticos, editoriais e mercadológicos. Os questionamentos sobre a tradução envolvem, via de regra, diferenças socioculturais que dificultam o trabalho do tradutor e requerem maior reflexão acerca dos recursos linguísticos empregados nos textos-alvo. Tais recursos deixam traços nos textos traduzidos e merecem a atenção de pesquisadores. Por considerar a natureza da linguagem da tradução diferente da linguagem do texto-fonte, Baker (1996) defende a ideia de que a tradução é um evento de comunicação genuíno e propõe a investigação de características específicas que tendem a ocorrer na tradução. Entre esses traços típicos, investigamos a normalização, tendência em traduzir o texto original adequando-o aos padrões da língua e cultura de alvo.

Para desenvolver esta pesquisa, selecionamos para constituir nosso corpus de estudo as obras da escritora Patrícia Melo: *Inferno* (2001) e sua respectiva tradução, *Inferno* (2001), por Clifford Landers. A obra selecionada apresenta a temática da violência e criminalidade, tanto na descrição do ambiente hostil de grandes centros urbanos e na apresentação de problemas

sociais brasileiros, quanto na reflexão sobre aspectos psicológicos dos personagens envolvidos com a criminalidade.

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 na tradução.

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).

1. A violência na literatura

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 o fazer literário, arte, denúncia social, consciência crítica sobre o mundo e a sociedade. Esta nova vertente requer uma reformulação do modelo de análise para que se possa compreender e explorar as diferentes formas de expressão dessas obras, 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 “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.

A obra apresenta 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, o tráfico de drogas, o 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 têm posição superior na hierarquia social. Os textos obedeciam a padrões estéticos, estilísticos e artísticos, tendo sempre a forma como fator mais importante na construção da obra. Atualmente, 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 à criação de imagens.

O espaço físico retratado nas obras corresponde ao submundo dos centros urbanos onde se proliferaram 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, aquele 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 apresenta o ato de *apresentar o peito aos ferimentos*, na guerra, como um ato de bravura, como um ato de coragem, 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.

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, tranqüilizando os companheiros dedicados. Estava mortalmente ferido. (Cunha, 2007, 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.

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 do regionalismo, percebe-se a projeção de estruturas autoritárias e códigos de honra e justiça pessoal, apresentando os temas do cangaço, jagunços, coronéis, e outros heróis do sertão, valorizando princípios machistas. Podemos citar, como exemplos dessa vertente de feição regionalista, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, cujo protagonista, Getúlio Santos Bezerra, luta pelos ideais machistas e leis do sertão até a morte; Guimarães Rosa, Mário Palmério, entre outros.

A literatura urbana apresenta, grosso modo, o que se pode chamar de espaço da exclusão, onde se retratam os indivíduos e ambientes que a sociedade rejeita: os cortiços, as favelas, os ex-escravos, os pobres, as prostitutas, e todos os que estão ligados ao submundo dos centros urbanos, sobreviventes dos conflitos sociais, políticos e econômicos. 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. Surgem então autores escrevendo sobre os problemas das grandes cidades como: Rubem Fonseca, em *O cobrador* (1978), *Feliz ano novo* (1975), entre outros; Patrícia Melo, com *O matador* (1995), *Inferno* (2000), *Mundo Perdido* (2005), entre outros; Luiz Eduardo Soares, com *Tropa de Elite*; Paulo Lins, com *Cidade de Deus*; Edney Silvestre, com; Drauzio Varella, com *Carandiru*; entre outros.

Até aqui, comentamos a violência apresentada na literatura brasileira como um todo, a seguir, focaremos a obra *Inferno*, que apresenta como cenário a favela e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

2. 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, com a violência, a pobreza e a revolta causadas pela exclusão social. A obra retrata a organização criminal 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 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. (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, vêm-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 de 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. O personagem menciona o valor baixo do salário da mãe, Alzira, que era humilhada pela patroa, dona Juliana, cujos atributos, também descriminados 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 a atual sociedade, que supervaloriza coisas materiais.

A narrativa também apresenta a visão que os moradores da favela têm em relação aos diferentes tipos de bandido, o *protetor* e o *ruim*. Os membros de outras favelas, com 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.

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, 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 Zaluar (1985) e 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. 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, cria 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, um outro lado do mundo das favelas, as atividades locais, como o samba, o carnaval, manifestações populares, culturais e artísticas. As escolas de samba, por exemplo, tem um papel social, de afastar as crianças e jovens da criminalidade.

3. Material e procedimentos metodológicos

Para a realização deste trabalho, compilamos um corpus do tipo paralelo formado pela obra original escrita por Patrícia Melo: *Inferno* (2001) e a respectiva tradução: *Inferno* (2003), 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, dentre os corpora disponíveis para pesquisa em língua portuguesa, o LACIO REF, 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. Quanto ao corpus de língua inglesa, utilizamos o BNC (British National Corpus), desenvolvido na Oxford University, o único 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 do corpus de estudo. 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. 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. Por meio da observação das linhas de concordância, pudemos, então, selecionar as ocorrências de vocábulos com sentido relacionado à violência, bem como excluir outros vocábulos homônimos.

Procedemos, a seguir, ao alinhamento dos textos, por meio da função Viewer & Aligner do programa, o qual exigiu alguns reajustes manuais. Depois, por meio do ícone “find” do Viewer & Aligner observamos as opções de tradução para cada vocábulo.

4. Vocábulos preferências na obra *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 1 – 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 chavicidade 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 2 – 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> <i>Hill</i> <i>Favela</i> omissão	80 54 15 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 tampouco 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; ocorrem, 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.

Quanto aos colocados, foram observadas recorrências de “líder do morro”, “pé do morro” e “subir o morro”.

Tabela 3 – Opções de tradução para o vocábulo *traficante*.

Traficante	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1. Que pratica negócios fraudulentos.	<i>Runner</i> <i>Trafficker</i> <i>Drug dealer</i> <i>him</i>	2 60 5 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 também, 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 a traficante no contexto.

A obra não apresenta colocados para o vocábulo *traficante*.

Tabela 4 – 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> omissões	71 9 8
Total		87

O vocábulo *favela* não faz parte da língua inglesa, é utilizada por Clifford na maior parte das ocorrências de *favela* no original, sendo utilizada para tradução do vocábulo *morro* também. Percebe-se pela construção do texto traduzido, que Landers procura manter-se bem próximo do contexto original ao referir-se ao espaço físico dos morros. A opção *hillside* e as omissões ocorrem poucas vezes, o que pode evidenciar uma tentativa de manter-se o mais próximo possível da forma do texto original.

Tabela 5 – 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 onomatopeicas do texto, descrevendo os sons de tiros e pancadas. No plano semântico, ambas têm o mesmo significado.

Tabela 6 – Opções de tradução para o vocábulo *tráfico*.

Tráfico	<i>Inferno</i>	Freq. Absoluta
1. Comércio, negócio, tráfego. 2. Fam. Negócio indecoroso.	<i>Drug traffic</i> <i>traffic</i>	3 51
Total		4

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*, *comando do tráfico*, *moleques do tráfico*, *soldado do tráfico*, *mapa do tráfico*, *guerra do tráfico* e *garotos do tráfico*. 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).

5. Traços de Normalização

Selecionamos trechos em nosso corpus de estudo para apresentar alguns traços de normalização presentes no texto de chegada. As variações sugerem tendências de o tradutor facilitar a leitura para o leitor da língua de chegada. Como critério para seleção, optamos por apresentar os traços de maior ocorrência.

5.1. Omissões nos textos traduzidos

O tradutor recorre a omissões nos textos traduzidos, o que se pode explicar, entre outros motivos, pela tentativa de 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)¹.

Observemos os exemplos abaixo, nos quais podemos perceber a ocorrência de omissões:

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.

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 se podem observar omissões,

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 Rezinho ouviu os tiros, já era tarde. Não adiantava mais sinalizar. Porra. Puxou a pipa, indeciso, devia voltar para casa?

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?

¹ 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).

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.

5.2. 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. Isso ocorre no fragmento extraído da obra *Inferno* e sua respectiva tradução, abaixo:

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.

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. 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.

Outro recurso utilizado pelo tradutor para evitar os vocábulos onomatopéicos são adições de orações explicando as ações que produzem os sons no original, vejamos, abaixo, um trecho extraído de *Inferno*:

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*.

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*.

O excesso de onomatopéias pode dificultar a leitura para o leitor de chegada. No original, esses efeitos são mais familiares aos leitores da cultura de partida. Os leitores da autora tem 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*,

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.

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 estas 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 utilizado pelos traficantes.

5.3. Diferenças relacionadas a imprecisões de expressões

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

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.

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 um 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 empréstimo.

Nesse 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.

5.4. Mudança de linguagem mais informal para mais formal

Há mudanças na tradução que tornam a linguagem informal em mais formal. Nos fragmentos abaixo extraídos do par de obras, percebe-se esse tipo de tendência facilitadora,

Não é fácil segurar um mulherão daqueles. Suzana é muito gostosa. Com todo o respeito. *Uma potra*. Não precisa me olhar desse jeito, Reizinho, é só um comentário. Beleza é para ser admirada.

It's not easy to hold on to a gorgeous woman like that. Suzana is luscious. With all respect. *Really sensual*. You don't have to look at me like that, Kingie, it's just a comment. Beauty is meant to be admired.

Para a tradução da expressão “uma potra” Landers opta pela expressão *really sensual*, mais sutil do que a expressão bem dialetal utilizada no original; em geral, a forma como o original apresenta a figura da mulher, objeto de desejo, é sempre suavizada.

Considerações finais

Por meio dos dados obtidos pode-se perceber que o tradutor apresenta grande autonomia em relação ao trabalho com as obras de Patrícia Melo, recorrendo a mudanças que, consciente ou inconscientemente, facilitam a leitura para os leitores de chegada.

Percebe-se, também, que o tradutor, muitas vezes, diminui marcas características do original, no caso de substituir nomes de marcas de produtos pela descrição dos mesmos, ao suavizar o uso de palavras, ao mudar a organização dos elementos da frase, e ao omitir nomes próprios que são desconhecidos para o leitor de chegada.

Pretende-se, também, com esse trabalho demonstrar que a Linguística de Corpus pode contribuir muito para as investigações sobre a tradução literária e, espera-se que o material fornecido instigue outros pesquisadores a seguir caminho nesse domínio de pesquisa científica.

Referências dos corpora de estudo

MELO, P. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Inferno*. London: Bloomsbury, 2003. Tradução Clifford Landers.

Referências

BAKER, M. Corpus Linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.) *Text and Technology*: In honour of John Sinclair. Amsterdam: John Benjamins, 1993. p. 233-250.

_____. 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: SOMERS, H. *Terminology, LSP and Translation Studies in Language Engineering*: In Honour of Juan C. Sager. Amsterdam: John Benjamins, 1996. p. 175-186.

_____. Linguística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos da Tradução? In: MARTINS, M. A. P. (Org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999. p. 15-34.

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

_____. A Corpus-based View of Similarity and Difference in Translation. In: ARDUINI, S.; HODGSON, R. (Ed.) *Translating Similarity and Difference*. Manchester: St. Jerome, 2004.

BERBER SARDINHA, T. *Linguística de Corpus*. Barueri: Manole, 2004.

CAMARGO, D. C. *Padrões de Estilo de Tradutores: um estudo de semelhanças e diferenças em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas*. 512 f. Tese (Livre-Docência em Estudos da Tradução)– Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

_____. *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.

CUNHA, E. R. P. *Os sertões*. São Paulo: 2007.

OMENA, Luciane Munhoz de. *Pequenos poderes na Roma Imperial – os setores subalternos na ótica de Sêneca*. Vitória: Flor&cultura, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. 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.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. 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. *Normalization and Reader's Expectations: A Study of Literary Translation with Reference to Lispector's A Hora da Estrela*. 318 f. Tese (Doutorado em Tradução)– Universidade de Liverpool, Liverpool, 1998.

WAINBERG, Jacques A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____; ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.