

TRADUZINDO VARIEDADES DE INGLÊS NÃO PADRÃO: O CASO DE *PIC*, DE JACK KEROUAC

Guilherme da Silva Braga*

Centro de Estudos Ingleses, de Tradução e Anglo-Portugueses (CETAPS)

RESUMO: O breve romance *Pic*, de Jack Kerouac, tem como uma de suas características mais notáveis a voz do jovem protagonista, marcada pela oralidade informal e pela identidade negra desde as primeiras frases. A idiossincrasia da ortografia e da gramática empregadas ao longo do romance fazem de *Pic* um ponto de partida fértil para discussões acerca dos métodos e abordagens possíveis na tradução de variedades de língua não padrão. Este artigo propõe-se a discutir recursos como a oralidade fingida, o dialeto visual e a criação do conjunto de regras ortográficas e gramaticais que tiveram por objetivo conferir a *Pic* uma voz única na tradução para o português brasileiro. A abordagem proposta alinha-se com a teoria funcionalista e, para além de apresentar um estudo de caso, visa exemplificar procedimentos aplicáveis à resolução de problemas semelhantes e refletir sobre o papel do tradutor literário no processo editorial e na mediação intercultural.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Literária, Dialeto Visual, Oralidade Fingida, Português Não Padrão, Jack Kerouac

1. Introdução

Em tempos recentes, revisei minha tradução de *Pic*, o breve e último romance de Jack Kerouac, publicado originalmente em 1971 e lançado no Brasil com o mesmo título em 2015. O principal objetivo dessa revisitação era apresentar uma descrição sistemática e organizada da estratégia tradutória usada para tratar a maneira de falar de Pictorial “Pic” Review Jackson, o jovem narrador do romance, na tradução para o português brasileiro.

Como se pode observar no trecho a seguir, a linguagem de *Pic* no texto original em inglês apresenta-se como a representação ficcional de uma fala negra marcada por fortes traços de oralidade:

Ain't never nobody loved me like I love myself, cept my mother and she's dead. (My grandpa, he's so old he can remember a hunnerd years back but what happened last week and the day before, he don't know.) My pa gone away so long ago ain't nobody remember what his face like. (Kerouac, 1988)

Chamo atenção para o fato de que o exemplo apresentado não foi colhido a título de exceção, mas funciona como a própria regra¹ de acordo com a qual o texto de *Pic* foi tratado por Kerouac de maneira a dar voz ao protagonista do romance – um menino negro e pobre da Carolina do Norte.

Por coincidência, na mesma época em que eu revisitava essa tradução, chegou a meu conhecimento um artigo publicado por Marcos Bagno em 2017, no qual este pesquisador e tradutor discute a (in)verossimilhança da representação da linguagem oral e espontânea

* guizomail@gmail.com

¹ A análise feita para a elaboração do presente artigo revelou que mais de 90% do texto de *Pic* é escrito em inglês não padrão.

de personagens negros de classe média baixa na tradução de uma variante não padrão de francês para o português brasileiro. Mesmo que esse artigo não estivesse disponível quando da publicação de *Pic* no Brasil, a questão levantada por Bagno é essencialmente a mesma que me ocupou enquanto eu desenvolvia uma estratégia tradutória para dar conta da linguagem de *Pic* em português brasileiro: como representar, de maneira simultaneamente verossímil e plausível, uma variante não padrão da língua falada na escrita?

2. O procedimento editorial pré-tradutório

Bagno (2017) chama atenção para o fato de que as traduções publicadas em forma de livro por editoras com uma cadeia de produção tradicional sujeitam-se a uma sequência de diferentes normas linguísticas: a norma da tradução, a norma da preparação, a norma da revisão, a norma da editora e assim por diante. Ao longo desse processo, nem sempre as visões sobre a língua que orientam as interferências de cada um dos agentes envolvidos coincidem, e não são raras as ocasiões em que o texto sofre alterações sem que haja anuência ou sequer conhecimento do próprio tradutor – que, em casos extremos, sequer reconhece o texto final da obra publicada como seu, principalmente em virtude do acúmulo de tendências normatizadoras da língua que agem sobre o texto escrito ao longo dessas várias etapas. Na maioria das vezes, o resultado seria um texto final acentuadamente mais formal do que aquele originalmente entregue pelo tradutor (cf. Bagno, 2017, pp. 172-173).

Muito embora a experiência prática do mercado editorial me permita reconhecer que de fato existem situações como essas descritas por Bagno, o que se deu no caso de *Pic* foi justamente o oposto. A questão da língua não padrão foi, desde o princípio, discutida com a editora para que houvesse uma combinação razoavelmente clara sobre a forma de tratar o texto. Assim foi possível oferecer aos demais agentes envolvidos na produção do livro os subsídios necessários para que, em vez de contrariar o tratamento evidentemente deliberado dado à linguagem, estivessem todos aptos a prepará-la e revisá-la de acordo com a abordagem idealizada para a tradução, inclusive apontando desvios cometidos pelo próprio tradutor em relação às especificações tradutórias estabelecidas para a obra.²

A implementação prática do procedimento descrito acima consistiu no envio prévio de cinco páginas da tradução – feita da maneira pretendida, em português brasileiro não padrão – à editora, que então aprovou o modo de escrita proposto. Uma vez concluída a tradução do romance, breves apontamentos sobre a variedade de português brasileiro não

² Refiro-me neste ponto àquilo que se costuma entender por *Translationsauftrag* ou *Übersetzungsauftrag* no contexto das teorias funcionalistas alemãs, com destaque para o fato de que as especificações foram determinadas pelo tradutor e repassadas aos demais agentes, cumprindo assim a cada nova etapa o papel de especificações de preparação, especificações de revisão e assim por diante. Ao longo dos anos de prática tradutória, a preparação desse tipo de material – que pode servir como orientação às intervenções feitas no texto por todos os outros agentes que não o tradutor – tem se revelado uma ferramenta não apenas útil, mas efetivamente conciliatória nas relações por vezes tensas que em determinados contextos podem se estabelecer entre as pessoas envolvidas no processo editorial como um todo.

padrão empregada na tradução foram entregues juntamente com o texto traduzido para que fossem disponibilizados a todos os demais agentes envolvidos nas diversas etapas editoriais relacionadas ao texto.

3. Dialeto visual e oralidade fingida

Antes de avançar na discussão, convém neste ponto analisar as implicações que a opção de Kerouac (1988) por uma escrita não padrão traz ao texto:

Well here's all where it was laid out. My grandpa's house, it was all lean-down and 'bout to break, made of sawed planks sawed when they was new from the woods and here they was all wore out like poor dead stumplewood and heavin out in the middle. The roof was like to slip offen its hinges and fall on my grandpa's head. He make it no mind and set there, rockin. The inside of the house was clean like a ear of old dry corn, and jess as crinkly and dead and good for me barefoot as y'all seed if you tried it. Grandpa and me sleep in the big old tinkle-bed and gots room all over, it's so big. Hound dog sleep in the door. Never did close that door till winter come.

O que se observa nesse trecho é aquilo que se convencionou chamar de *eye dialect* (traduzido neste artigo por “dialeto visual”), termo criado e definido por George P. Krapp em 1925, cuja acepção contemporânea abarca “qualquer variação ortográfica que indique pronúncias ou sotaques específicos” (citado por Brett, 2009, p. 50).³ O dialeto visual tem por característica violar a convenção “do olho, não do ouvido” (p. 49),⁴ de maneira a indicar que “a pessoa citada usaria uma pronúncia vulgar se houvesse uma” (Wentworth, citado por Bolinger, 1946, p. 337).⁵ O resultado é uma escrita bastante mais próxima da fala, embora não deva ser confundida com esta última: por mais que a estilística de um texto que empregue o recurso do dialeto visual remeta à fala, esta “não é uma fala autêntica, mas (...) uma representação da fala” (Bagno, 2017, p. 164).

O conceito exposto tem semelhanças evidentes com o conceito de “oralidade fingida”, definida como

o tipo de oralidade criada por um autor num romance, conto, história em quadrinhos etc., por um roteirista numa obra fílmica ou radiofônica, pelo tradutor e adaptador na dublagem de filmes etc. Não coincide com a língua oral real já que não pode ser considerada como simples modelagem da linguagem coloquial, mas evoca contextos orais mediante a seleção de determinados traços típicos da oralidade ou de recursos convencionalmente usados para representar a oralidade na ficção. (Sinner, citado por Bagno, 2017, p. 164)

Note-se aqui que, embora sejam próximas e se refiram a um mesmo fenômeno – a representação estético-artística da oralidade na escrita –, as definições de dialeto visual e oralidade fingida não são necessariamente idênticas, uma vez que operam em níveis diferentes da língua escrita. Enquanto o dialeto visual refere-se ao nível da ortografia e da

³ “Any variation of spelling to indicate particular pronunciations or accents”. Tradução minha sempre que não houver outra indicação de crédito.

⁴ “The convention violated is one of the eye, not of the ear.”

⁵ “The person quoted is one who would use a vulgar pronunciation if there were one.”

palavra, a oralidade fingida pode chegar a níveis mais complexos da língua que reproduz, como a sintaxe. No trecho citado, a frase “He (...) *set there, rockin*” seria uma instância do emprego de um dialeto visual, uma vez que, apesar das variações ortográficas, obedece à sintaxe padrão do inglês, enquanto “[m]y grandpa’s house, it was all lean-down” seria um exemplo de oralidade fingida, pois, ao passo que a ortografia do trecho se encontra de acordo com as regras canônicas do inglês, o nível da sintaxe exhibe uma topicalização muito característica da fala (“My grandpa’s house, *it was all lean-down*”). Além disso, o dialeto visual tem por objetivo representar justamente o caráter não padrão que permeia a fala do personagem em questão, enquanto a oralidade fingida visa, acima de tudo, criar um efeito de naturalidade e verossimilhança em relação à representação escrita da oralidade, sem necessariamente marcá-la como não padrão – mas naturalmente há casos em que esses dois recursos estilísticos ocorrem simultaneamente e chegam a confundir-se.

Em relação à função textual que esses recursos cumprem no texto literário, Azevedo (2003, p. 46) defende que “a caracterização dos personagens – sua maneira de ser, ideias, atitudes – manifesta-se através do que dizem, seja em diálogos ou em monólogos”, e acrescenta que “uma fala aberrante caracteriza personagens que representam um desvio da norma, seja esta social ou relativa a qualquer outro parâmetro” (p. 65). Na visão de Bagno (2017, p. 164), a oralidade fingida apresenta-se como “uma tentativa de recriação artística – com finalidades puramente estéticas e nunca de documentação fiel – de um universo social específico”, o que permite afirmar que as motivações subjacentes a esses recursos estilísticos se encontram na intenção de caracterizar personagens a partir da língua que falam.

No que diz respeito às condições de êxito que regem o emprego desses recursos, Azevedo (2003, p. 26) defende que “um diálogo de ficção tem êxito não por reproduzir a fala, e sim por evocá-la de tal maneira que os leitores a considerem convincente como representação literária”. Bagno (2017, p. 165, destaque no original), por sua vez, afirma que, “para cumprir as chamadas *condições de felicidade* da teoria dos atos de fala, [a oralidade fingida] precisa atingir o mais alto grau possível de *verossimilhança*”, sendo esta última entendida como uma relação de proximidade entre a representação artística da fala no texto escrito e a efetiva possibilidade de observação, pela linguística descritiva e em condições reais de uso da língua, do modo de falar assim representado.

4. Breves observações sobre a linguagem e o contexto sociocultural no universo ficcional de *Pic*

Logo no início do romance que leva seu nome, Pictorial “Pic” Review Jackson é apresentado como um menino negro de 11 anos com a pele excepcionalmente escura,⁶ membro de uma família pobre e morador de uma zona rural na Carolina do Norte.

Depois de perder o avô que o cuidava e de ser acolhido na casa de sua tia Gastonia, Pic faz uma tresloucada viagem com o irmão mais velho John “Slim” Jackson (que não

⁶ “They said I was the darkest, blackest boy ever come to that school (...). One day two white boys came by seed me and said I was verily black as nigger chiles go” (Kerouac, 1988).

morava com a família) para Nova York e então para São Francisco. O principal motor da história é a vontade que Slim tem de levar Pic para morar consigo e com a esposa Sheila em Nova York após a morte do avô, mas nem tudo sai conforme planejado: quando enfim chegam à cidade, os irmãos descobrem que Sheila perdeu o emprego, e Slim – que já estava desempregado – se vê na obrigação de arranjar trabalho o mais depressa possível, uma vez que precisa cuidar do irmão e logo mais do filho que espera com Sheila.

A narração dessa viagem cheia de aventuras é sempre feita pela voz de Pic. Apesar do tom alegre e empolgado com que descreve praticamente tudo aquilo que vê – em particular as impressões que tem da cidade grande, as inúmeras atitudes irreverentes de Slim e o carinho que sente quase de imediato ao conhecer Sheila –, no plano do enredo os principais motores da narrativa são as dificuldades socioculturais (principalmente financeiras) dessa pequena família reunida quase por acaso. Quando vistas nesse contexto, as interações de Pic com pessoas brancas e/ou de classe social mais elevada revelam-se muitas vezes marcadas por uma tomada de consciência em relação às diferenças que os separam, como se pode ver no trecho a seguir:

And [Mr. Otis] pull out a fine book from his coat, and uncork a fine pen, and write most handsome inside it. “First thing in the mornin I’ll call up and make whatever arrangements are necessary, and meanwhile the boy can stay here,” and he turn to Aunt Gastonia, “because I’m sure, ma’m, you’ll see that ever’thing is maintained proper.” Yes, and Mr. Otis speak jess as fine and jess as pleasin as that. (Kerouac, 1988)

O trecho é bastante representativo dos dois registros de linguagem que atuam no romance: enquanto Pic e todos os membros da família Jackson expressam-se através de uma fala bastante marcada na ortografia e na sintaxe, os personagens brancos e/ou aqueles que ocupam posições socialmente mais privilegiadas expressam-se em uma variante que, embora possa apresentar traços de oralidade, não passa da representação de uma variante de inglês “normal”.⁷ Do ponto de vista estilístico, é interessante observar que essas alternâncias de registro são notadas e manifestam-se na própria voz narrativa de Pic – um aspecto tornado explícito no metacomentário que encerra o trecho acima.

O histórico da família Jackson corrobora a existência dessas diferenças: o sr. Otis, médico e amigo da família, é também neto de um antigo proprietário de escravos, que por sua vez era dono do avô de Pic.⁸ Slim revela ao irmão mais novo que já andou por todo o país e que em nenhum lugar gostaram dele porque era negro,⁹ e que, além disso, passou uma temporada preso, embora não revele os motivos que o levaram à prisão. Por vezes, a simples existência de uma condição sociocultural desfavorável funciona como justificativa

⁷ Emprego o termo “normal” em oposição a “normativo”. De acordo com as definições de Bagno (2017), enquanto este último termo refere-se à norma culta da língua representada em tratados de gramática prescritiva e outras obras do tipo, o primeiro refere-se à gramática descritiva que observa e registra o efetivo uso da língua por falantes cultos. No português brasileiro, as diferenças entre essas duas variantes de língua podem mostrar-se bastante profundas.

⁸ “(...) your grandpa was born a slave and Mr. Otis’ grandpa owned him once, you never knowed that did you?” (Kerouac, 1988).

⁹ “All over this country I’ve been, and’ain’t been liked because I was colored” (Kerouac, 1988).

para que essa mesma condição persista: na cena em que Slim tenta arranjar trabalho como saxofonista no Pink Cat Club, após uma apresentação preliminar que impressiona positivamente a todos e rende-lhe elogios como músico, o chefe do clube oferece-lhe a vaga, mas pergunta se ele não teria um terno em melhores condições para usar durante a apresentação. A cena desenrola-se da seguinte maneira:

He [Slim] said “It don’t make no difference, nobody’ll see me, looky here I’ll hold my arms down” and showed him.

“Well,” said that boss, “I know but I’m havin a big holiday crowd tonight and it’ll be pretty *toney* as it gets in the later hours, and it just wouldn’t look good, don’t you see. It’s just not, ah, hem, the *thing*.” (Kerouac, 1988)

Para além do problema sociocultural representado na cena, novamente pode-se observar, através da voz narrativa de Pic, a diferença entre o registro marcado de Slim e o registro informal, porém não marcado, empregado pelo chefe.

Uma vez que mais de 90% do texto de *Pic* apresenta-se escrito em inglês não padrão, do ponto de vista estilístico parece sensato afirmar que a escolha por uma voz tão peculiar não poderia ser ignorada nem relativizada por qualquer análise textual, enquanto do ponto de vista narrativo é possível constatar que essas diferenças de registro revelam-se marcadas o bastante para serem percebidas e comentadas por um menino de 11 anos. A partir dessas observações, parece adequado concluir que a presença de uma ortografia e de uma sintaxe não padrão é uma das características definidoras do romance *Pic*, uma vez que materializa, no plano da língua escrita, muitas das relações fundamentais de cunho abstrato (social, cultural, afetivo etc.) que Pic encontra no universo em que vive.

5. A importância do ouvido

Embora a seção anterior tenha abordado questões propriamente textuais e narrativas relacionadas ao emprego de um dialeto visual e à opção por uma escrita baseada na oralidade fingida, é importante ressaltar que todos esses esforços dirigem-se a uma realização – não importa se efetiva ou potencial – do texto como imagem acústica, ou seja: como a representação escrita de uma linguagem que no plano ficcional é falada. A esse propósito, Walpole (1974, p. 193) oferece a seguinte observação: “By misspelling certain key words in a character’s dialogue, the author suggests to his readers that ALL the words of that character should be read with, say, a rustic dialect – and the trained inner ear recognizes the signals and responds”.

Ao escrever sobre o mesmo tema, Azevedo (2003, p. 44) reafirma a importância dos mesmos princípios: “O ouvido tem um papel fundamental: temos que nos esforçar por imaginar como seria a voz dos personagens, e é por isso que aprender a ler bem requer memória e imaginação”.

Ficam assim consignadas as exigências que os textos escritos de cunho marcadamente oral fazem aos leitores: que aceitem o pacto segundo o qual os personagens que se expressam por meio de um dialeto visual têm voz constante e

uniforme, a despeito da alternância entre palavras escritas de acordo com a ortografia padrão da língua em questão e as palavras-chave em que o dialeto visual se manifesta, e que se disponham a fazer o esforço de imaginação requerido para ouvir a voz desses personagens – a concretização efetiva da caracterização que o texto oferece. Essas observações refletem-se na estratégia tradutória adotada, conforme o exposto a seguir.

6. A perspectiva tradutória

Durante o trabalho na versão brasileira de *Pic*, as especificações tradutórias que nortearam a estratégia adotada levaram em conta principalmente o desejo de representar, na tradução para o português brasileiro, os seguintes aspectos textuais: 1) tipo textual: expressivo; 2) variedade textual: romance; 3) narrador com voz característica e não padrão.

Os dois primeiros itens referem-se à tipologia textual que integra a teoria funcionalista da tradução proposta por Hans Vermeer e Katharina Reiß. De acordo com essa tipologia, os textos expressivos são aqueles em que o conteúdo é organizado de maneira artística, dentre os quais se encontram os textos literários. A variedade textual “romance” é uma especificação um pouco mais precisa das características do texto em questão no âmbito dos textos literários em geral, embora nesse caso a identificação da variedade textual seja de utilidade limitada, uma vez que esta corresponde tão somente à criação de uma expectativa que pode ou não ser correspondida, a depender da visão artística que o autor põe em prática na obra em questão (Nord, 2009, p. 21; Vermeer and Reiß, 1991, p. 206).

Esses detalhes são mencionados porque desde o primeiro momento o projeto tradutório de *Pic* não se restringia a produzir uma simples tradução do sentido expresso pelo texto de Kerouac – o que em nenhuma hipótese bastaria para assegurar que a tradução resultante tivesse características literárias. O objetivo era que a tradução se apresentasse também como uma representação, feita em português brasileiro, das características estilísticas de *Pic*, de maneira a preservar as características estéticas mais evidentes que permitem classificar esse texto como uma obra literária. Conforme a interpretação proposta para o emprego do dialeto visual e da oralidade fingida por Kerouac, a resolução desse problema tradutório exigiria uma tomada de decisão quanto à maneira de abordar a voz característica de Pic (o personagem) e o texto não padrão de *Pic* (o romance).

Dada a presença de uma linguagem não padrão em um texto-fonte, o tradutor literário vê-se diante das seguintes opções:

- 1) escrever o texto-alvo na variedade padrão da língua-alvo; 2) empregar uma ou mais variantes da língua-alvo; 3) traduzir uma das variantes por uma variante não padrão (“incorreta”, popular) da língua-alvo; [4] criar] uma língua-alvo sintética, composta de palavras e frases “incorretas” ou levemente modificadas e por palavras e expressões

regionais foneticamente adaptadas às regras da língua-alvo (Morini, 2006, citado por Brett, 2009, pp. 50-51).¹⁰

Quando se leva em conta o já mencionado impacto que o emprego de uma linguagem não padrão tem sobre a caracterização de personagens e a configuração estética da obra original, a opção por traduzi-la pela variedade canônica da língua-alvo em um texto-alvo que se pretenda igualmente literário parece ao menos em parte fadada ao fracasso, embora não falem exemplos dessa prática no mercado editorial. A opção por empregar variantes regionais existentes e reconhecíveis da língua-alvo pode trazer problemas de verossimilhança interna, posto que seria capaz de suscitar associações enganosas e causar interferências relativas ao surgimento de parte do imaginário da cultura-alvo na representação ficcional da cultura-fonte. Em vista disso, a opção pela criação de uma língua-alvo sintética, com anomalias ortográficas e sintáticas críveis do ponto de vista da verossimilhança, pareceu ser a que melhor serviria no caso de *Pic* – e, de acordo com Christiane Nord (2009, p. 127, tradução nossa), a palavra final sobre a maneira de lidar com esse tipo de problema recai justamente sobre o tradutor:

Ao se verificar o emprego de palavras que pertencem a diferentes campos vocabulares ou níveis estilísticos, substituições metonímicas, palavras regioletais ou socioletais marcadas, nuances estilísticas etc., convém igualmente analisar se se trata de um emprego de palavras lexicalizadas e (para a variedade textual em questão) padronizadas ou de um emprego de palavras original e criativo. Via de regra, os achados relativos às unidades lexicais individuais de um texto revelam um “traço estilístico” do texto como um todo. Caso o objetivo do *translatum* seja a preservação desse traço estilístico por meio da função definida para a tradução, esta deve estabelecer de que modo o traço estilístico em questão deve ser produzido na língua-alvo.¹¹

O projeto tradutório de escrever um texto em português não padrão a fim de preservar importantes aspectos literários do texto original levou-me, portanto, a adotar as seguintes medidas: 1) procedimento tradutório: tradução homóloga/funcional; 2) recurso empregado: dialeto visual/oralidade fingida.

Aqui, o primeiro item diz respeito àquilo que já chamei em outras ocasiões de *tradução literária do texto literário* ou de *tradução literária propriamente dita*, ou seja: a produção da tradução de uma obra literária que seja em si mesma também uma obra passível de ser descrita como uma obra literária na língua-alvo. Esse objetivo, da maneira

¹⁰ As aspas que encerram as ocorrências do adjetivo “incorreta” não se encontram no original, mas foram incluídas aqui porque a noção de uma língua de fato incorreta (sem aspas) simplesmente não se aplica à adoção consciente e deliberada de uma ortografia e de uma sintaxe não padrão com evidente função estética – seja em textos originais seja em traduções.

¹¹ “Bei der Übernahme von Wörtern aus anderen Wortschatzbereichen oder Stilebenen, metonymischen Vertauschungen, regiolektal oder soziolektal markierten Wörtern, Stilfärbungen etc. kann ebenfalls untersucht werden, ob es sich hier um lexikalisierten, (für bestimmte Textsorten) standardisierten oder aber originellen, kreativen Wortgebrauch handelt. In der Regel ergibt sich aus dem Befund für die einzelnen lexikalischen Einheiten eines Textes ein “Stilzug” für den gesamten Text. Wenn durch die Translatfunktion die Wahrung solcher Stilzüge als Übersetzungsziel definiert ist, muss die Übersetzung danach ausgerichtet werden, wie in der ZS der betreffende Stilzug herzustellen ist.”

como foi concebido, somente poderia ser atingido nesses termos mediante o recurso ao dialeto visual e/ou à oralidade fingida.

Neste esforço por unir o pensamento teórico à realidade prática da tradução no contexto das obras de Kerouac, seria difícil encontrar melhor fonte para citar do que Paulo Henriques Britto. Além de ter produzido traduções de Kerouac que me serviram como fonte de consulta e inspiração para as diversas traduções do mesmo autor com as quais me envolvi antes de *Pic*, no livro *A tradução literária* Britto (2016, pp. 54-55, destaque no original) resume aquilo que se espera de um tradutor literário:

(...) o tradutor literário deve ter consciência de que seu objetivo – produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original – é, em última análise, inatingível. Sua tarefa, portanto (...) é determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características (...). Em suma: cabe ao tradutor, dentro dos limites do idioma em que trabalha, e de suas próprias limitações pessoais, produzir na língua-meta um texto que seja tão próximo ao texto-fonte, no que diz respeito às suas principais características enquanto obra literária, que o leitor da tradução possa afirmar, sem estar mentindo, que leu o original. Sabemos que, estritamente falando, isso não é verdade, mas não devemos nos preocupar com esse fato. Como já vimos, quando afirmo que li uma obra originariamente redigida numa língua que desconheço, pressupõe-se que eu a tenha lido em tradução, e nesses casos presume-se também que ler a tradução é ler o original.¹²

Os recursos usados para a implementação prática da estratégia tradutória estabelecida para a tradução brasileira de *Pic* encontram-se descritos na seção a seguir.

7. Dialeto visual e oralidade fingida na tradução de *Pic*

As características relacionadas ao dialeto visual e à oralidade fingida e adotadas na tradução de *Pic* para o português brasileiro aparecem em todos os níveis da língua: ortográfico-fonológico, lexical-morfológico e sintático-frasal. A seguir ofereço uma breve discussão de como esses recursos foram empregados em cada um dos níveis mencionados, acompanhada por exemplos concretos de sua aplicação no texto em português brasileiro.

7.1 Nível ortográfico-fonológico

Nesse nível, as alterações incorporadas ao texto consistiram principalmente em alterações vocálicas, contrações iniciadas com a preposição “para”, outras contrações envolvendo mais de uma palavra, a omissão de “mm” finais em certos casos e ainda a elaboração de uma lista de palavras com grafias especiais que pretendiam aproximar-se de uma fala mais popular e/ou espontânea da língua. Por questões de espaço, seria impossível dar conta de cada uma das centenas (possivelmente milhares) de alterações feitas no nível ortográfico-

¹² Grosso modo, a posição defendida por Britto corresponde àquilo que Alvstad (2014) chama de “pacto tradutório” (*translation pact*): ainda que o leitor efetivamente perceba a presença do tradutor no texto e saiba tratar-se de um texto traduzido, a relação de confiança ou autoridade estabelecida entre ambos no caso de um pacto tradutório bem-sucedido faz com que os leitores “acreditem que o texto traduzido pode ser lido em vez do original, como se fosse o original” (2014, p. 281).

-fonológico do texto brasileiro de *Pic*, mas os padrões a seguir foram aplicados sempre de maneira crítica, recaindo sobre aquelas palavras em que sua aplicação fizesse as vezes de representação gráfica de uma alteração que soasse familiar ou ao menos possível na fala. Esse critério faz com que novamente se note a já mencionada importância do ouvido.

Alterações vocálicas

E → I: piqueno, minino
O → U: bunito
U → I: imbigio
AI → A: debaxo, caxa
EI → E: quexo, barulhera
EO → IO: priocupá
IE → E: queto, suficiente, intempere
OU → O: [ele] ovia, [ele] falô

Contrações de “para”

para + um → prum
para + eu → preu
para + ele → prele
para + esse → presse
para + aquele → praquele
para + (a)onde → pr(a)onde

Outras alterações da língua falada

dentro + de → dende
noite + de → noide
vamos + embora → vambora
sabe como é → sacomé
isso aí → issaê
M → Ø: nuve, onte

Palavras avulsas

mesmo → meso
propriedade → propiedade
também → tamém
prestes → preste
tábua → tauba
experimental → exprementá
preocupar → priocupá
mulher → muler
absoluto → bissoluto
família → familia
ainda → inda
músculo → musclo
admirado → admirado

instrumento → estrumento
qualquer → qualqué
desde → dês de
desde que → dês que

Não houve representação ortográfica não padrão dos casos em que a vogal na sílaba final de uma palavra sofre alteração do tipo E → I ou O → U na pronúncia coloquial.¹³

7.2 Nível lexical-morfológico

No plano lexical-morfológico, as alterações mais importantes na norma escrita foram aquelas relativas aos infinitivos – representados graficamente sem o -r final com a última vogal acentuada, da maneira como muitas vezes são pronunciados na fala espontânea – e à conjugação dos verbos nas diferentes terminações. Os paradigmas adotados são reproduzidos a seguir, trazendo entre colchetes as alterações empregadas nas terminações afetadas no formato [português brasileiro padrão → dialeto visual].

Primeira conjugação (verbos em -á)

Verbo “falá”

Presente

eu falo
cê fala
ele fala
nós falamo [-amos → -amo]
cês falo [-am → -o]
eles falo [-am → -o]

Pretérito perfeito

eu falei
cê falô [-ou → -ô]
ele falô [-ou → -ô]
nós falamo [-amos → -amo]
cês falaro [-aram → -aro]
eles falaro [-aram → -aro]

¹³ Um exemplo concreto do que se pretende dizer aqui pode ser dado com a palavra “pequeno”. Na fala, a realização é bastante próxima de /pi'kenu/, mas a adoção da grafia “piquenu” cria uma situação contraditória, em que a palavra apresenta todas as características de uma oxítone, mas tem uma realização pressuposta como paroxítone. O emprego de um acento (“piquênu”) resolve o problema, mas esta solução parece demasiado artificial e, como as alterações de tipo E → I e O → U nas vogais em sílaba final quando da realização na fala são a regra em português brasileiro, fatalmente levaria o texto a adotar uma grafia de leitura excessivamente laboriosa (“Êli díssi qui o amígu...” etc.). Conforme se afirmou anteriormente, o dialeto visual não se pretende uma representação efetiva e precisa da fala: da maneira como funciona, a grafia divergente de *certas* palavras sugere que *todas* as palavras na fala do personagem em questão veem-se afetadas pelo efeito de leitura de uma fala não padrão.

Pretérito imperfeito

eu falava
cê falava
ele falava
nós falava [-ávamos → -ava]
cês falavo [-am → -o]
eles falavo [-am → -o]

Segunda conjugação (verbos em -ê)

Verbo “batê”

Presente

eu bato
cê bate
ele bate
nós batemo [-emos → -emo]
cês bate [-em → -e]
eles bate [-em → -e]

Pretérito perfeito

eu bati
cê bateu
ele bateu
nós batemo [-emos → -emo]
cês batero [-eram → -ero]
eles batero [-eram → -ero]

Pretérito imperfeito

eu batia
cê batia
ele batia
nós batia [-íamos → -ia]
cês batio [-am → -o]
eles batio [-am → -o]

Terceira conjugação (verbos em -i)

Verbo “abri”

Presente

eu abro
cê abre
ele abre
nós abrimo [-imos → -imo]
cês abre [-em → -e]
eles abre [-em → -e]

Pretérito perfeito

eu abri
cê abriu
ele abriu
nós abrimo [-imos → -imo]
cês abriro [-iram → -iro]
eles abriro [-iram → -iro]

Pretérito imperfeito

eu abria
cê abria
ele abria
nós abria [-íamos → -ia]
cês abrio [-iam → -io]
eles abrio [-iam → -io]

Verbos irregulares

Verbo “tá”

Presente

eu tô
ce tá
ele tá
nós tamo
cês tão
eles tão

Pretérito

eu tava
cê tava
ele tava
nós tava
cês tavo
eles tavo

Além das alterações nas desinências verbais, “cê” (singular) e “cês” (plural) foram adotados como pronomes de segunda pessoa, conforme se pode observar nas conjugações dos paradigmas. Outras alterações pontuais incluíram o emprego de “vim” como forma do infinitivo e o emprego dos seguintes vocativos e pronomes alternativos:

Pronomes e vocativos

cara
cês tudo
criatura

Para além das alterações ortográficas, observa-se no texto original o emprego de certas palavras que se revelam impróprias – ora porque existem mas tradicionalmente não têm o sentido que caberia no trecho em que são empregadas, ora porque apresentam uma formação que não é a que se espera –, como se observa, por exemplo, no capítulo cinco, intitulado “Some Argufyin” e traduzido por “Um pouco de arguificação”. Há também outros casos em que as frases que incluíam palavras empregadas de maneira inusitada foram traduzidas com recurso a palavras impróprias em português brasileiro, no mais das vezes tendo por objetivo a criação de um efeito levemente cômico:

Palavras impróprias

It was a *scarifyin* thing to see and make a body glad he’s in a bus with a whole lot of people.
Era muito *assustante* vê aquilo e eu me senti feliz de tá num ônibus cheio de outras pessoa.

Slim took out the horn again and went “BAWP” with it to try out the *lowliest* note (...).
O Slim pegô o sax mais uma vez e soprô um “BAP” pra testá a nota mais *gravosa* (...).

(...) Slim didn’t pay no *intention* which-however to the woman.

(...) o Slim não prestou a menor *intenção* naquela muler.

I felt *missilated*.

Me senti *missilado*.

And Sheila run up, kissed him *hungarianly*, and we went in eat the steak she saved up for us (...).

E a Sheila veio correndo, deu um beijo *apaxonante* nele e a gente entrô pra comê os bife que ela tava guardando pra gente (...).

7.3 Nível sintático-frasal

No nível sintático-frasal, os recursos não padrão mais importantes foram o emprego dos pronomes retos como objeto direto – este o emprego mais corriqueiro no português brasileiro – e os plurais hiporredundantes:

Objetos diretos com pronomes retos

A tia Gastonia enxotô ele pra rua.

O tio Slim ajudô ele a se levantá e levô ele pra casa e pôs ele na cama.

Plurais hiporredundantes

Art. (pl.) + subst. (sg.): “as coisa”

Adj. (pl.) + subst. (sg.): “muitas vez”

Art. (pl.) + pron. poss. (pl.) + subst. (sg.): “as minhas torta”

Num. (pl.) + subst. (sg.): “duas garrafa”

Para além disso, empregou-se uma série de construções informais e redundantes que por vezes ocorrem na fala, mas causam certo estranhamento quando escritas. A lista a

seguir não se pretende exaustiva, mas serve apenas como ilustração do modo de escrita adotado também no nível sintático-frasal:

Construções próprias da língua falada

tudo quanto era [subst.] (por “todos”)
não sei das quanta
se caso
o tal do
cê + teu
pode crê
por causa que
a troco de quê?
demais de
devê de
pegá e
vô te dizê uma coisa
que jeito tinha? (por “que aspecto tinha?”)
bem assim
num tapa
um [adj.] de um
ser em [número]
em roda (por “em volta”)

Por fim, devem ser mencionadas as frases com aquilo que se poderia chamar de “excessos sintáticos verossímeis”, representados por topicalizações, retomadas e afins – sempre escritos de uma forma que, espero, soe plausível como representação de um registro oral e informal do português brasileiro:

Frases com excessos sintáticos verossímeis

Bom, a tia Gastonia, ela nos trazia comida (...).
Cê viu aquele gato preto (...) que os cachorro tava latindo pra ele?
Eu não quiria te vê num orfanato que nem o sr. Otis quiria te mandá pra um hoje.
A gente parô e teve que trocá prum otro ônibus que dizia NOVA YORK em cima, lotado.
Como eu vô explicá pro policial o incêndio que eu comecei no milharal do sr. Otis (...) e que ninguém nunca sobe que fui eu que comecei o fogo?

7.4 Aspecto final do texto

Quando todas as alterações descritas nos níveis acima são combinadas, o que se tem é uma tradução como a que se segue (todas as alterações não padrão encontram-se destacadas em itálico):

Agora eu vô *contá* como era tudo. A casa do meu vô era toda *guenza* e *tava preste a desabá*, feita *dumas tauba* que *foro* cortada quando *sairo* ainda novinha do bosque mas lá *tavo* elas *tudo desgastada* que nem um pedaço de *madera* velha e morta e empenada no meio. O teto

muitas vez escapava e caía na cabeça do meu vô. Ele não se importava e continuava balançando na cadera. Por dentro a casa era limpa como uma espiga de milho velho e seco, e tão barulhenta e morta quanto e tamém boa de caminhá de pé descalço como cês meso tudo podio tê visto se tivesse exprementado. Eu e o meu vô, a gente dormia na cama rangedora e tinha espaço de sobra, a cama era grande demais. O cachorro dormia na porta. Aquela porta não fechava enquanto o inverno não chegasse. (Kerouac, 2015)

8. Conclusão

No artigo em que defende a representação escrita do português brasileiro falado em tradução, nos casos em que o emprego dessa variante pode ser justificado com recurso ao original do texto a traduzir, Bagno (2017, pp. 174-180) destaca cinco aspectos que podem ser explorados pelos tradutores interessados em recorrer a uma oralidade fingida verossímil, a saber:

- 1) o emprego dos pronomes possessivos de terceira pessoa “dele(s)”/”dela(s)” em vez de “seu(s)”/”sua(s)”;
- 2) o emprego do futuro perifrástico em vez do futuro simples;
- 3) o emprego de “ter” por “haver”;
- 4) o emprego de clíticos (pronomes oblíquos) antes de verbos no imperativo;
- 5) o emprego de pronomes retos como objeto direto.

Os aspectos referidos parecem tão naturais aos falantes nativos de português brasileiro que a tradução de *Pic*, que desde o início tinha por objetivo adotar uma escrita não padrão próxima da fala, incorporou-os de maneira sistemática e independente a todos, sem exceção¹⁴ – dois anos antes que o artigo de Bagno fosse publicado. Mais do que uma simples coincidência, essa constatação serve – também do ponto de vista do desenvolvimento de uma estratégia tradutória – para corroborar a bem documentada argumentação feita por Bagno, de acordo com a qual estas são características incontornáveis do português brasileiro falado e, portanto, devem ser estendidas ao português brasileiro escrito caso se pretenda representar a fala mediante o recurso à oralidade fingida. A relevância da verossimilhança sonora de uma tradução literária não passou despercebida à compreensão funcional da tradução:

Para a tradução, essas observações sobre a sonoridade interna de um texto são importantes principalmente porque a imaginação acústica do destinatário é monolíngue. Os recipientes aproximam-se de um texto escrito com o conhecimento de que dispõem sobre os padrões da língua materna no que diz respeito às regras e à regularidade da entonação. Sendo assim,

¹⁴ Vide os seguintes exemplos, colhidos na tradução apenas a título ilustrativo: “o sangue dele é o meu sangue” (“dele” como pronome possessivo da terceira pessoa); “Bom, mas então quem vai cuidar do menino durante o dia?” (futuro perifrástico – mesmo em uma fala do sr. Otis, único personagem com falas longas em língua padrão em todo o romance); “Tem muitos caubóis na Carolina do Norte?” (“ter” por “haver” – mesmo na fala de um personagem que, embora menor, é branco e fala em língua padrão); “Pic, me escuta” (clítico anteposto ao verbo no imperativo); “o meu irmão encontrô a minha camisa e me fez vesti ela enquanto a tia Gastonia gritava” (pronome reto como objeto direto).

o tradutor precisa, acima de tudo, analisar a sonoridade do texto-fonte para então reproduzi-la de maneira funcional na língua-alvo. (Nord, 2009, pp. 140-141, tradução nossa)¹⁵

No que diz respeito à representação escrita da língua especificamente não padrão, a contribuição que o presente artigo espera ter apresentado é a sistematização do conjunto de regras que orientou a tradução de *Pic*, que pode servir de subsídio ou inspiração a outros tradutores envolvidos em projetos similares. Da maneira como essas regras foram concebidas e implementadas, apesar das idiossincrasias ortográficas que servem para marcar o texto como dialeto visual, uma leitura em voz alta do texto escrito teria uma sonoridade bastante próxima da fala informal em português brasileiro espontâneo – justamente o registro ao qual se pretendia dar um tratamento ficcional. Em função dessa quase transparência no que diz respeito ao ouvido, o procedimento detalhado aqui pode servir como base para outros projetos tradutórios que envolvam a representação escrita de variantes não padrão do português brasileiro, desde que sejam feitas as alterações eventualmente necessárias de acordo com as características específicas do texto a traduzir.

Por último, mas nem por isso menos importante, fica o registro de que a publicação de uma tradução com todas essas características é efetivamente possível no mercado editorial brasileiro: afinal, essa foi justamente a história da publicação de *Pic*.

REFERÊNCIAS

- Alvstad, C. (2014) 'The translation pact', *Language and Literature*, 23(3), pp. 270-284.
- Azevedo, M. M. (2003) *Vozes em preto e branco: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: Edusp.
- Bagno, M. (2017) 'Oralidade inverossímil e romance gráfico: a tradução brasileira de *Aya de Youpogon*', *Translatio*, 13, pp. 163-184.
- Bolinger, D. L. (1946) 'Visual morphemes', *Language*, 22(4), pp. 333-340.
- Brett, D. (2009) 'Eye dialect: translating the untranslatable', *AnnALS*, 6, pp. 49-62.
- Britto, P. H. (2016) *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Kerouac, J. (1988) *Satori in Paris and Pic: two novels by Jack Kerouac*. New York: Grove Press.
- Kerouac, J. (2015) *Pic*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM.
- Morini, M. (2006) 'Norms, difference, and the translator: or, how to reproduce double difference', *RiLUnE – Review of Literatures of the European Union*, 4, pp. 123-140.
- Nord, C. (2009) *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos.
- Vermeer, H. J. und Reiß, K. (1991) *Grundlegung einer Allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Walpole, J. R. (1974) 'Eye dialect', *College Composition and Communication*, 25(2), pp. 191-196.

¹⁵ Für die Translation sind diese Überlegungen zur inneren Klanggestalt von Texten vor allem deshalb wichtig, weil die akustische Imagination des Empfängers einzelsprachlich ist. Rezipienten gehen an einen schriftlichen Text mit ihrem muttersprachlichen Musterwissen über die Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Intonation heran. Der Translator muss daher zunächst die innere Klanggestalt des AT analysieren und sie dann funktionsgerecht in die Zielsprache übertragen."

Sobre o autor: Guilherme da Silva Braga é mestre e doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) e concluiu um pós-doutorado em Tradução Literária na Universidade de Coimbra. Traduziu mais de cinquenta obras de autores clássicos e contemporâneos a partir do inglês, do norueguês e do sueco para as principais editoras brasileiras.