

**A Linguagem Dahliana, um Desafio para o Tradutor:  
Proposta de tradução de alguns poemas de *Dirty Beasts* (1983)**

**Inês Filipa Sobral Beites**

**Trabalho de Projecto  
Mestrado em Tradução  
(Área de Especialização — em Inglês)**

**Julho, 2020**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução realizado sob a orientação científica da Prof<sup>a</sup> Doutora Maria Zulmira Castanheira.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à minha Orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Zulmira Castanheira, pela sua simpatia, pelo seu apoio e pela sua disponibilidade ao longo de todo este percurso que foi um verdadeiro desafio e exigiu muitas horas de pesquisa para chegar a bom porto.

Gostaria de agradecer também o enorme e precioso contributo da autora de livros infantis e tradutora Luísa Ducla Soares, que amavelmente se disponibilizou a esclarecer todas as minhas questões quanto à tradução deste tão difícil género literário e aos desafios que se encontram na tradução de Roald Dahl.

Por fim, agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e por permitirem que todos os meus sonhos se concretizem. Aos meus amigos, um enorme obrigada pelas palavras de incentivo e por estarem sempre presentes em todos os momentos da minha vida.

**A Linguagem Dahliana, um Desafio para o Tradutor:  
Proposta de tradução de alguns poemas da obra *Dirty Beasts* (1983)**

**Inês Filipa Sobral Beites**

**RESUMO:** É graças ao papel vital que o tradutor assume enquanto mediador entre culturas que grandes obras da literatura infantil integram o imaginário de muitas gerações espalhadas pelo mundo. No entanto, independentemente do estatuto canónico que lhes é atribuído, a literatura infantil continua a ser um género subestimado, de natureza bem mais complexa do que se pensa. Um texto de literatura infantil pode evidenciar uma enorme criatividade linguística e interessantes recursos narrativos, transportando-nos muitas vezes para antigas tradições literárias como as dos nursery rhymes e do nonsense. Tais qualidades, que tornam único este género literário, remetem-nos para o universo do aclamado escritor britânico Roald Dahl (1916-1990). A sua escrita singular é pautada especialmente pela transgressão linguística e pelo humor negro, considerado por muitos demasiado ousado para crianças. Reconhecendo o desafio que constitui a tradução deste género literário e a obra de Dahl em particular, o presente Trabalho de Projecto visa a elaboração de uma proposta de tradução para português europeu de alguns poemas de *Dirty Beasts*, livro vindo a lume em 1983, ainda sem tradução publicada entre nós. A proposta de tradução e respectivo comentário faz-se acompanhar de um enquadramento teórico sobre tradução de literatura infantil e tradução de poesia, bem como de uma introdução ao mundo da obra dahliana, com especial ênfase nos problemas de tradução que levanta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução Literária, Literatura Infantil, Roald Dahl, *Dirty Beasts*, Desafios Tradutórios.

**Roald Dahl's Language, a Challenge for the Translator:  
Translation proposal for some poems from *Dirty Beasts* (1983)**

**ABSTRACT:** Thanks to the vital role played by the translator as a mediator between cultures, great literary works of children's literature are part of the imaginary of many generations spread across the world. However, regardless of the canonical status of these works, children's literature remains an underestimated genre, of a far more complex nature than one might think. A children's literature text can display enormous linguistic creativity and interesting narrative resources, often transporting us to ancient literary traditions such as nursery rhymes and nonsense. Such qualities, which make this literary genre unique, refer us to the world of the acclaimed British writer Roald Dahl (1916-1990). His singular writing is marked especially by linguistic transgression and black humour, considered by many too daring for children. Recognizing the challenge that the translation of this literary genre and Dahl's work in particular represent, this Project Work aims at elaborating a proposal for translation into European Portuguese of some poems from *Dirty Beasts*, a book that came to light in 1983, not yet published in Portugal. The translation proposal and its commentary are accompanied by a theoretical framework on the translation of children's literature and the translation of poetry, as well as an introduction to Dahl's universe, with special emphasis on the translation problems it raises.

**KEYWORDS:** Literary Translation, Children's Literature, Roald Dahl, *Dirty Beasts*, Translation Challenges.

# Índice

Introdução .....	1
Parte I .....	5
Enquadramento Teórico .....	5
A tradução de literatura infantil: especificidades e desafios .....	6
A tradução de poesia: especificidades e desafios .....	11
Parte II .....	16
O universo de Dahl: características da sua escrita e problemas de tradução .....	16
Roald Dahl: breve apresentação do autor e seu estatuto .....	17
<i>Dirty Beasts</i> (1983) .....	21
Traduzir Dahl: problemas e dificuldades .....	22
As ilustrações .....	27
A sonoridade das palavras: poesia, jogos de palavras e leitura em voz alta .....	31
A Tradução enquanto processo criativo .....	35
Humor: da escatologia aos jogos de palavras .....	39
Tradução, adaptação e recriação .....	47
Parte III .....	53
<i>Criaturas de Arrepiar em Quem Não Podes Confiar</i> : .....	53
Proposta de tradução e comentário .....	53
Introdução às traduções .....	54
“O Porco” .....	57
“O Papa-Formigas” .....	59
“O Sapo e o Caracol” .....	63
Comentário às traduções .....	70
Conclusão .....	77
Bibliografia Primária: .....	79
Bibliografia Secundária: .....	79
Anexo 1: Capa de edição de <i>Dirty Beasts</i> , de Roald Dahl, de 2016 .....	89
Anexo 2: Textos de Partida .....	90
Anexo 3: Entrevista a Luísa Ducla Soares: a tradução de <i>Revolting Rhymes</i> .....	105

## Introdução

Na década de 90 do século XX o mundo académico assistiu ao reconhecimento e expansão dos Estudos de Tradução como área autónoma, complexa e multifacetada, e não mais como um ramo da Linguística ou da Literatura Comparada:

The 1980s was a decade of consolidation for the fledging subject known as Translation Studies. Having emerged onto the world stage in the late 1970s, the subject began to be taken seriously, and was no longer seen as an unscientific field of enquiry of secondary importance. Throughout the 1980s interest in the theory and practice of translation grew steadily. Then, in the 1990s, Translation Studies finally came into its own, for this proved to be the decade of its global expansion. (Bassnett 2014:1-2)

O fortíssimo impacto dos *media* nas sociedades contemporâneas e o fenómeno da globalização contam-se entre os fatores determinantes que concorreram para que a tradução fosse crescentemente vista como uma atividade vital, que implica um processo de negociação entre línguas e culturas mediado pela figura do tradutor (Bassnett 6). Se considerarmos, por outro lado, a natureza dinâmica e evolutiva das línguas e culturas, expostas às mudanças operadas pelas circunstâncias históricas, sociais, ideológicas, políticas, religiosas, morais, poderemos rapidamente perceber que verter palavras de um sistema linguístico para outro, e de uma cultura para outra, é uma tarefa complexa e que implica sempre perdas e ganhos (Bassnett 38). As escolhas do tradutor são condicionadas por uma multiplicidade de factores, quer de ordem linguística, quer de ordem extralinguística. Corrobora-se assim a tese de que a tradução não é um acto inocente (Oittinen 1996: 42).

Traduzir implica um processo de reescrita para um diferente público (*ibidem*: 39), processo esse que, no caso da literatura, envolve muitas vezes sucessivas retraduições e adaptações ao longo dos tempos, para as mais diversas culturas. A “voz” do tradutor pode ser mais ou menos visível, sendo que no domínio da tradução de literatura infantil ela pode ter uma presença maior, destacando-se o tradutor como figura particularmente activa no processo de mediação (Coillie and Verschueren V).

A literatura infantil constitui uma matéria sensível e de natureza complexa. Ainda que seja considerada um género menor dentro do polissistema literário de várias culturas e até mesmo, nas palavras de O’Connell, “uncanonical and culturally marginalized” (O’Connell 18), constata-se que a escrita de literatura infantil e a sua tradução são regidas por uma série de constrangimentos, variáveis de cultura para cultura, que as tornam

desafiantes e bastante exigentes. No caso da tradução, para além do tradutor enquanto intérprete e recodificador do texto de partida, destacam-se ainda duas outras figuras que constituem parte intrínseca do acto de negociação: os adultos (enquanto mediadores, compradores, editores, educadores e co-leitores) e as crianças (leitores implícitos), com gostos, necessidades, aptidões cognitivas e emocionais específicas (Puurtinen 54).

Efectivamente, questões de conteúdo e estilísticas (rimas, ritmo, jogos de palavras, neologismos, onomatopeias, *nonsense*, etc.), preocupações pedagógicas e didácticas, problemas de articulação entre texto e ilustração, entre outras, exigem do tradutor criatividade e tomadas de decisão a nível das estratégias a adoptar, nomeadamente de domesticação e de adaptação cultural, ou das técnicas a aplicar, como sejam as de adição, omissão ou explicitação.

O escritor britânico Roald Dahl (1916-1990) tinha, sem dúvida, um talento único para a escrita que não deixava ninguém indiferente. Os adultos (pais e educadores) viam-no, frequentemente, como uma ameaça aos valores fundamentais impostos pela sociedade e pelo sistema educativo; as crianças, por sua vez, encontravam nele uma figura amiga, que os compreendia como ninguém. Uma “criança geriátrica”, foi capaz de comunicar mais facilmente com o público infantil do que com o adulto (Sturrock 402), o que aliás se veio a espelhar no sucesso inigualável que atingiu junto daquele um pouco por todos os cantos do mundo (à data da comemoração do centésimo aniversário do autor, Luísa Ducla Soares revela que os livros deste autor se encontram disponíveis em quarenta e duas línguas, com edições que ultrapassam os dois milhões de exemplares em países como a China), até ao aparecimento do fenómeno da saga *Harry Potter* (Soares 29), série que, à semelhança do estilo narrativo distintivo de Dahl, transborda em neologismos e jogos de palavras cheios de significado, que desafiam a criatividade dos tradutores.

A sua irreverência, o humor negro, a capacidade de rentabilizar criativamente a sonoridade e os ritmos possíveis e impossíveis da língua inglesa (Puga 19), a forma como desafia a autoridade da figura adulta e lhe retira toda a sua credibilidade ao representá-la frequentemente nas suas obras como uma criatura hedionda e sem escrúpulos, são apenas alguns dos elementos da fórmula que compõe o sucesso de Dahl e que despertam o interesse da academia em estudá-lo. Ainda que a divergência de opiniões não tenha originado tantos trabalhos académicos como originou artigos pró e contra Dahl (Soares 29), é possível encontrar tanto no plano internacional como nacional, ensaios críticos e dissertações dignos de atenção. Em Portugal, no âmbito dos Estudos de Tradução, destacam-se duas dissertações de Mestrado concluídas já na última década: uma

apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra por Ana Teresa Prata, intitulada *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and The Chocolate Factory, de Roald Dahl* (2010), e outra apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por Ana Brígida Matias Paiva, com o título *O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: O Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl* (2014). Estes são estudos bastante distintos mas ambos relevantes, pois não só nos ajudam a ter uma visão mais clara do mercado da tradução de literatura infantil em Portugal e do estatuto conferido aos seus tradutores, como também nos permitem comparar diferentes abordagens tradutórias e perceber como determinadas condicionantes podem afectar as decisões dos tradutores. É ainda importante destacar o livro lançado pela Biblioteca Nacional de Portugal no 100º aniversário de Roald Dahl, organizado por Rogério Miguel Puga, *Interpretar e Traduzir o Imaginário de Roald Dahl*, que conta com a contribuição de uma sua tradutora, Luísa Ducla Soares, e também com a participação de Ana Brígida Paiva. Mesmo assim, no que toca a este autor muito está por explorar e o presente Trabalho de Projecto distingue-se dos estudos académicos acima referidos por se revestir de um carácter prático, ancorado, contudo, num enquadramento teórico feito a partir de bibliografia disponível sobre literatura infantil e a problemática da sua tradução, bem como de ensaística sobre Roald Dahl e a sua obra, original e traduzida.

Pelos motivos atrás enumerados, a escrita de Dahl apresenta elementos que tornam o processo tradutório uma tarefa difícil. Como manter e recriar o universo e a riqueza expressiva da escrita dahliana, o humor, o ritmo, a fluência, são algumas das questões que este projeto tenta enfrentar através de um exercício prático de tradução, acompanhado do levantamento e análise dos problemas tradutórios encontrados e da justificação das soluções adoptadas.

Este é um domínio que nos fascina pela sua complexidade e exigência, nomeadamente pela criatividade que requer, e pareceu-nos que Dahl, um escritor que agrega várias das características que tornam a tradução de literatura infantil um desafio estimulante, seria uma boa escolha para testar as competências que se exigem ao tradutor literário quando verte e reinventa as palavras do autor de partida, sem com isso desvirtuar o texto original. Este trabalho, reflecte, assim, um pouco do que é o processo de traduzir, passando por diversas fases, ainda que neste caso não tenha existido um condicionamento real por parte do mercado da literatura infantil, com prazos apertados e outras exigências,

e tenha sido, portanto, possível analisar determinadas questões e refletir sobre as opções tradutórias durante um período de tempo relativamente alargado.

A fim de poder abordar e contextualizar os desafios levantados pela escrita dahliana, este Trabalho de Projecto foi estruturado em três partes. Na Parte I, fazemos um enquadramento teórico da tradução de literatura infantil, explorando uma série de conceitos-chave essenciais para a compreensão dos problemas deste tipo de tradução. As especificidades da tradução de poesia são também aqui objecto de algumas considerações, dado que o *corpus* textual a traduzir é composto por poemas. Como se compreende, afigurou-se imprescindível estudar as especificidades e desafios que a tradução de literatura infantil e a tradução de poesia acarretam, por forma a sustentar e iluminar o processo de tradução e a reflexão crítica acerca das melhores opções a tomar.

Na Parte II, começamos por traçar, em linhas gerais, o trajecto do autor e as características que fazem dele um dos grandes nomes da literatura britânica. Para tal, recorreremos a várias fontes, como a sua página oficial, um documentário realizado pela BBC e uma biografia muito completa, com imagens da sua vida, que documentam o seu percurso desde os tempos de escola até ao momento em que começou realmente a ser um nome conhecido do público leitor, não só infantil como adulto. Passamos depois à apresentação de *Dirty Beasts*, de Roald Dahl, e à identificação dos problemas e dificuldades colocados pela obra quando é transferida para uma outra língua e uma outra cultura.

Finalmente, na Parte III, apresentamos uma proposta de tradução de três dos poemas incluídos na obra *Dirty Beasts*, “The Pig”, “The Snail and Toad” e “The Ant-eater”, seguida de um levantamento dos problemas e dificuldades enfrentados e de uma explicação de como os mesmos foram solucionados, recorrendo para tal à fundamentação teórica previamente feita.

**Parte I**  
**Enquadramento Teórico**

## **A tradução de literatura infantil: especificidades e desafios**

Serão os livros infantis estritamente aqueles escritos por crianças, ou para elas? Continuará um livro a ser destinado a crianças quando é (apenas) lido pelos adultos? E os livros destinados a outras faixas etárias que são lidos também por crianças, fazem eles parte da literatura infantil? Estas são apenas algumas das questões pertinentes colocadas de diversas formas por vários académicos (O’Sullivan 2005: 13), as quais revelam a complexidade de um género literário de que pouco se fala nas universidades e que só recentemente começou a receber mais atenção. Para um maior reconhecimento e valorização foi decisiva a realização do 3rd Symposium of the International Research Society fo Children’s Literature (IRSCL) em 1976, onde académicos como Eithne O’Connell, Birgit Stolt e Richard Bamberger alertaram para a falta de estudos teóricos relevantes na área (Lathey 2006:1).

Como diz Shavit, a literatura infantil permaneceu durante muito tempo culturalmente marginalizada e era vista como “a Cinderela dos estudos literários”: “This may be because books for young readers are written for a minority: the primary target audience is children and they and their literature, like woman and women’s literature, are treated in many cultural systems as, at worst, peripheral, and, at best, not really central to the concerns of ‘high art’ and culture.” (O’Connell 18)

Aliás, como se pode aferir através da dissertação de Ana Teresa Prata, *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and The Chocolate Factory, de Roald Dahl*, este é um género literário que por muitos séculos foi colocado na mesma categoria da literatura popular ou da paraliteratura e que se autonomizou enquanto tal apenas a partir do século XVII; no caso de Portugal, ainda mais tardiamente, já no século XIX. Entre nós, grande parte da literatura existente é de origem estrangeira e disponibilizada, por isso, em tradução. O nome do tradutor é frequentemente omitido, especialmente nas obras que se dirigem à primeira infância, o que acaba por torná-lo uma figura invisível, corroborando a tese de que esta é uma actividade associada a um baixo estatuto (Prata 6).

Não obstante, se é verdade que a tradução é uma das maneiras através das quais “a text can ‘live on’ beyond the linguistic and cultural milieu of its origin and find ever new readership” (Delabastita 70), é também graças ao baixo estatuto que muitas vezes lhe é conferido, e à posição periférica que ocupa dentro do polissistema literário, que o tradutor pode manipular o texto a seu bel-prazer, fazendo omissões, adições ou até versões

reduzidas de obras já existentes que migram muitas vezes do sistema literário dos adultos (Shavit 26). A tradução permite que grandes figuras emblemáticas da literatura infantil, como o centenário Pinóquio ou a Pipi das Meias Altas, continuem vivas ao longo de séculos e atravessem várias culturas. Em comum, estas obras partilham o facto de terem origem na parte ocidental do globo. Aliás, se tentarmos reunir um *corpus* de clássicos traduzidos, verificaremos que uma alta percentagem (cerca de 70%) foi traduzida predominantemente do francês, inglês, alemão e russo (O’Sullivan 2006:154).

Quando se fala em literatura infantil mundial, referimo-nos sobretudo a uma tradição europeia intimamente associada a uma mudança que se faz sentir em meados do século XIX e que abala a percepção social quanto à noção de infância. Dali em diante, a criança deixou de ser vista como mão de obra, para lhe ser reconhecido o direito à educação (*ibidem* 155). A literatura infantil é fruto de outros géneros literários, apropriados e adaptados às capacidades cognitivas e emocionais da criança, com vista a enriquecer e criar uma estrutura para este novo sistema literário em formação. A este propósito poderemos falar de quatro períodos de desenvolvimento distintos que Maria Nikolajeva, na sua obra *Children’s Literature Comes of Age* (1996), acredita fazerem parte de todas as literaturas infantis, independentemente da língua: o de adaptações da literatura dos adultos (como por exemplo das obras *Robinson Crusoe* ou *Dom Quixote*) e *folklore* (*folktales*, mitos e fábulas); o das histórias didáticas e educativas, escritas directamente para as crianças (é durante este período que se começa a verificar uma clara separação entre o sistema literário dos adultos e o infantil) ; o da criação de obras canónicas e, por fim, o da literatura infantil polifónica (cf. O’Sullivan 2005: 27). Esta última fase de desenvolvimento, conhecida por *polyphony*, ou *multi-voiced children’s literature*, é emprestada pelo ramo da musicologia à disciplina da crítica literária pelas mãos do filósofo e teórico literário russo Mikhail Bakhtin que, por sua vez, encontrou nas obras de Fyodor Dostoevsky a inspiração necessária para desenvolver esta noção. Polifonia pode ser entendida de uma forma muito sucinta como a existência de “multiple voices”: uma designação que tem origem no princípio dialógico de Dostoevsky (Robinson 2011b) e que quebra com a tradicional forma de narrativa monológica, feita na primeira pessoa, commumente observada no caso da literatura infantil, onde a figura adulta e narrador onisciente projeta os seus próprios pensamentos: “whose own voice, with his own ideology, views on education, morals, etc, comments on the behaviour of his figures and monitors the reader’s response” (Nikolajeva 99).

Na literatura infantil polifónica a narrativa deixa de ser monopolizada por um agente único, neste caso o autor, e em vez disso é dado espaço às personagens para retratarem a sua visão sobre determinada temática, o que permite ao leitor ter um papel activo na história, uma vez que não é apenas o receptor de uma mensagem que lhe é imposta, mas um agente “active and responsible for what and how she/he reads and understands.” (Oittinen 2006: 90): “The text appears as an interaction of distinct perspectives or ideologies, borne by the different characters. The characters are able to speak for themselves, even against the author – it is as if the other speaks directly through the text. The role of the author is fundamentally changed, because the author can no longer monopolise the ‘power to mean’”. (Robinson s.p.)

Tal como as narrativas de Dostoyevsky desafiam os padrões da normalidade ao retratarem um mundo *upside-down*, segundo Maria Nikolajeva também a literatura infantil actual desafia e distorce a realidade com as suas descrições irrealistas, elementos sobrenaturais e mundos mágicos: “But modern children’s literature, like modern literature and art in general, is not a mirror which reflects reality precisely as it is (or is supposed to be); it is rather a crooked mirror which distorts reality, divides it into hundreds of puzzle pieces which readers are challenged to put together.” (Nikolajeva 98). É neste mundo ao contrário, onde se desafiam as leis da lógica, que Nikolajeva encontra semelhanças com a escrita carnavalesca de Dostoyevsky e Gogol (Nikolajeva 98).

Se a História da literatura infantil mostrava que era difícil caminhar e crescer enquanto literatura autónoma sem ter por detrás uma voz experiente que controlasse tudo o que a ela dizia respeito, uma nova cultura onde co-habitam bruxas, ogres e tantas outras criaturas horrendas que a mente consiga imaginar vem desestabilizar esta ordem que imperava no sistema literário construído pelos adultos. Uma cultura para a qual “There is no etiquette, at least not in the adult sense of good and bad manners.” (Oittinen 2006: 87), onde não conhecemos o desfecho da história de uma personagem só de olhar para ela e conhecer o seu estrato social. Não é necessariamente preciso temer o obscuro, pois “What is also important in carnivalistic laughter is its victory over fear. Rabelais’ devils are funny fellows and even hell is a comic place.” (*ibidem* 87), tal como não é de espantar que “a jester might be crowned in place of a king”. Nas novas formas literárias marcadas por excessos e descrições grotescas, “Humour is counterposed to the seriousness of officialdom in such a way as to subvert it” (Robinson, 2011a), num ritual que celebra “the joyful relativity of structure and order” (Oittinen 2006: 96).

Deixando para trás os vários anos em que a produção deste tipo de literatura foi bastante ignorada, é após a Segunda Guerra Mundial que se assiste ao seu franco desenvolvimento, despoletado por factores económicos: “Since the end of the phase of reconstruction following the Second World War, and with the general rise of prosperity, Western European and American childhood, as a result of the great rise in children’s purchasing power, has increasingly become a consumer childhood.” (O’Sullivan 2005: 149).

A infância passou a ser uma oportunidade de negócio a explorar. De tal modo que a indústria dos brinquedos e vídeo-jogos, com as suas constantes estratégias de *marketing*, dividem a infância em idades e, por isso, vemos por todo o lado produtos rotulados por faixas etárias, como nos Estados Unidos da América, onde se criaram as categorias de “pre-schooler”, “pre-teen”, “adolescent”, “young adult” e por aí fora (Lathey 2006: 5). Inclusivamente, nos dias de hoje, podemos ver como os meios multimédia tomaram conta da indústria infantil, permitindo que muito mais facilmente as crianças tenham acesso às personagens que fazem parte dos grandes clássicos da literatura infantil.

Se a sociedade foi ao longo do tempo aceitando as necessidades básicas de leitura das crianças, não o fez sem a ajuda da importação e da adaptação, que concorreram para a construção de uma nova tradição literária. Para tal, também a tradução teve de se soltar das amarras puramente linguísticas, para contemplar outras áreas como os Estudos Culturais ou os Estudos de Género, que com os Estudos de Tradução se interseccionam (O’Sullivan 2005: 4).

Agora que dispomos de uma quantidade considerável de bibliografia crítica e ensaística sobre esta temática, conseguimos desmistificar a ideia de que este género literário é composto por textos com vocabulário e estrutura narrativa pobres. Além disso, é preciso ter em conta que certas obras são simultaneamente dirigidas a crianças e adultos, e que estes, claro, terão uma experiência diferente ao lê-las, por conseguirem entender referências que os mais pequenos ainda não conseguem perceber. A tradução de literatura infantil é, assim, uma actividade bastante complexa e que requer criatividade, devido ao factor a que Peter Hollindale chama “childness”. Este exige que o tradutor entre na pele da criança dinâmica e imaginativa e, por esse mesmo motivo, tenha de ter “an understanding of the freshness of language to the child’s eye and ear, the child’s affective concerns and linguistic and dramatic play of early childhood” (Lathey 2016: 8).

Após estas considerações podemos afirmar que traduzir para o público infantil, embora seja muitas vezes visto como um processo simples e insignificante, é na verdade

difícil e governado por constrangimentos que variam de cultura para cultura. Precisamos de perceber o público-alvo e certas noções que lhe estão associadas, como os conceitos de infância e de literatura infantil, que geram tanta discórdia, por forma a entender as dificuldades de traduzir as obras que se inserem neste género literário.

Talvez o primeiro aspecto a considerar deva ser o facto de que este pertence simultaneamente ao sistema literário e ao sócio-educativo, isto é, não serve só o propósito de entreter, é também utilizado como uma ferramenta para educar e socializar a criança. Esta dupla natureza vai, conseqüentemente, afectar a produção escrita e a tradução das obras, que são condicionadas pelas normas literárias, sociais e educativas vigentes (O'Connell 17-18). Assim, ao analisamos as “alterações”, “adaptações” e outras “manipulações” de um texto, devemos ter presente que são essas normas e as diferenças a nível social e educativo entre a cultura de partida e a de chegada que influenciam as estratégias do tradutor (cf. O'Sullivan 2003). Por outro lado, não nos podemos esquecer de uma figura muito importante e que está sempre presente durante todo o processo, o adulto: o adulto que selecciona o que é considerado boa literatura, o adulto que escreve, o que traduz, o que publica. Esta circunstância gera a presença de um duplo público-alvo, o qual o tradutor tem de levar em conta: “Translators have to take into account an adult presence within the text in a number of forms, from the spectre of the controlling adult presence looking over the child's shoulder, to a playful irony intended for the adult reading aloud to a child.” (Lathey 2006: 5).

Outro parâmetro a considerar prende-se com as estratégias tradutórias a ponderar com vista à resolução dos problemas linguísticos e culturais levantados pelos textos, umas mais *source-text oriented*, outras mais *target-text oriented*. Entre as várias propostas teóricas destacamos a de Gideon Toury, que defende uma abordagem descritiva da tradução e reflecte sobre os valores ou ideias gerais que são partilhados por uma comunidade, a que chama *normas*, as quais regem a prática tradutória. Segundo Toury, o tradutor pode optar entre a *adequação*, em que estará a aderir às normas do sistema de partida (o que pode tornar o texto incompatível com as normas do sistema de chegada), e a *aceitabilidade*, em que respeita as normas do sistema de chegada. Normalmente, a tradução é um compromisso entre estes dois extremos (Puurtinen 56).

Assim, de acordo com a posição de Toury, a busca de regras e estratégias que permitam ao tradutor contornar os desafios inerentes ao texto, sejam eles linguísticos, sociais, políticos ou culturais, deve levar em consideração as expectativas da sociedade. No mesmo ano em que Toury publicou a sua obra *Descriptive Translation Studies – and*

*Beyond* (1995), também Lawrence Venuti deu à estampa *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, onde reflecte sobre dois tipos de estratégias de tradução: *domesticação* e *estrangeirização*. A primeira maneira de traduzir privilegia a transparência, a fluência, redundando num apagamento da “estranheza” do texto de partida e na invisibilidade do tradutor. Já o segundo método é não-fluente, dando visibilidade ao tradutor, que orienta o seu trabalho no sentido de tornar evidente a identidade estrangeira do texto de partida e resistir assim à subjugação às normas e padrões da cultura de chegada.

As reflexões teóricas de Toury e Venuti dão-nos a consciência de que o acto tradutório é feito de decisões condicionadas por determinados critérios. No caso da tradução infantil, e tendo em conta as exigências impostas pelo adulto, um desses critérios pode passar por fazer um ajustamento do texto, por forma a torná-lo apropriado e útil para a criança de acordo com o que a sociedade percebe (num determinado momento) como educativamente bom para ela, e um outro será adequar o enredo, a linguagem e a caracterização das personagens ao entendimento da sociedade em relação à capacidade de ler e compreender da criança (cf. Shavit).

Graças ao tradutor, enquanto mediador entre dois sistemas linguísticos e culturais, o Pinóquio, como diz Emer O’Sullivan, pode ser um cidadão italiano, francês ou português. Na tradução de literatura infantil a presença do tradutor é bastante visível, podendo fazer-se notar através do emprego de uma técnica de *amplifying narration*, em que explicitações são adicionadas para que aquilo que é obscuro possa ser entendido, ou de *reductive narration* que, como se deduz, elimina deliberadamente determinadas partes do texto (O’Sullivan 2005:114-116).

## **A tradução de poesia: especificidades e desafios**

A tradução de poesia, pelos desafios que coloca e dificuldades que levanta, tem sido objecto de profunda reflexão e debate ao longo dos séculos. Enquanto género literário, a poesia caracteriza-se por determinadas marcas textuais distintivas que Jones sumariza do seguinte modo:

In textual-feature terms, poetry typically communicates meaning not only through surface semantics, but also by using out-of-the-ordinary language, non-literal imagery, resonance and suggestion to give fresh, “defamiliarized” perception and convey more than propositional content; among its specific techniques are linguistic patterning (e.g. rhyme or alliteration), word association, wordplay, ambiguity, and/ or reactivating an idiom’s literal meanings. (Jones 117)

Quer isto dizer, por um lado, que a poesia partilha com outros géneros literários certas características textuais e, por outro, que determinados recursos estilísticos assumem na poesia uma presença particularmente forte, capaz de despertar emoção, deleite estético, etc. Jean Boase-Beier, no capítulo “Translating the Special Shape of Poems”, chama a atenção para o modo como tais características textuais “interact with the shape of poems – its arrangement in lines – to give the particular effects that poetry translation hopes to preserve.” (Boase-Beier 2011: 116) Por natureza, a poesia, com a sua linguagem rica em metáforas e ambiguidades que se prestam a múltiplas leituras, dá ao tradutor liberdade interpretativa e lança-lhe desafios a nível da criatividade, mas, por outro lado, este enfrenta “espartilhos” a nível da métrica, do ritmo, da rima, das estruturas sintáticas, etc., que constroem bastante o seu trabalho.

Entre os desafios linguísticos com que o tradutor se depara contam-se as metáforas, as aliterações, as expressões idiomáticas, os trocadilhos, que conferem complexidade semântica, novidade de expressão, musicalidade, e até, em alguns casos, um efeito humorístico ao poema. No entanto, como se calcula, muitas vezes estes recursos podem não fazer sentido quando traduzidos literalmente para a língua de chegada. É de notar que cada sistema linguístico tem as suas particularidades lexicais, sintáticas, fonéticas, diferentes regras gramaticais, e que por isso procurar produzir o mesmo efeito do texto de partida através do princípio da equivalência torna-se uma tarefa bastante difícil de realizar (Singh 2). Pegando num exemplo prático deste Trabalho de Projecto, sabemos que Dahl marca a diferença pela forma criativa como manipula e explora a língua inglesa através da transgressão e invenção linguística, de modo a provocar um efeito humorístico junto dos seus leitores. Ora, cada vez que tal acontece, o tradutor vê-se numa situação complicada, se pensarmos que terá de pensar em actos de transgressão aceitáveis na língua de chegada e em outros meios de recriar um efeito correspondente ao transmitido pelo original (cf. Paiva 2016: 46).

Apesar de a componente linguística ser um núcleo central da tradução, relembremos, através das palavras de Susan Bassnett, que por detrás de cada língua existe uma cultura, e que as duas não podem ser dissociadas: “Translation is about language, but translation is also about culture, for the two are inseparable” (Bassnett 2007: 23). A tradução envolve constrangimentos culturais, nomeadamente as palavras ou expressões carregadas de significado e conotações específicas de uma determinada cultura, relacionadas por exemplo com crenças, valores, costumes, etc. Cabe ao tradutor

encontrar soluções para o problema da tradução dos referentes culturais, oferecendo-se-lhe opções que passam pela tradução literal, pela equivalência cultural, pela naturalização, pela nota de rodapé ou pela omissão, entre outras.

O teórico belga André Lefevere, nome central dos Estudos de Tradução e especialista em tradução literária, analisou de forma crítica os vários métodos utilizados em diferentes traduções inglesas de um determinado poema de Catulo. Todas as traduções apresentam estratégias próprias, as quais espelham bem os mecanismos por detrás do processo tradutório. As leituras do tradutor, as suas próprias interpretações e a função atribuída à tradução determinaram as escolhas feitas. A diversidade de estratégias, no entanto, não é de modo algum indicadora de uma pior ou melhor tradução pois, como afirma Bassnett, “the variations in method do serve to emphasize the point that there is no single right way of translating a poem just as there is no single right way of writing one either.” (Bassnett 2014: 111).

No entanto, voltando à questão inicial, as diferentes estratégias adoptadas na tradução do poema de Catulo privilegiaram alguns elementos poéticos, deixando cair outros. A fonética em detrimento do sentido geral do texto, a métrica em detrimento do texto como um todo, até uma completa recriação do original, onde provavelmente há apenas em comum com o texto do poeta romano o título e o ponto de partida, são algumas das estratégias identificadas na análise das diferentes traduções do poema. O estudo de Lefevere permite uma compreensão mais profunda daquilo que implica a tradução de poesia, pois a partir da sua leitura percebe-se que descurar certos aspectos que compõem o texto em favor de outros, não considerando o poema como uma estrutura orgânica, pode resultar numa “translation that is demonstrably unbalanced”. (Bassnett 2014: 94)

Perante os aspectos acima mencionados referentes à problemática da tradução de poesia, a ideia com que se fica é a de que se trata de uma tarefa difícil, para alguns quase inatingível, um verdadeiro quebra-cabeças. Varsha Singh chama à atenção para a verdadeira essência da poesia, que vai para além do campo linguístico, existindo elementos difíceis de reproduzir, como as emoções/sentimentos, as mensagens implícitas do poeta e, claro, o seu estilo único, que são, no fundo, a parte mais importante a preservar. Nesta perspectiva, reconhecendo que existem sensações, emoções, etc., de certa forma intraduzíveis, ocorre-nos a famosa expressão de Robert Frost a propósito da tradução de poesia: “Poetry is what gets lost in translation”.

Ainda assim, não esquecendo a diversidade de estratégias ao serviço de uma tradução mais ou menos “colada” ao original, o que, como já foi dito, não torna as

diferentes versões mais ou menos válidas, há quem considere que o método preferível é sempre o da tradução livre (Barbe 335).

Yoshikazu Nakaji, autor de um artigo sobre a tradução de poesia enquanto processo criativo, defende que, independentemente de qualquer circunstância, uma tradução ideal seria aquela que conseguisse transferir uma mensagem de uma língua para outra (ideia, sensação e tom) sem perder nem acrescentar nada. No entanto, deve notar-se que a tradução envolve interpretação do texto e por isso, como diz, um certo grau de modificação é inevitável e a equivalência “um sonho impossível” (Nakaji 66).

Comparando a tradução a uma obra musical, Nakaji acrescenta ainda que o processo tradutório passa por dois momentos essenciais que se complementam na prática: um momento de leitura e um momento de formulação. O tradutor é primeiramente um leitor, e enquanto analisa e tenta compreender o texto, utilizando todos os recursos de que dispõe, começa a transferir para aquilo que lê a sua própria visão, sendo este o momento em que o texto começa a sofrer alterações (Nakaji 66). A leitura e análise do conteúdo e da estrutura do poema revela-se, assim, de importância máxima, pois é nesta fase que se inicia o processo de descodificação e recodificação na mente do leitor-tradutor. Sabendo o peso que a estrutura formal e as palavras têm em poesia, é fundamental que o tradutor consiga identificar num poema estratégias linguísticas que desafiam o leitor cognitivamente, obrigando-o a reflectir sobre o uso das palavras, bem como sobre o próprio formato dos versos, que pode também ele veicular sentido, ainda que de uma forma visual. A construção da mensagem vai muitas vezes, como sabemos, para lá do significado imediato de uma palavra. Frequentemente, também a ausência de palavras é reveladora, e o saber ler nas entrelinhas, ou o ser capaz de fazer uma leitura simbólica, são essenciais.

Finalmente, merecem-nos destaque alguns aspectos da tradução do texto poético explorados por Ewald Osers em “Some Aspects of the Translation of Poetry”, pois ajudam-nos também a perceber as consequências das opções tomadas. Reconhecendo que a poesia não se cinge aos critérios formais da métrica e da rima, Osers propõe-nos que olhemos para as características mais específicas da língua, em concreto para aquilo a que chama “tensão interna” ou “temperatura”. O autor explica este conceito de “tensão”, do ponto de vista da tradução, como sendo composto por uma palavra, um conjunto de palavras, ou frases, cuja carga, ou impacto que vão provocar no leitor, tem origem na sua “otherness”, na maneira como difere do discurso comum, bem como na reacção de surpresa que desencadeia (Osers 7). A partir desta noção é-nos possível perceber que,

mais do que em qualquer outro gênero literário, em poesia as palavras têm um peso muito forte e cada escolha feita tem uma intenção por detrás. Assim, os mais pequenos pormenores, mesmo os elementos fonéticos de uma palavra ou de uma frase, são escolhidos de entre as múltiplas possibilidades do léxico de uma língua, com o intuito de desencadear no leitor da língua de partida determinadas sensações e reacções (Osers 8-10). Desta forma, não é de ânimo leve que o tradutor deve optar por esta ou aquela palavra, ou expressão; pelo contrário, as decisões tradutórias devem ser ponderadas. A linguagem metafórica empregue, o léxico utilizado, as estruturas sintáticas repetidas, os jogos de sons, até a ausência de palavras carregam potenciais de sentido e geram expectativas no leitor, pelo que o tradutor deve reflectir sobre os recursos e convenções possíveis da língua de chegada, por forma a atender à componente semântica como um todo, não se concentrando unicamente na forma: “Because form of poetry is *never* the focus of attention in its own right, but only insofar as, because it is an element of style, it has a cognitive counterpart and so has poetic effects, merely capturing the form itself would not be a translation, even if it could be done.” (Boase-Beier 2011: 133)

## **Parte II**

### **O universo de Dahl: características da sua escrita e problemas de tradução**

## Roald Dahl: breve apresentação do autor e seu estatuto

Em 13 de Setembro de 1916 nasce na cidade de Llandarf, no País de Gales, um dos escritores britânicos mais aclamados e afamados no universo da literatura infantil. Filho de pais noruegueses, Roald Dahl recebe de herança um tetra-avô engenhoso, capaz de traçar rapidamente planos de fuga de uma igreja em chamas (Sturrock 14), e um nome que homenageia um explorador norueguês das regiões polares (*ibidem* 36), Roald Amundsen (1872-1928). Como poderemos verificar através da leitura de biografias do autor, a sua vida foi marcada por momentos conturbados e por perdas. Não obstante, por mais sombrios que fossem alguns episódios da sua vida, a escrita e a criatividade foram sempre palavras de ordem: um refúgio e uma forma de amenizar os problemas do quotidiano, que eram rapidamente transformados em histórias elaboradas e cheias de artifícios.

Na verdade, o mundo do fantástico acompanhou-o sempre, pois desde pequeno, graças aos seus pais, o imaginário da tradição oral nórdica, nomeadamente os *trolls* e outras criaturas mágicas maldosas que habitavam as florestas repletas de escuridão, marcaram presença assídua na sua vida, o que viria mais tarde, inclusivamente, a reflectir-se nas suas histórias, em personagens como o gigante de *BFG* (1982) e os monstros de *The Minpins* (1991) (Puga 11). No entanto, como bem o sabemos, não só de criaturas grotescas se fizeram as suas obras. Em muitas delas recriou também momentos marcantes da sua existência, nomeadamente da sua infância, aos quais ficamos a dever algumas das personagens mais icónicas e hilariantes. Exemplo disso é a história de *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), onde critica maus hábitos e defeitos das crianças, tais como a ganância e o egoísmo, ou o zelo parental em excesso, ou ainda a obsessão pela televisão (Sturrock 397); mas onde também, mais uma vez, as suas vivências viriam de certa forma a ser imortalizadas.

Para um mero leitor, *Charlie and the Chocolate Factory* poderá ser apenas mais uma entre tantas outras histórias que brotaram da imaginação do autor, mas se lermos por exemplo as suas memórias em *Boy: Tales of Childhood*, ou a biografia de Sturrock, *Storyteller: The Life of Roald Dahl*, ficaremos a saber que muitas das narrativas de Dahl têm um pouco da sua personalidade, dos seus valores e das suas experiências de vida. No caso da obra de Dahl acima mencionada, é possível reconhecer elementos biográficos que viriam a repercutir-se na sua narrativa, tal como o fascínio por chocolates, que se desenvolveu durante o tempo em que frequentou a Repton School. Nesta instituição, os

alunos recebiam no fim de cada período uma caixa com barras de chocolate de uma famosa fábrica que deveriam provar e classificar numa escala de um a dez (“The Marvellous World of Roald Dahl.”). Indo ainda mais longe, desde o momento em que os seus olhos se cruzaram com os rebuçados licorosos, os *gobstoppers* multicolores exibidos nas montras da terrível Mrs. Pratchett, e sobretudo os famosos chocolates Cadbury, várias foram as vezes em que fantasiou sobre o local onde ganhavam forma e sabor. A paixão continuou a crescer mesmo na idade adulta e chega a revelar no seu livro autobiográfico *Boy* que “that one chocolate creation was ‘too subtle for the common palate’”, autodenominando-se, assim, um grande conhecedor desta arte (*apud* Sturrock 395).

O desdém pela autoridade e pelos castigos corporais que eram, na altura, o método preferencial utilizado para disciplinar — “part of a culture of toughening children up that would survive in England well into the 1950s and 1960s.” (Sturrock 71) —, é outro dos elementos biográficos presentes nas suas histórias. Na origem está um episódio bastante marcante vivido no tempo da escola primária, Cathedral School, situada na sua cidade natal de Llandarf, a que Dahl chamou “The Great Mouse Plot of 1924” (Puga 11). Nele estão reunidos os três “ingredientes” principais que compõem as suas tramas: a figura adulta hedionda e autoritária (a viúva Mrs. Pratchett), uma loja de doces e um castigo violento resultante das traquinices típicas daquela idade, em que um rato morto é colocado num frasco de *gobstoppers*, doces muito populares na Grã-bretanha entre as duas guerras mundiais (Sturrock 47), à venda na loja da referida Mrs. Pratchett.

Durante os seus tempos de escola, Dahl desenvolveu várias paixões, nomeadamente pelo desporto e pela fotografia (Puga 11), mas foi sempre na companhia dos livros e dos seus heróis literários, como Charles Dickens e Ernest Hemingway, os quais marcaram sem sombra de dúvidas a sua escrita (Sturrock 271), que Dahl ultrapassou as várias adversidades que a vida lhe reservou. São vários os exemplos dados ao longo da biografia de Sturrock que demonstram a capacidade inata de Dahl para utilizar a sua imaginação e entreter aqueles que o rodeavam, desde as cartas que escrevia para a sua mãe e que acabaram por ser, de certa forma, os seus primeiros ensaios de ficção (Sturrock 84), até às pessoas que se cruzaram na sua vida e tiveram a oportunidade de testemunhar o seu incrível talento para criar histórias construídas, por vezes, a partir de meros transeuntes que observava na rua e que eram transportados para o campo do imaginário a partir das suas acções e da sua forma de andar (Sturrock 102).

No entanto, embora não esquecida, no início da sua vida adulta a escrita ficou um pouco para trás, quando decidiu embarcar numa nova aventura, juntamente com outros

exploradores, para a então inexplorada Newfoundland. Aí avistou animais exóticos e perigosas criaturas que habitavam aquelas terras e que, inclusive, serviram igualmente de inspiração para a criação de algumas das suas personagens, como a do crocodilo em *The Enormous Crocodile* (“The Marvellous World of Roald Dahl.”). Nessa viagem cruzou-se também com povos de culturas e costumes bastante diferentes dos seus, como é o caso de um seu criado negro, que lhe inspirou a criação do pequeno herói da história de *Charlie and the Chocolate Factory*, num rascunho inicial (Sturrock 109), ou os polémicos Oompa-Loompas que, nas primeiras edições daquela obra, nada mais eram do que pigmeus africanos que trabalhavam para a fábrica de Willy Wonka em troca de grãos de café (Butler 3).

Poderemos até dizer que Dahl foi, sem dúvida, um homem dos sete ofícios, com uma vida repleta também ela de aventuras: “A spy, ace fighter pilot, chocolate historian and a medical inventor!” (“About Roald Dahl”). Depois de um período em África, seguiram-se outros trabalhos distantes daquele que o tornou um nome conhecido da literatura britânica até aos dias de hoje, tais como piloto da RAF na Segunda Guerra Mundial ou espião ao serviço da BSC (British Security Coordination).

Um dos episódios mais marcantes da sua vida, passado nos tempos em que trabalhava como piloto da Força Aérea, e que ficou conhecido na biografia de Sturrock como “A Monumental Bash on the Head”, veio a influenciar grandemente o futuro da sua carreira literária. Impedido de continuar a pilotar devido a um desastre de avião que o deixou temporariamente cego e com constantes e terríveis dores de cabeça, Dahl começa a dedicar-se cada vez mais à escrita. O seu sentido de humor, carisma e criatividade não deixaram ninguém indiferente e, por esse mesmo motivo, pouco tempo depois de se retirar da RAF é convidado a integrar a Embaixada Britânica em Washington, onde ganha pela primeira vez alguma notoriedade quando C.S. Forester (1899-1966), um romancista britânico também ele a trabalhar em Washington fazendo propaganda pró-britânica e incumbido de publicar uma história baseada na experiência da guerra, ouve os relatos de Dahl acerca do acidente no deserto líbio em 1940. A narrativa a que chamou “Piece of Cake” é de tal forma cativante que Forester, fascinado, acaba por fazer publicar a história no jornal *The Saturday Evening Post*, agora com o título de “Shot Down Over Libya”, algo mais jornalístico e propagandístico. O encontro com Forester e a troca de ideias que tiveram, dos quais resultou uma história de certa forma romantizada, foram, como diz Liccy Dahl, um ponto de viragem na carreira do escritor (“The Marvellous World of Roald Dahl.”).

Depois de ver o seu texto publicado num jornal americano, chegou a vez de *Gremlins*, pequenas criaturas, visíveis apenas para alguns, “monstros gigantescos e horrendos” que causavam avarias nos aviões dos pilotos da RAF como vingança por estes destruírem florestas em benefício de fábricas e pistas (Sturrock 174). Em suma, uma história que continha, à boa maneira de Dahl, uma grande dose de humor negro e um olhar misantrópico sobre a humanidade. Estas criaturas levá-lo-iam a ganhar grande notoriedade em território norte-americano, nomeadamente junto de nomes sonantes da indústria fílmica (Walt Disney) e até da Casa Branca, para a qual foi convidado por Eleanor Roosevelt, que ficou encantada com as pequenas criaturas (Sturrock 188).

Dahl torna-se conhecido do público nos anos 60 e 70 como autor de contos macabros para adultos e de séries televisivas, estando as suas obras disponíveis hoje em mais de 60 línguas, segundo Rogério Puga (Puga10). Contudo, é junto do público infantil que ganhará o seu grande reconhecimento. As crianças, nas suas palavras muitas vezes descritas como “criaturas pouco civilizadas” (Sturrock 42), são acima de tudo genuínas e sem filtros, os quais inevitavelmente lhes são impostos ao longo da vida pela sociedade. Em comum, o autor e o seu público infantil partilham não só o sentido de magia e o gosto pela imaginação, que por sua vez é bem mais interessante do que a realidade, como também um inimigo comum, a figura adulta. Assim, Dahl torna-se o seu representante, narrando as suas histórias do ponto de vista de pequenos heróis e vilificando os adultos.

Embora o seu sucesso tenha tardado a alargar-se para lá das fronteiras americanas, e apesar da disparidade de opiniões quanto ao seu percurso literário, pautado pelo uso de uma linguagem subversiva e sem o politicamente correcto, o que é pouco comum, sobretudo dentro do sistema da literatura infantil, no corrente século é inegável o elevado estatuto de que este autor goza.

No que diz respeito ao sistema literário britânico, Dahl é o autor mais popular e conhecido, sendo que até à data apenas o mundo de feitiçaria de J. K. Rowling conseguiu destroná-lo (Butler 1). As adaptações fílmicas de obras suas, como *Matilda* (1996) ou *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), em muito contribuíram para que alcançasse o reconhecimento merecido. Mais recentemente, em 2018, uma adaptação para o pequeno ecrã dos contos em verso de *Revolting Rhymes* (1982), difundida pelo canal britânico BBC, prova que Dahl continua efectivamente a fazer parte das preferências literárias dos mais pequenos. Para além disto, o facto de podermos encontrar num dicionário inglês da Oxford palavras cunhadas pelo autor, como “Oompa Loompa” e “Human Bean”

(Shepherd), ou o de ter sido criado um dia para celebrar Roald Dahl, 13 de Setembro (“Roald Dahl Day”), mostram bem o impacto da sua escrita.

Para explicar o êxito que atingiu junto dos mais pequenos ao longo de várias gerações, aponta-se um conjunto de factores. Entre eles contam-se motivos temporais, ligados ao auge do género fantástico cultivado também por outros autores de sucesso da altura, como o americano Dr. Seuss (1904-1991); factores psicológicos, pelo facto de a figura adulta ser posta em causa e um alvo do seu humor escatológico, o que seduziria e divertiria os mais pequenos; ou a componente linguística, que não pode, de modo algum, deixar de ser mencionada, pois o seu registo coloquial, cheio de sinais gráficos como itálicos e representações de onomatopeias, conferem-lhe uma qualidade única, para ser desfrutada através da leitura em voz alta. Estes são apenas alguns dos elementos explorados com mais profundidade no artigo de Ana Brígida Paiva, publicado no nº 23, de 2014, da *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, “A Influência da Tradução na Recepção e Imagem das Obras Infantis de Roald Dahl em Portugal”.

Em Portugal, apesar de se conhecerem as adaptações fílmicas das suas obras, o nome de Roald Dahl não é muitas vezes mencionado. Inclusive, recorrendo à Dissertação de Mestrado de Ana Brígida Paiva, verificamos que de acordo com a loja Fnac Portugal o número de vendas das suas obras é reduzido, ainda que, como a autora constata, alguns dos seus livros façam parte do Plano Nacional de Leitura (Paiva 2014a: 55-56). A estas considerações acrescenta-se que através da consulta do catálogo disponibilizado pela obra *Interpretar e Traduzir o Imaginário de Roald Dahl*, se podem contabilizar dezasseis obras traduzidas para o português europeu, o que representa um saldo positivo quanto ao volume de traduções deste autor para o público infantil.

No presente, seis anos depois do estudo feito por Ana Brígida Paiva, podemos continuar a encontrar nas estantes da FNAC vários dos seus livros em capa dura, com as ilustrações originais de Quentin Blake, salvo *O Grande Gigante Gentil*, em cuja capa figura uma imagem retirada do filme para o qual foi adaptado (2016). Pudemos também verificar que estes livros, lançados pela editora Oficina do Livro, são edições recentes, algumas de 2018. Já nas escolas, o seu nome continua a integrar o Plano Nacional de Leitura, mas apenas através da obra *James e o Pêssego Gigante*.

### ***Dirty Beasts (1983)***

*Dirty Beasts* faz parte das mais de vinte obras que Roald Dahl escreveu para o público infantil. No entanto, talvez por não ter alcançado tanto sucesso como outras, como foi o caso de *Matilda* ou *Charlie and the Chocolate Factory*, que, como se sabe, ganharam grande visibilidade após a sua adaptação ao cinema, a quantidade de informação sobre esta obra em específico é muito reduzida. Mas, na verdade, não é só a ausência de bibliografia que nos chama a atenção. Apesar de o trabalho de Dahl ter sido largamente divulgado em várias línguas, incluindo a portuguesa — realce-se o caso da notável tradução de *Revolting Rhymes* feita por Luísa Ducla Soares, editada pela primeira vez em 1989 —, ao procurar na Base Nacional de Dados Bibliográficos PORBASE e na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira não foi possível encontrar qualquer registo da tradução de *Dirty Beasts*. O caso do Brasil surpreende-nos porque, como é sabido, a actividade tradutória é naquele país muito intensa; contudo, ainda que existam ali inúmeras traduções de Dahl em várias edições, *Dirty Beasts* não consta da lista.

Num breve catálogo que se encontra no *site* oficial do autor, organizado alfabeticamente, *Dirty Beasts* é descrito simplesmente como mais um clássico de entre a sua colecção de parodísticas escritas em verso para crianças. A obra, publicada em 1983, conta de forma muito particular a história de nove criaturas verdadeiramente matreiras e horripilantes: “There’s the rumbling Tummy Beast, a not-as-stupid-as-he-looks pig, and the oh-so-vile Crocky-Wock the crocodile. And that’s not to mention Roy, a plump and unattractive boy-half-baked, half witted and half-boiled, but, worst of all, most dreadfully spoiled. Beware! This wicked book of funny verse is filled with creatures at their worst...” (“*Dirty Beasts*”). Com a irreverência de sempre, Dahl contraria e desafia os habituais padrões dos contos infantis onde imperam os típicos finais felizes de contos de fada e reaviva a antiga tradição das cantigas infantis, conhecida como *nursery rhymes*. Mais uma vez, o inesperado e o humor negro são as palavras de ordem. Para além destas especificidades que saltam à vista, é impossível falar de *Dirty Beasts* e das demais obras de Dahl sem mencionar a fluidez das rimas e o à vontade com que brinca com as palavras, produzindo um efeito humorístico inigualável, que torna a leitura deste livro uma actividade muito prazerosa.

## **Traduzir Dahl: problemas e dificuldades**

Roald Dahl foi, e continua a ser, um dos autores mais emblemáticos da literatura infantil britânica, onde deixou a sua grande marca por “rentabilizar criativamente a sonoridade e os ritmos possíveis e até impossíveis da língua inglesa, um artifício que caracteriza a literatura infantil” (Puga 19). No que toca a transferir todas estas qualidades para outras línguas, o desafio é bastante ambicioso e complexo.

Analisando a sua escrita a nível macro e micro, Dahl tem um estilo narrativo característico e mostra-se bastante inovador do ponto de vista lexical, fonológico, sintáctico, semântico e tipográfico. Neologismos (*Whizzpoppers*), malapropismos (*Human Beans*), aliteraões, rimas, idiolectos de algumas personagens que se desviam do inglês- padrão e outros artifícios de que poderíamos aqui falar são características da sua escrita que tornam difícil e complexa a tradução das suas obras (Rudd 55-61). Numa linguagem muito própria, o autor trata de forma aberta matérias sensíveis, “clothing itself in the conventions of normality”, linguagem essa que Rudd integra no *nonsense*: “rather nonsense celebrates the word made flesh, where its shape, font, sound, look, position and etymology are all obdurately present – and open to distort, to being ‘horribly jammed’ ” (Rudd 55).

Primeiramente, para entrar no universo dahliano é imperativo visitar os dois pilares fundamentais da literatura infantil e que servem de base a muitas das suas obras. Sabemos, através da bibliografia teórica sobre o género, que a produção literária destinada aos pequenos leitores nem sempre foi devidamente valorizada. Muitas vezes negligenciada e desprezada, cresceu, numa primeira fase, graças ao cânone literário adulto, do qual importou grandes clássicos que nos são familiares e que certamente já lemos, ou de que pelo menos ouvimos falar, como são os casos de *Gulliver’s Travels* ou *Robinson Crusoe*. Estas obras, e muitas outras que foram originalmente escritas para adultos, sofreram posteriormente alterações para o seu novo público, foram objecto de reescritas e vários tipos de manipulação, o que leva Emer O’Sullivan a constatar que esta é uma literatura onde se cruzam de forma mais ou menos acentuada várias influências literárias: “Children’s literature has from its inception been a thoroughly intertextual literature of adaptations and retellings.” (O’Sullivan 2005: 32-33). Mas não só do cânone da literatura para adultos vive a literatura infantil.

Na verdade, o *folklore*, e posteriormente outros géneros narrativos como os contos de fada e os *cautionary tales*, que daquele nasceram, estão também por detrás da esmagadora maioria das histórias que lemos quando somos mais novos. Histórias enraizadas numa tradição oral, em que temos, por um lado, a presença do fantástico e de

cenários encantados, no caso particular dos contos de fadas — que, aliás, são fruto do descontentamento de uma sociedade assolada pela extrema pobreza e exploração e que, por isso, cria um mundo sobrenatural e utópico (Seago 176) — e que, por outro, representam um poderoso instrumento que pretende doutrinar, controlar e encorajar a conformidade (Thacker 16). E é este interesse pelas raízes da literatura assente nas tradições dos *nursery rhymes*, dos contos de fada, dos *chapbooks* (literatura de cordel) e da banda desenhada que Dahl tenta reavivar junto dos mais novos (Paiva 2014b: 362).

Se, pela mão de Dahl, o fantástico e a magia, típicos dos contos de fada, entram pela casa do leitor adentro, os cenários dantescos e o humor negro que cultiva fazem-nos ter a certeza de que as suas histórias não se enquadram no que é expectável na literatura infantil. Em vez disso, ao reforçar consecutivamente “the power of story to have a controlling effect on a listener” (Thacker 14), Dahl compromete a figura da autoridade. Perante o olhar de todos, desafia os princípios fundamentais sobre os quais estas formas narrativas foram criadas — os de educar e civilizar os mais novos — quando o vilão comum a todas as suas histórias é, sem surpresa, um adulto malvado, mesquinho, que se comporta de forma irracional ou se deixa enganar de modo inocente, quase como uma criança, pelos heróis destas histórias: “Not only does Dahl transform the tale in a humorous way; not only does he undermine the moral force of the story, put into a folk tale for a heterogeneous audience by adults wanting to teach children a lesson, but he is also able to point out that stories are told in different ways and that it is the storyteller who makes that choice.” (Thacker 24). Por sua vez, este momento não deixa de ser irónico, visto que pais e educadores participam activamente neste complô que Dahl organiza contra tão horrendas pessoas:

If Dahl sees himself as an ally to children in a world of foolish adults exercising arbitrary power, then the shared reading experience brings complex power relationships into play. Whether it is a teacher reading in *The Witches* that a child’s teacher might be a witch, or a parent who earlier in the evening has insisted on table manners reading about ‘whizzpoppers’ in *The BFG*, Dahl’s playful use of the narrative contract provides a deep pleasure in the power of stories to challenge compliance, similar to the original circumstances of the transmission of folk tales. (Thacker 17)

Assim sendo, as suas histórias descontroem as relações de poder convencionais. A obra de Dahl salienta-se exactamente pela sua irreverência e ousadia em inverter os papéis comumente estabelecidos pelos adultos na transição da cultura popular para a literatura infantil, constituída em larga medida por textos estáveis e moldados ao que a

sociedade considera ser adequado para essa faixa etária. Deste modo, um dos nomes mais queridos da literatura infantil deixa a sua marca única ao desestabilizar as relações normativas que conhecemos e ao deitar por terra a importância que se dá ao cariz moral das histórias. Em relação a este aspecto, serve-nos de exemplo a sua obra *Revolting Rhymes*, em que nos dá versões de contos populares bem diferentes daquelas a que estamos habituados (Thacker 16). Desta vez, nem todos os finais são felizes e nem todos os príncipes são encantados.

Debruçando-nos especialmente sobre a tradição *folk* e as tendências carnavalescas, conseguimos entrever aqui algumas das referências que influenciaram a escrita de Dahl. Primeiro que tudo, sabemos desde logo que os *folk tales* constituem a base da literatura infantil: textos que passavam de boca em boca e que se caracterizavam pela transgressão das estruturas de poder normativas (Thacker 17). Mas, aquilo que mais se destaca nestes contos, e igualmente na escrita de Dahl, é o poder catártico, os exageros cômicos e o “humor burlesco” empregues neste tipo de narrativas; algo que se veio a perder com os contos de fadas, onde este tipo de “violência festiva” é eliminado (Thacker 19).

Existe ainda uma outra dimensão textual que desafia a autoridade e a tradicional hierarquia social, complementando o *folklore*. Referimo-nos ao Carnaval, conceito que pode ter duas acepções, uma do conhecimento geral e outra mais especificamente do domínio da literatura, conceptualizada por Bakhtin:

‘Carnaval’: a) as festividades ritualizadas no mês de fevereiro que reavivam a cultura popular quer da feira medieval, quer das festas que antecedam a Quaresma, e b) o Carnaval enquanto aplicação dessa mesma consciência na literatura (paródia) de forma a usar esse espírito carnavalesco para denunciar e criticar excessos, processo a que chamamos carnavalização da literatura: «the transposition of carnival into the language of literature». (*apud* Puga 22)

Este, como outros fenómenos que vieram enriquecer a tradição da literatura infantil, manifesta um interesse especial pelo grotesco e encara e expõe, de forma humorística, tudo o que seja medonho e tabu. O universo carnavalesco é, acima de tudo, um lugar onde não existem “intrusos ou audiência”, pois o seu âmbito é universal e alargado a todos: uma escrita que promove “laughter for all the people” (Oittinen 2006: 85).

Se bem que os temas abordados nas obras de Dahl possam ser considerados um pouco pesados para pessoas com ainda pouca experiência de vida, a forma como o faz, através do humor, consegue retirar a carga negativa com que encaramos certos assuntos

do quotidiano. Atendendo a tudo o que já foi dito anteriormente, não é de estranhar, assim, a forma desenvolta como trata nos seus livros determinados temas e nos faz olhar para eles com outros olhos. Numa mistura de repulsa, violência catártica, subversão, Dahl consegue arrancar um sorriso ao seu leitor, que solta uma gargalhada quando é colocado de surpresa perante cenários de horror, onde pequenas criancinhas são o aperitivo de malvadas criaturas, porcos inteligentes devoram agricultores, ou a directora de uma escola, contrariamente à ideia que temos de um adulto, é tudo menos uma figura protectora e pega numa criança pelos cabelos. São estas situações fora do comum que divertem os mais novos e despertam os seus “impulsos mais básicos”, ao mesmo tempo que os ensinam a olhar com humor para situações tabu e ansiedades do dia-a-dia, e até a fazer troça de assuntos delicados com os quais somos ensinados a não gozar. Voltaremos a este tema mais adiante.

Maria Luísa Bliebernicht Ducla Soares Sottomayor Cardia nasceu em Lisboa, em 20 de Julho de 1939. Desempenhou durante a sua vida vários cargos de importância ligados às ciências da comunicação e ao ensino, mas é talvez à literatura infanto-juvenil portuguesa que muitos associam o seu nome. Com um percurso extraordinário de mais de duas décadas enquanto escritora, Luísa Ducla Soares conta já com mais de uma centena de livros originais destinados aos mais jovens, razão pela qual talvez tenha tido um maior à vontade em traduzir para um público que já lhe é familiar. É aliás o seu papel como tradutora que pretendemos pôr aqui em destaque, pois a sua capacidade inventiva e o seu gosto em brincar com rimas, como revelou na entrevista que concedeu a Ana Brígida Paiva em 2014, fizeram nomeadamente com que a obra de Roald Dahl *Revolting Rhymes* (1982), intitulada em português *Histórias em Verso para Meninos Perversos* (1989), espelhasse com brilhantismo o génio do autor original. Tratando-se de uma obra nada fácil de verter para uma outra língua, a tradução de Luísa Ducla Soares tem tido várias reedições, revelando-se um verdadeiro sucesso de vendas em Portugal, para não falar dos elogios de críticos como José António Gomes, como nota Ana Brígida Paiva na sua dissertação.

Por todos estes motivos, a tradução da obra *Revolting Rhymes* foi, sem dúvida, uma fonte de inspiração fundamental para a elaboração deste Trabalho de Projecto, em que apresentamos uma proposta de tradução parcial da obra *Dirty Beasts*. Lendo a tradução da autora, e também a entrevista que Luísa Ducla Soares concedeu a Ana Brígida Paiva, pôde constatar-se que a tradutora não enveredou por uma estratégia de tradução literal, ainda que esse pudesse ser o caminho mais fácil. Contudo, a escritora de livros

infantis, reconhecendo a magia e o encanto dos poemas de Dahl e a importância da rimas e do ritmo nesses mesmos poemas, conseguiu ser fiel ao esquema básico da obra, quer a nível do conteúdo, quer a nível do vocabulário, quando possível, ainda que tal tenha exigido dias e noites de trabalho e inúmeros rascunhos, até encontrar a melhor opção.

*Dirty Beasts* apresenta bastantes semelhanças com a obra *Revolting Rhymes*, fazendo aliás parte da pequena colecção de paródias escritas em verso pelo célebre autor. Também por esse mesmo motivo a tradução portuguesa *Histórias em Verso para Meninos Perversos*, de Luísa Ducla Soares, constitui uma inspiração para este trabalho: não só pelos anos de experiência e nível de conhecimentos desta tradutora, que aceitou o desafio de traduzir a poesia de Dahl, mas também pela capacidade criativa revelada e pela forma como conseguiu transmitir a essência do autor britânico ao público português, sem comprometer o seu humor característico.

Reconhecendo as especificidades da escrita de Dahl que levantam problemas de tradução, proceder-se-á em seguida a uma identificação detalhada das que encontrámos ao realizarmos a tradução de alguns poemas de *Dirty Beasts*.

## **As ilustrações**

Grandes ou pequenas, coloridas ou monocromáticas, as ilustrações são um dos elementos característicos que compõem a narrativa dos livros infantis. Primam não só por conferirem forma e cor, mas também por serem um complemento dos signos verbais. Por si sós, as imagens são até capazes de contar uma história inicialmente concebida pelo imaginário do autor em forma de palavras, através de desenhos, símbolos e outras representações gráficas que o ilustrador transporta para o papel. Assim sendo, compreende-se facilmente que as representações visuais que ilustram as páginas de um livro infantil desempenham um papel de extrema importância, pela sua capacidade de traduzir para o seu público-alvo directo, as crianças, palavras através de imagens. Ainda que a figura adulta esteja presente (não só no já referido processo de selecção, edição e tradução das obras literárias) enquanto co-leitora, torna-se evidente que esta característica distintiva do género ganha grandes proporções essencialmente junto dos mais novos que, mesmo não sabendo ler, são capazes de captar e relembrar grandes clássicos da literatura através das ilustrações.

Assim, e no seguimento desta mesma linha de pensamento, conseguimos perceber que os ilustradores acabam por ser muitas das vezes co-autores, trabalhando sempre que possível em simbiose com o autor do texto. Prova disso são as memoráveis ilustrações de Quentin Blake (n. 1932) que integram algumas das obras de grandes nomes da literatura infantil, como Russell Hoban (1925-2011), Joan Aiken (1924-2004) e Roald Dahl (“Biography”). Através de testemunhos do próprio ilustrador, constata-se que o processo de criação artística acarreta muito mais do que dar largas à imaginação. Existem, na verdade, importantes detalhes que precisam de ser estudados e pensados antes de figurarem no papel. Como é que as personagens se apresentam, quais as suas expressões, como se enquadram na página, serão o método e o meio utilizados numa ilustração adequados à atmosfera do livro a que se destinam? Será que existe continuidade na acção entre as ilustrações? Estas são apenas algumas das questões que Quentin Blake refere e que tornam as ilustrações, do seu ponto de vista, interessantes, ao mesmo tempo que mostram a necessidade de uma boa preparação e planeamento, consoante as exigências de cada história (Blake).

Na origem da parceria que surgiu entre Roald Dahl e Quentin Blake esteve, para além dos interesses em comum (nomeadamente pela comédia e pelos exageros) que permitiram que se estabelecesse uma ligação entre os dois, também uma dinâmica de trabalho única. No processo de criação de personagens e cenários, o ilustrador adoptava uma abordagem imersiva no texto, a fim de captar o espírito da obra: “Blake adapted his graphics to respond to the style of the verbal text and further interpret the particular world that Dahl had created” (Scott 160). Por sua vez, Dahl “conduzia” o traço de Blake: “Then Dahl explicitly hands over to Blake, prompting him with ‘it looked like this’, ‘this is what happened’, and Blake responds with multiple sketches that finally drive the words from the page altogether.” (Scott 168). Assim, é de notar em Quentin Blake o respeito pelo estilo singular do escritor britânico e a necessidade que tinha de o fazer sobressair ou complementar, transpondo os cenários grotescos e a linguagem peculiar para o campo da ilustração:

Not only does he give graphic definition to Dahl’s often grotesque definitions and quirky language, he also develops details of action that Dahl simply hints at. His illustrations develop and define character and interpersonal relationships, sustain and reinforce tone mood, and support Dahl’s distinctive narrative voice that weaves a complex range of emotions both dark and light with a wry, whimsical and sometimes raw humour. In addition, Blake matches the affect of his illustration to the genre of the piece, exaggerating the bizarre and mediating the violent as he judges appropriate. (Scott 161)

Cada ilustrador tem a sua forma de abordar um texto, variando no que toca à atenção dada aos pormenores, ao estilo do desenho, à escolha de cores e movimentos, etc. No caso de uma parceria como a de Blake/Dahl, esta acaba sempre que possível por espelhar a visão conjunta de autor e ilustrador, sendo que as imagens são um elemento importante que vem dar força e significado às palavras: “both verbal and visual text complement one another.” (Scott 168).

A animação difundida pela BBC que deu vida à obra satírica *Revoltin' Rhymes* é um bom exemplo do grande desafio que é animar e passar uma história do papel para o ecrã. Jakob Schuh e Jan Lachauer, os realizadores deste filme dividido em dois episódios, referem no artigo escrito por Ian Failes para o *website* de notícias relacionadas com animação *Cartoon Brew* que adaptar a obra de Dahl implicou a capacidade de resolver de forma criativa determinados problemas, como a incorporação dos poemas originais, encontrar o tipo de humor negro certo ou a inclusão na animação de histórias pertencentes a universos diferentes (personagens de vários clássicos) e de períodos de tempo distintos (estações do ano, determinadas horas do dia, etc.).

Esquemas de cor que criam contrastes entre cenários luminosos e sombrios, característicos das obras de Dahl em que a temática do grotesco é predominante, e efeitos visuais em cenas em que há ausência de som, são apenas algumas das soluções presentes neste filme e que mostram a preocupação dos dois realizadores em preservar a essência da história e do seu criador. Fizeram-no não só através do diálogo entre as personagens, mas também das animações, que por sua vez provaram, no caso, ser mais eficazes do que o que é dito ou escrito no que toca ao despertar de sentimentos de surpresa ou choque no telespectador, sendo suficientes para transmitir o desenrolar dos acontecimentos. Acima de tudo, neste filme, tentou-se transportar do livro para o ecrã o humor peculiar e a voz sempre presente do narrador, numa história contada em verso (Failes).

É possível estabelecer um paralelismo entre as profissões de ilustrador e de tradutor. Actividades à partida muito distintas, possuem, quando observadas de perto, similitudes quanto às metodologias utilizadas e quanto ao produto final, na medida em que a criação artística se assemelha à criação verbal durante o processo de traduzir (Pereira 105-106). O trabalho de um tradutor, tal como o de um ilustrador, implica a observação detalhada de todas as componentes do texto. Ainda que perante o olhar do leitor existam determinados elementos que passam despercebidos, o tradutor, bem mais consciente dos desafios que implica verter palavras de uma língua para a outra, contempla o texto em todas as suas particularidades, sejam elas ao nível linguístico, cultural ou das

ilustrações, não perdendo de vista a coexistência de signos verbais e não-verbais (cf. Lathey 2006:11).

Apesar da particular atenção dada aos signos verbais nos Estudos de Tradução, no seu artigo de 2008 publicado na revista *Meta*, Riitta Oittinen demonstra, a partir de algumas das obras mais emblemáticas da literatura infantil, que as imagens, sons e movimentos também desafiam o tradutor e que, por isso, merecem igualmente reflexão e destaque. No fim das contas, como sabemos, traduzir não implica apenas uma transposição linguística, mas, mais do que isso, requer que se considere o contexto em que a tradução ocorre (normas vigentes, cultura, público, etc.), e ainda, no caso particular da literatura infantil, os estímulos sonoros e visuais que são cada vez mais comuns neste género literário, sobretudo se falarmos em adaptações para cinema e televisão (Oittinen 2008: 76-77).

Se por muito tempo o processo tradutório foi visto como um acto meramente linguístico, inúmeras foram as abordagens que surgiram a partir de 1972, com a proposta de uma nova área de estudos autónoma dedicada à tradução, refutando tal ideia e defendendo que se olhasse para a tradução de um outro ângulo. Desde então, diferentes focos de interesse e problemáticas foram sendo destacados, acompanhando inevitavelmente as mudanças sociais e culturais que se fizeram sentir.

Recuando a 1959, o linguista Roman Jakobson (1896-1982) apresenta-nos, através do seu ensaio “On Linguistic Aspects of Translation”, uma nova visão do conceito de tradução que, de certa forma, revolucionou a maneira como olhamos para esta complexa actividade; visão essa que continua relevante nos dias de hoje e nos permite analisar, de uma forma mais aprofundada, as inúmeras traduções com que contactamos, especialmente se se tiver em consideração a influência cada vez maior que os gigantes da multimédia, onde se inclui a indústria cinematográfica, exercem sobre o mercado literário infantil (cf. O’Sullivan 2005: 149-150). Neste seu estudo, Jakobson distingue três tipos de tradução: *tradução intralinguística* e *tradução interlinguística* (considerada como “translation proper”), em que os signos verbais são o principal e comum denominador, e ainda *tradução intersemiótica*, onde, contrariamente aos dois anteriores, a informação verbal é convertida para outros códigos de informação não- verbal, ou vice-versa. A identificação da tradução intersemiótica veio permitir que elementos *a priori* relegados para segundo plano, por não fazerem parte daquilo que se considerava ser uma fonte primária, como acontece com as ilustrações, fossem estudados do ponto de vista da tradução (Pereira 105). Exemplo disso mesmo é o presente Trabalho de Projecto, em que

se aborda um aspecto tão importante como são as imagens que acompanham o livro de Roald Dahl.

Como já se viu, nos livros infantis as ilustrações são parte importante da história, complementando, amplificando e fazendo “ecoar” a escrita, num diálogo de igual para igual. É também através dos elementos visuais que o leitor fica a conhecer melhor os diferentes cenários, os traços de uma sociedade, as características mais marcadas de uma personagem e tantos outros pormenores do enredo (Oittinen 2008: 84). Tais elementos ganham ainda outras proporções se tivermos em conta o facto de que existe uma cultura enraizada em cada história, espelhada através dos desenhos (representações de personalidades, religiões, lugares, comida, etc.), especialmente quando a obra se torna canónica e atravessa os diferentes cantos do mundo, quer através das traduções feitas para a página, quer através do cinema, cristalizando as personagens e universos no tempo e a uma escala global.

Todos estes aspectos condicionam o tradutor. Por um lado, não se pode esquecer que este é também um leitor e que as suas experiências pessoais, cultura, espaço e tempo em que se insere irão influenciar, em certa medida, as suas escolhas tradutórias; por outro, as restrições na hora de adaptar e a forma como as páginas estão configuradas, com pequenas caixas de diálogo acompanhadas de imagens que devem estar em sintonia entre si, limitam a sua liberdade. Assim, levanta-se o velho dilema: domestica-se o texto por forma a conseguir uma proximidade com o leitor da língua de chegada, arriscando uma incoerência entre imagem e texto, ou mantêm-se os elementos completamente estranhos à cultura de chegada, com a consciência de que isso poderá afectar a recepção e compreensão da obra (cf. Oittinen 2008: 79-84)?

## **A sonoridade das palavras: poesia, jogos de palavras e leitura em voz alta**

A literatura infantil distingue-se pela inovação linguística que apresenta. Repleta de jogos de palavras, neologismos, trocadilhos e tantos outros recursos da língua que enchem a obra de cor e despertam a curiosidade dos mais novos que entram pela primeira vez em contacto com a literatura, a tradução de literatura infantil constitui um grande desafio, não só pelas especificidades linguísticas em si, mas também pelo facto de muitas obras pertencentes a este género literário serem concebidas para serem lidas em voz alta. Os sons e os ritmos contribuem para a estética das narrativas, que terão de agradar ao

ouvido do exigente leitor, o que, por sua vez, obriga o tradutor a refletir sobre a fluência e a naturalidade das palavras numa nova língua: “Since children of all ages often *hear* stories rather than read them, translators have a particular responsibility to produce texts that read aloud well.” (Lathey 2016: 93).

Assim, quando se procede à caracterização da natureza e estrutura do texto de literatura infantil e se ponderam as ferramentas necessárias para conseguir indentificar e ultrapassar os obstáculos inerentes à tradução, há que reconhecer a importância dos estímulos auditivos para o tipo de público a que se destina. A pontuação, os sons e os ritmos marcam em particular o compasso da narrativa e, especialmente se falarmos em poesia, quebrar a cadência e a fluidez das rimas, por exemplo, pode comprometer a recepção junto do público.

Direccionando agora a nossa atenção mais especificamente para as peculiaridades da escrita de Dahl, não é surpresa para quem conhece o seu estilo narrativo que um dos aspectos mais salientes, e que transformam os seus livros em êxito, é o facto de o autor britânico conseguir desviar-se das convenções da língua, tornando-a divertida e cativante para ler em voz alta: “It is writing that begs to be read aloud, and the phonological devices mentioned earlier help capture the energy of his stories’ usually brash exterior, besides the graphemic representation of onomatopoeia” (Rudd 65). Ora, se reconhecemos nas obras de Dahl uma quase obrigatoriedade de serem lidas em voz alta, *Dirty Beasts* não é excepção. O ritmo e algumas brincadeiras com as palavras da língua inglesa que marcam os poemas tornam a obra apelativa; no entanto, da perspectiva da tradução, tal ritmo e criatividade linguística representam um verdadeiro quebra-cabeças para o tradutor. Para explicar de que modo pode ser desafiante transferir estas particularidades para outro idioma, basta-nos atender às diferenças de estrutura entre as línguas, neste caso entre a língua inglesa e a língua portuguesa (falamos mais especificamente do português europeu, para o qual se traduziram os três poemas seleccionados). Enquanto que, como se sabe, o inglês é uma língua sintética, em que se consegue transmitir muita informação em frases curtas, o português, pelo contrário, tem uma natureza analítica, o que, aplicado em concreto à tradução de versos como os de Dahl, acaba por tornar o texto mais denso e menos fluido, correndo-se o risco de quebrar o ritmo do texto.

Para perceber melhor a dimensão destas diferenças, observe-se a disparidade do número de sílabas métricas entre o texto de partida e o de chegada. No caso concreto, cada um dos poemas de Dahl incluídos em *Dirty Beasts* apresenta versos de oito sílabas métricas; no entanto, em português, existe a necessidade acentuada de transformar esses

versos octossilábicos em versos alexandrinos (de 12 sílabas), tornando-se a leitura mais pesada e perdendo-se o efeito quase que musical do original inglês.

Tendo estes factores em consideração, a tarefa de economizar palavras durante o processo tradutório torna-se bastante difícil e alcançar um número de sílabas métricas tão reduzido parece quase impossível. Exige-se ao tradutor a capacidade de reinventar, reformular vezes sem conta e usar a língua de forma criativa, de modo a tentar manter as características do original, o que muitas vezes não é conseguido. Da obra *Translating Children's Literature*, de Gillian Lathey, uma leitura essencial direccionada não só aos tradutores profissionais, mas também a investigadores e estudantes da tradução deste género literário — a qual nos põe a refletir de forma crítica sobre a prática da tradução através de vários exemplos reais e respectivas explicações —, conseguimos retirar algumas conclusões sobre a melhor forma de fazer face a este problema. Assim, Lathey, diz-nos que uma estratégia utilizada muito frequentemente é a de ler em voz alta as passagens traduzidas, colocando-se o tradutor na pele de um leitor, a fim de conseguir encontrar o ritmo e a estrutura sintáctica certos. Este exercício revela-se vantajoso, pois permite que se ganhe uma maior consciência das desarmonias que, de outra forma, poderiam passar despercebidas no papel (Lathey 2016: 94).

Para além das várias leituras que devem ser feitas com o objectivo principal de limar as arestas do texto, existem determinados passos que devem ser seguidos antes de se poder chegar à fase em que o texto se começa a “compor”. Sarah Ardizzone, uma tradutora de literatura infantil e de *young adult fiction*, propõe um método em cinco fases que pode, de certa forma, complementar a já referida leitura: inclui uma primeira leitura do texto, que por sua vez faz germinar as primeiras tentativas de tradução, marcadas por várias opções que posteriormente vão sendo eliminadas. Após estes primeiros passos, procede-se a nova leitura. Nesta fase, o resultado da tradução poderá ser muitas vezes literal. É então que se começam a fazer as modificações necessárias para que o texto se molde um pouco mais à língua de chegada, mantendo sempre alguns traços que denunciam a sua origem (Lathey 2016: 94). Não obstante, tendo em conta que o que confere aos textos de Dahl uma qualidade que os torna tão diferentes são todos os trocadilhos, expressões idiomáticas e uma grande dose de imaginação, a criatividade é, para além de qualquer fundamentação teórica de base, uma “ferramenta” que não pode faltar ao tradutor, uma vez que o que se pretende é preservar ao máximo a natureza das suas obras, com todas as características que as tornam apelativas. A extrema preocupação em não fugir ao sentido, ou mesmo em preservar determinados aspectos formais da obra,

podem manter o tradutor preso ao texto de partida, o que acaba por destruir a musicalidade das frases e a sua originalidade. Relembrando as palavras de Susan Bassnett, existem sempre perdas e ganhos em tradução; cabe ao tradutor compensar as incontornáveis perdas linguísticas e culturais de forma inovadora.

Os trocadilhos e outros recursos estilísticos, que podem constituir uma fonte de ironia nas obras literárias para os mais pequenos, levantam pois o problema de como ser transferidos de um sistema linguístico para outro. Três estratégias são, a este respeito, frequentemente utilizadas: criatividade, compensação e adaptação. O tradutor deve analisar a função e a ressonância das palavras no texto e procurar, primeiramente, equivalentes na língua de chegada; na impossibilidade de poder seguir por essa via, terá preferencialmente de tentar compensar as possíveis perdas com outros trocadilhos e jogos de palavras que sejam familiares na língua e cultura de chegada. A tradução literal poderia ser também uma opção, mas este é um caminho que acarreta os seus riscos, pois muitas das vezes pode confundir ou alienar o leitor (Lathey 2016: 99-100).

A propósito desta temática da sonoridade e ritmo das palavras, não podemos perder de vista que os textos seleccionados para tradução são poemas. A tradução de poesia é considerada a mais difícil para os tradutores e é frequentemente executada por poetas já experientes e conhecedores dos segredos deste tipo de escrita. Não obstante, e dependendo da natureza do poema e da importância relativa do seu significado e da sua musicalidade, no que toca à tradução de poesia podem considerar-se duas grandes estratégias possíveis: a recriação de um novo poema inspirado por uma tradução literal inicial (“a crib”), ou manter o ritmo e a métrica, alterando o conteúdo semântico (*ibidem* 101).

A forma e o som são por norma a grande prioridade dos tradutores de literatura infantil, os quais necessitam, neste caso, de possuir um extraordinário domínio de técnicas de escrita de poesia que incluem o uso da aliteração, da assonância e de outras figuras estilísticas que permitem a criação de padrões de som que encantam os mais novos (*ibidem* 101). Para reforçar esta ideia de que na poesia, e em especial na escrita para crianças, é importante o ritmo e a sonoridade das palavras, poderemos socorrer-nos das palavras de Twain acerca das contrapartidas de traduzir poesia:

Translating poetry is a notoriously difficult enterprise, and it is no surprise that translation is often equated with betrayal. One can think of the effort of translation as a scale of choices, from the literal side to highly interpretive and inventive on the other. The dangers of the literal approach include woodenness, incomprehensibility or awkwardness because of idioms, metaphors, or phrases that are not used in the target language, lifelessness, and artificiality. The perils at the other

end of the scale are obvious: departure from the meaning and stylistic qualities of the original, betrayal of the spirit of the source work. (*apud* Stahl, 220)

## **A Tradução enquanto processo criativo**

Ainda que por muito tempo tenha sido incluída na categoria da sub-literatura, considerada pouco exigente e caracterizada por uma linguagem simplista, ajustada às capacidades interpretativas de quem a lê, a literatura infantil goza hoje de um prestígio que antes não lhe era atribuído e o presente Trabalho de Projecto pretende contribuir para reforçar a ideia de que se trata de um género complexo e altamente imaginativo.

Muitas vezes passamos os olhos pelas páginas de um livro sem nos apercebermos da riqueza da linguagem em que está escrito e da forma como tal mestria permite, de uma forma subtil, transmitir e despertar várias sensações fortes no receptor, como o riso, o escárnio, o espanto ou a tristeza. As palavras são capazes de prender a atenção do leitor de forma poderosa e na literatura infantil elas ganham uma importância muito particular. Neste género literário encontramos uma panóplia de recursos linguísticos recorrentes, como por exemplo os jogos de palavras, as rimas e o *nonsense*, os quais requerem, indubitavelmente, uma boa dose de criatividade por parte do tradutor.

No que concerne à definição de criatividade, num sentido lato, esta pode ser entendida como uma forma original ou inventiva de encontrar soluções para determinados desafios, ou, fazendo uso de uma expressão hoje em dia muito comum, a criatividade é a capacidade de “pensar fora da caixa” para resolver problemas. Vários investigadores têm analisado e discutido o funcionamento da mente humana no que toca aos processos criativos, entre os quais se salientam Fauconnier (1994) e Turner (1996), que dão um papel de destaque à criatividade e à imaginação como agentes principais no processo de pensar e tomar decisões. É assim possível conceber a tradução como uma actividade que requer, de forma mais ou menos marcada, a capacidade de ser criativo face aos desafios de natureza diversa que o texto apresenta (Boase-Beier 53).

Quando aplicada ao âmbito da tradução esta mesma noção não é, contudo, linear, pois pode colidir com as concepções do texto original como detendo uma posição de superioridade e autoridade. Esta visão, ainda assim, tem vindo a ser contrariada pela crítica literária e pelos Estudos de Tradução, graças à contribuição de teóricos como Barnstone, que equipara qualquer processo de criação, desde esculturas e pinturas a obras literárias, ao processo de tradução, pois em todas elas se verifica uma transferência e reprodução de ideias que têm origem na mente humana e ganham posteriormente forma

física; portanto, qualquer objecto de arte é uma forma de tradução que deriva do pensamento e é transportada para um meio tangível. É, contudo, importante ressaltar aqui que as relações entre noções como “tradução”, “fidelidade” e “criatividade” são bastante complexas e discutíveis (Boase- Beier and Holman 2-3).

Percepcionada ao longo dos tempos como uma actividade derivada (O’Sullivan 2013: 42) e que exige pouco esforço – “an invisible, insubstantial or mechanical act, rendered merely in service to what is perceived as the original” (Boase- Beier and Holman 4) –, a tradução literária, e a de literatura infantil no caso vertente, requer pelo contrário competências aprofundadas por parte do tradutor, entre elas o talento criativo.

Se recuarmos à década de 90 do século passado, a imagem que então se cria é a do tradutor visto como um “artista criativo”, que garante a sobrevivência de um texto no tempo e no espaço (Bassnett 2014: 4); tal ideia contrasta com a visão do tradutor como uma figura servil face ao original que perdurou durante largos séculos. Esta questão, por sua vez, traz a debate uma noção bastante antiga e controversa, a da fidelidade. Dadas as diferenças entre as línguas em termos de léxico, sintaxe, fonética e semântica, o objectivo da reprodução fiel do original não é de todo exequível, ou só o é em parte (Boase- Beier 49). Para além disso, não nos podemos esquecer de que, antes de mais nada, o tradutor é um leitor que vive numa determinada cultura, condicionado por determinadas construções sociais e por uma certa realidade política. Acrescem às considerações históricas, culturais e também de género as convenções linguísticas das línguas com as quais trabalha.

Atendendo às características especiais de cada tipo de texto, composto por mais do que meras construções fráscas, apercebemo-nos rapidamente de que a tradução exige não só que o tradutor domine as línguas com que trabalha para agir como um mediador entre dois sistemas, mas que seja também um investigador, um crítico literário e um conhecedor das diferentes realidades e públicos, para compreender não só as expectativas em relação ao texto, mas também a sua razão de ser e aquilo que ele representou/representa numa dada época e num determinado lugar (Boase-Beier and Holman 7-8). Não devemos encarar a tradução como uma escolha entre ser demasiado fiel ou demasiado livre mas, em vez disso, como um compromisso entre esses dois pólos opostos (Boase- Beier 49).

Tal como o autor de um original se vê condicionado pela existência de uma tradição literária que deve respeitar, ou por características impostas pelo género literário que cultiva (Boase-Beier and Holman 5), também as escolhas do tradutor revelam a selecção de certos elementos em detrimento de outros e a adopção de determinadas

estratégias ao invés de outras. Quando faz sobressair a sonoridade de um poema mas muda o sentido do mesmo, quando altera a estrutura original para que esta esteja de acordo com os parâmetros definidos pelas editoras, ou quando, numa tentativa de ir ao encontro das supostas capacidades do leitor, domestica e adiciona notas de tradutor, ou, pelo contrário, quando deixa que o leitor conheça uma outra cultura que não a sua (cf. Boase- Beier 48-49), o tradutor está a fazer escolhas conscientes em função de certos propósitos. Seja qual for a estratégia adoptada, uma coisa é certa, a tradução, como outras áreas, está sujeita a constrangimentos que regulam esta actividade: “there is no land where there are no constraints, no controls, no watchdogs, no filters, no pre-existing poetic patterns, no guardians of public morality.” (Boase-Beier and Holman 11).

Mas, ainda que os referidos constrangimentos possam limitar o processo tradutório, na verdade podem ser também “one of the main sources of creativity” (Boase-Beier and Holman 6). Um dos maiores exemplos que se pode dar é o da criatividade linguística, que é, tal como Chomsky a descreve, “a natural result of the ‘infinite productivity’ of language, that is, its finite resources are made infinite by an unlimited ability to form new combinations, as a direct result of the human capacity for creative mental processes.”, um processo de pensamento criativo que, como apontam os investigadores da mente humana, é motivado pela necessidade de ultrapassar limites (Boase-Beier 54). Estes comportamentos podem ser observados em textos poéticos, por exemplo, onde a escolha minuciosa de palavras e a sua ambiguidade intrigam o leitor e incitam-no a procurar a sua interpretação. A poesia é, assim, um tipo de escrita que, ainda que tenha as suas normas e estruturas rígidas, convida à criatividade linguística através da variação e inovação. Por isso, encontramos nela um espaço para desvios e transgressões a nível da sintaxe e da morfologia e também um espaço para o uso de paralelismos fonológicos, como as assonâncias e as rimas imperfeitas (Boase-Beier and Holman 6). Para além disto, não nos podemos esquecer das palavras que carregam uma conotação cultural do seu país de origem, as quais muitas vezes não têm um equivalente directo na língua de chegada. Nestes casos, é exigida ao tradutor a capacidade de moldar a língua e criar novas soluções. Destas lacunas na língua podem resultar aquilo a que chamaram “lexical blends” ou “*portmanteau words*”, que nada mais são do que a junção de duas palavras numa só, dando origem a uma nova, como por exemplo a palavra “Denglish”, que mistura as palavras *Deutsch* e *English*. Por outro lado, dependendo do contexto em que as palavras ocorrem, pode ser necessário deixar o leitor consciente da origem do texto que lê (Boase- Beier 55).

Um aspecto que deve ser equacionado no âmbito do enquadramento dos textos a traduzir é a sua função. As estratégias de domesticação ou estrangeirização a que o tradutor pode recorrer para solucionar problemas são condicionadas pela função a desempenhar por um texto: se é uma tradução documental ou se é uma tradução instrumental, se vai ser lida por leigos ou por especialistas... A contemplação da tradução não enquanto uma “simples” reprodução do texto de partida, mas como resultado de uma série de constrangimentos colocados pelo contexto de chegada dá sentido às palavras de Theo Hermans (1985): “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.” (Hermans 11).

Importa, pois, ter presente a teoria do *Skopos*, que coloca exactamente a função do texto em primeiro plano, afirmando que “le fin justifie les moyens” e libertando o tradutor “de la fixation hypnotique sur le TS, pour prendre en considération les attentes du récepteur en LC” (Balacescu et Stefanink 2005: 281-283). Tendo começado a desenvolver-se na década de 80 do século passado, graças à publicação de obras de Katharina Reiss e Hans Vermeer, a teoria do *Skopos* representa uma mudança de paradigma no campo dos Estudos de Tradução, na medida em que contesta a ideia de que uma tradução tem de ser equivalente ao texto de partida, defendendo antes que o tradutor deve realizar o seu trabalho tendo em vista o propósito, a intenção da tradução, o objectivo comunicativo que se visa atingir (função e objectivo estes que podem divergir dos do TP). O papel de destaque conferido à função do texto pela teoria do *Skopos* ajudou a abrir caminho à aceitação da criatividade e permitiu aos “traductologues à se défaire de leur conception de l’acte traduisant comme d’une opération mathématiquement contrôlable et prévisible” (Balacescu et Stefanink 2003: 511). A criatividade constitui, pois, um dos recursos para solucionar problemas de tradução, especialmente “a problem represented by a particular ST element for which no automatic TL solution is provided” (Palumbo 29).

A criatividade é um tema muito vasto e objecto de muitos estudos teóricos e empíricos, quer por parte de investigadores da mente humana, quer por especialistas da área da psicologia e de outros domínios com ela relacionados. Matemáticos como Henri Poincaré (1854-1912) defendem que este é um processo inconsciente. Já o psicólogo Wallas (1858-1932) prefere vê-lo como um processo mais racional, aliado ao pensamento analítico (Fontanet 434). Para Balacescu e Bernd, os resultados obtidos a partir da análise procedimental, que visa a “description du comportement traduisant de l’apprenant”, e dos TAP (Thinking Aloud Protocols), são claros ao mostrar que apreender a capacidade de

ser criativo não passa por “trouver un système de règles de nature algorithmique”, mas sim “d’étudier l’environnement et les comportements qui se sont avérés favorables à la créativité et d’en dégager les éléments fondamentaux, comme la «fluidité de la pensée», les changement de perspective ou le déplacement de la focalisation, l’aspect ludique et la fonction du jeu, etc.” (Balacescu e Stefanink 2005: 289-290). Já Fontanet, que reflete sobre o tópico a partir da sua própria experiência, conclui que “la meilleure stratégie à adopter pour parvenir à une bonne compréhension du texte de départ est de remettre en cause ses propres certitudes, sans jamais se fier aux évidences, et de rester perceptif aux contradictions du texte” (Fontanet 438).

No que toca às traduções de Dahl, como não poderia deixar de ser, encontramos muitos exemplos desta necessidade de ser criativo para ultrapassar as barreiras culturais e as tão famosas transgressões linguísticas que têm um efeito cômico nos seus textos. Através da análise comparativa das traduções de *Charlie and the Chocolate Factory*, identificamos alguns exemplos ao nível dos jogos de palavras onde, visando o contexto da língua de chegada, são introduzidas palavras que levem a uma maior facilidade de compreensão por parte do leitor. Já no que diz respeito a neologismos, as traduções parecem seguir um caminho semelhante ao processo de criação de Dahl (técnica conhecida como “*portmanteau*”), procurando obter o efeito cômico “através da junção das duas palavras diferentes numa só, mas também através da sonoridade e da surpresa da nova palavra” (Prata 56- 62).

A mesma necessidade de encontrar alternativas criativas se verifica em *Charlie and the Great Glass Elevator*. A evidente escolha propositada de nomes de personagens como a do presidente chinês How Yu Bin, “no qual se estabelece uma ligação entre a sonoridade da língua chinesa e a expressão inglesa “how have you been”, leva a tradutora Maria da Fé Peres a recorrer à criatividade linguística para resolver a questão: “Tram Pó Lim” (Paiva 2014a: 72-73).

## **Humor: da escatologia aos jogos de palavras**

Uma vez abordada a questão da criatividade e a forma como esta é necessária quando se traduz Roald Dahl, passamos agora a uma análise cuidada de outro dos elementos importantes da escrita do autor britânico, o humor.

Estabelecendo um ponto de ligação entre este tema e a obra que está na base do presente Trabalho de Projecto, ainda que numa primeira instância se identifiquem as camadas mais jovens como o público-alvo preferencial das obras de Dahl, a verdade é que, como o comprova a tradutora Luísa Ducla Soares, os seus textos estão repletos de um “aguçado espírito crítico e sentido de humor”, que os tornam “politicamente incorretos, impróprios para meninos pequenos”, mas estão também “cheios de originalidade e sentido para crianças mais crescidas e mesmo para adultos”. Para além disto, ao lermos o capítulo “Roald Dahl. Notas de uma sua tradutora”, encontramos em destaque a “esplêndida fluência, domínio de verso, o uso de figuras de estilo que podem passar despercebidas ao leitor pouco amadurecido mas nunca a quem o traduz” (Soares 31-34). Tais notas servem, aliás, neste estudo, como um ponto de partida para percebermos o quão exigente se pode tornar a tradução deste género literário para um idioma completamente diferente, concorrendo ainda para refutar a ideia de que a tradução da literatura infantil não coloca grandes obstáculos.

A vertente humorística é, sem dúvida, uma das razões para o sucesso de muitos livros infantis e, no caso em apreço, para o êxito de Roald Dahl: “The reasons for Dahl’s popularity are likely to lie in the way in which his books offer the qualities which, in answering the more general questions, the young respondents mentioned preferring, notably that books should be ‘funny’.” (Pinset 80)

À primeira vista, o humor parece-nos um conceito bastante simples de entender: “Humor is what causes amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter” (Vandaele 2010: 1). Não obstante, é quando tentamos estudar esta faculdade distintiva do ser humano, alojada numa parte primitiva do cérebro e accionada cada vez que sentimentos como a incerteza, o perigo e a surpresa surgem, que nos apercebemos de que “the ‘sea of humour’ to be sailed remains vast” (Vandaele 2002: 149). A verdade é que, talvez pela dificuldade que representa a conceptualização deste traço humano, os académicos se sentem desencorajados a teorizar os processos, agentes, contextos e produtos envolvidos (*ibidem* 150).

Trata-se de um domínio vasto e cheio de nuances, pelo que limitar a sua análise a apenas uma emoção ou sentimento seria renegar os diferentes tipos de humor, como a sátira ou a paródia, que sem dúvida provocam um efeito humorístico, mas através de diferentes estratégias. Deste modo, e do ponto de vista da tradução, é fundamental olhar para o humor e tentar perceber qual o tipo de mensagem implícita, que género de sentimentos se pretende despertar no leitor/ ouvinte, que recursos são utilizados.

Reproduzir mecanicamente algo sem entender as intenções será perder, em parte, o efeito do original e destruir, quiçá, o resto da história.

Ao longo dos séculos, várias têm sido as abordagens teóricas desenvolvidas no sentido de compreender e caracterizar o humor. As filosofias de Thomas Hobbes (1588-1679) e Henri Bergson (1859-1941) sugerem que o humor é uma forma de agressão, de hostilidade e de exibição de superioridade, ridicularizando um alvo, “the so called butt of the joke”, e elevando a auto-estima daqueles que apreciam este humor, por sua vez acentuada pela criação de uma divisão clara entre grupos de pessoas: “comprehenders” e “non-comprehenders”, “insiders” e “outsiders”, pessoas “normais” e pessoas “anormais” (Vandaele 2010: 2-3). A par destas teorias, conhecidas por “superiority theories”, também Frank MacHover tece algumas considerações sobre esta forma mitigada de agressão, chamando-lhe por sua vez “derision theory” e afirmando que “derision theory is based on the premise that we laugh down at others. Its basic drive is to humiliate, to subjugate, to disparage. The feeling tone is hostile and aggressive, its attitude negative and pessimistic.” (*apud* Stallcup 39). Paul Lewis, por seu turno, constata que o humor é um exercício de poder e que, por isso, se deve não só perceber por que razão algo tem piada, mas também para quem tem piada. No caso concreto de Dahl, é notória a intenção de colocar os mais novos numa posição de superioridade. Não é por acaso que as personagens principais, e igualmente heróis das suas histórias, são crianças, e também não é de forma inconsciente que o perfil da esmagadora maioria dos adultos destas histórias é o de alguém vil, completamente hediondo e com um comportamento inapropriado para uma figura que supostamente deveria ser um modelo a seguir. Assim, subvertendo os papéis normalmente definidos pela sociedade, nas suas histórias os adultos são ridicularizados e Dahl acaba por garantir que o pequeno leitor é colocado numa posição em que deixa de ser um “underdog”, tornando assim os contos divertidos para os mais novos (Stallcup 42-44).

Relevantes para as narrativas de Dahl são também as “incongruity theories”, ou seja, as que dizem respeito a um humor menos centrado na parte social e que enfatiza antes as características cognitivas. Embarcando numa história de que julga conhecer o rumo, guiado pelas expectativas em relação àquilo que considera ser a normalidade ditada pelas regras cognitivas, o leitor é surpreendido pela reviravolta dos acontecimentos:

The skilled joke-teller begins as if he were telling a mundane tale or asking a routine question and the listener, though suspicious, goes along with this until the punch line suddenly switches the joke to a radically different script. First our expectations and interest are aroused by the story, whose

purpose we cannot fully discern, and then suddenly all is resolved from a direction we didn't expect. (*apud* Stallcup 33)

A aversão e o horror são adicionados a esta fórmula quando, de forma inesperada, somos confrontados com cenários de violência e de exibição de poder e força sobre os mais fracos, deixando o leitor num misto de sentimentos de confusão e de repulsa, mas soltando uma gargalhada de alívio por saber que, apesar da desordem instalada, no fim tudo acabará por ter uma solução: “Dahl is careful to let us know that there are no serious consequences to the children. This ensures that each scene stays on the side of slapstick and never dissolves into the horror of actual blood, gore and broken bones” (Stallcup 34).

Assim, uma das primeiras grandes conclusões que conseguimos retirar destas teorias centrais do humor é que as mesmas andam de mãos dadas com o sentimento de superioridade: quer seja pelo sentimento de exclusão que provoca ao indivíduo, ou conjunto de indivíduos, alvo de troça, ou pela sensação que causa no leitor ao saber que foi trapaceado e as suas capacidades cognitivas testadas.

Não negando, evidentemente, a importância de conhecer os conceitos que nos ajudam a mapear as diferentes facetas do humor, num Trabalho de Projecto como o presente torna-se particularmente necessário compreender os problemas e implicações de traduzir o humor para uma outra língua e que estratégias usar para se ser bem-sucedido nessa tarefa.

O humor, nas suas diferentes formas, é uma característica universal do ser humano: “There is no society in which humour has not been reported to exist”. No entanto, quando se trata da percepção que cada um tem acerca do humor, especialmente tendo em conta que as situações representadas, os temas e os assuntos podem ser específicos de uma cultura, diferentes questões se levantam. Será o humor traduzível? Será o humor um obstáculo à tradução? Como traduzir o humor e de que forma adaptá-lo às normas da cultura de chegada? (O’Sullivan 2005: 28-29).

Para nos ajudar a responder a estas perguntas recorreremos a três nomes que nos dão ferramentas importantes para analisar e identificar o papel que o humor desempenha. Assim, o primeiro teórico que queremos mencionar é Roman Jakobson, que reconhece a possibilidade de traduzir entre sistemas semióticos diferentes, sublinhando que o significado é a essência de um texto e que o tradutor deve procurar mantê-lo, dispondo para isso de vários métodos, entre eles a paráfrase (Attardo 174). Em determinadas circunstâncias, há que “dar a volta” ao texto, para que este se torne mais compreensível, nomeadamente nos casos em que as diferenças culturais podem constituir um obstáculo

à inteligibilidade. Porque falamos de humor, e como se sabe, este pode ser difícil de entender; importa pois ter em mente estes aspectos daqui para a frente.

Deve-se a Victor Raskin, linguista e professor na Purdue University (EUA), o desenvolvimento da «*Semantic-based Script Theory of Humor*» (1985), onde pretendeu apresentar “the necessary and sufficient conditions, in purely semantic terms, for a text to be funny” (cf. Raskin 1985). Anos mais tarde, em 1991, esta teoria vem a ser revista. Juntamente com Salvatore Attardo, outro grande nome da Linguística, Raskin elaborou «*The General Theory of Verbal Humour*». Mais completa que a anterior, defendem os seus autores que “each joke can be viewed as a 6-tuple”, fazendo-se valer, para isso, de seis parâmetros designados de «Knowledge Resources»: “language”, “narrative strategy”, “target”, “situation”, “logical mechanism” e “script opposition”.

Quanto ao primeiro parâmetro, como o nome indica, diz respeito à redação do texto e à colocação dos elementos funcionais que o constituem. Aqui entra a noção de paráfrase, pois a sinonímia e outras construções sintáticas são alternativas válidas que transportam a mensagem sem comprometer o conteúdo semântico. Deste caso excluem-se os trocadilhos, uma vez que “jokes based on the signifiant (mostly puns) are a marginal exception” (Attardo 177). Quanto ao segundo elemento, refere-se ao tipo de narrativa em que a piada se insere, quer seja um simples diálogo, (pseudo)trocadilho ou uma conversa paralela. Este ponto pode transportar-nos para estudos inter-culturais, uma vez que determinados registos são únicos de uma determinada cultura: “considering for example knock-knock jokes which are unknown outside of the Anglo-Saxon world”, o que por sua vez deixa ao tradutor “the task of reproducing the joke using a different Narrative Strategy”. O terceiro parâmetro diz respeito ao alvo, ou aquilo a que chamam “butt of the joke”. Incluem-se aqui as representações estereotipadas de grupos de indivíduos. Mais uma vez se chama atenção para o factor cultural, pois é do conhecimento geral que os alvos das piadas estereotipadas dependem muito de lugar para lugar. Assim, para um americano, “Italians are dirty and violent”, e para os italianos “Scots are avaricious”. Seguidamente, temos a situação que se prende com o tema e os elementos envolventes da piada, desde os objectos, os participantes, os instrumentos, as actividades, etc. Quanto ao parâmetro mais problemático de todos, “logical mechanism”, Attardo argumenta que “presupposes and embodies a ‘local logic’, i.e. a distorted, playful logic that does not necessarily hold outside of the world of the joke” (Attardo 180). Enquadram-se neste parâmetro “role reversals”, “exaggerations”, “juxtapositions”, “false analogies”, “ignoring the obvious”, entre muitos outros (cf. Attardo 180). Finalmente, o último parâmetro, o

mais abstracto de todos os acima mencionados, leva-nos a conhecer três conceitos que constituem o discurso humorístico: “script”, “overlapping” e “oppositeness”. Assim, um “script”, em termos gerais, corresponde a um conjunto de informações que nos é dado sobre algo, como um objecto (imaginário ou real), um evento ou uma acção: “It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how the world is organized, including how one acts in it” (Attardo 181). “Overlapping” refere-se à combinação de mais do que um “script”, ou seja, é possível encontrar trechos de texto que podem ter mais do que uma leitura. Attardo dá como exemplo um cenário onde se descreve alguém a acordar, a preparar o pequeno-almoço e a sair de casa, o qual poderia ser lido como uma simples ida para o trabalho, ou uma viagem para ir à pesca. Esta sobreposição de guiões leva-nos à última definição, a de “oppositeness”, quando existe oposição entre esses mesmos guiões — aquilo a que Raskin chamou “local antonymy”: “Raskin defined local antonyms as “two linguistic entities whose meanings are opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse” (1985:108)” (Attardo 182). Citemos ainda uma vez mais Attardo:

Any humorous text will present a Script Opposition; the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc., will vary according to the place and time of its production. It should also be stressed that each culture, and within it each individual, will have a certain number of scripts that are not available for humour (i.e., about which it is inappropriate to joke). For example, medieval culture found it perfectly acceptable to laugh at physical handicaps, while this is no longer acceptable in some modern (sub)cultures. So obviously any attempt to generate humour using one of the scripts not available for humour will fail, or be marked (this is a possible explanation of gallows humour). (Attardo 182)

Efeito procurado de numerosas formas, seja através de expressões e situações que dependem da componente linguística — onde podemos identificar, a título exemplificativo, os neologismos e os trocadilhos linguísticos, nos quais se inserem as homofonias — , ou através do próprio estilo narrativo, onde imperam o humor negro, a linguagem de subversão moral e as críticas contundentes que põem nomeadamente em questão a figura do adulto (Soares 29), o riso é uma das principais preocupações de Roald Dahl, que conhece muito bem o seu público leitor e sabe que este aprecia o *nonsense* e o humor escatológico (Paiva 2014a: 53). Ainda que seja expectável o final feliz nas últimas páginas de cada conto, uma boa história não se faz sem “narrative excesses of folk raconteurs” repletos de “comic exaggerations” e “burlesque humour”, onde não faltam criaturas aterrorizantes que amedrontam os mais novos e pesados castigos para os vilões.

Mas, se os adultos utilizam esta “narrative violence in order to discipline and socialize children in the name of guiding and healing them” (Tatar 71), a violência burlesca, “which depends for its effect on distortion and exaggeration”, e a violência retaliatória, “which turns on the notion of physical punishment”, despertam nos mais novos um “undisguised glee to both – a witch’s preparations for a cannibalistic feast or the whacks inflicted on villain’s backside by a magic cudgel” (*ibidem* 72).

Combinado com o espectáculo de horrores presentes nestas histórias, o humor serve também para amenizar as “anxieties regarding taboo subjects” (Stallcup 38): um humor considerado infantil que lida com assuntos obscenos e onde “shit and other ‘dirty’ bodily substances are the favourite topics for jokes among children” (Geest 127). Assim, “they often find jokes about body and bodily functions particularly funny” (Stallcup 38).

A constatação de que o humor é uma peça fundamental da literatura infantil e da obra de Dahl em particular, leva-nos inevitavelmente a reconhecer que a sua tradução constitui um enorme desafio, exigindo um grande nível de criatividade e, por vezes, uma forte intervenção a nível textual. Segundo Attardo, os seis parâmetros atrás mencionados devem ser preservados na tradução sempre que possível. No entanto, se necessário, o tradutor pode permitir-se fazer o seu texto diferir do original: “if possible, respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes.” (Attardo 183).

De entre as várias componentes humorísticas presentes na obra de Dahl, destacamos o caso particular dos jogos de palavras. Estes são, segundo Jacqueline Henry, um fenómeno que recorre ao que chama “acidentes da língua”, nomeadamente as homofonias, as paronímias e os termos polissémicos, para fazer brincadeiras com a língua e explorar as particularidades e ambiguidades semânticas e fonéticas (*apud* Wecksteen 104). Quanto à resolução deste problema, quando questionado sobre a traduzibilidade ou intraduzibilidade dos trocadilhos Attardo afirma: “Those puns that exhibit in the SL a set of features which is consistent with a set of features in the TL, such that the pragmatic goals of the translation are fulfilled, will be translatable.” (Attardo 190).

Já na opinião de Corinne Wecksteen, devemos olhar para este fenómeno tendo em conta a sua dimensão conotativa e ambígua, pois são estes os elementos fundamentais que comportam em si a originalidade, a incongruência e a comicidade (Wecksteen 104). É por este mesmo motivo, a fim de conservar as características que conferem singularidade ao texto, que se torna muitas vezes importante traduzir não tanto de acordo com o sentido, mas de modo criativo. Isto é, acompanhando o pensamento de Wecksteen

acerca da maneira como Ballard perspectivava a utilização da criatividade para fins tradutórios, esta pode sobrepôr-se à literalidade:

Creativity [...] can be far more effective than accuracy in the translation of word-play. Wordplay is an area par excellence where word-for-word translation usually misses the point. What is more relevant than semantic meaning in many instances of wordplay is the stylistic device itself, the relationship between words. And this is, perhaps, why many leading scholars have argued that puns are untranslatable [...]. (*apud* Wecksteen 105)

O debate sobre o humor e a sua intraduzibilidade surge com frequência quando se fala deste tópico, pois está intimamente ligado a questões linguísticas e culturais que podem ser extremamente difíceis de traduzir e adaptar. Ainda que não exista nenhuma fórmula mágica para solucionar os problemas da tradução de humor de forma perfeita, e sendo que nunca existem duas traduções iguais, pode-se no entanto tentar encontrar algumas estratégias que permitam combater a sua aparente intraduzibilidade. Tais estratégias assentam no conhecimento e domínio que o tradutor deve possuir não só da língua de partida mas especialmente da língua de chegada, por forma a ser capaz de encontrar nela expressões, etimologias e referências culturais que não deixem que o efeito humorístico do texto de partida acabe por se desvanecer, ou dê até azo a más interpretações. Se pegarmos num dos exemplos mais gritantes da nossa proposta de tradução, onde a homofonia desperta o riso e, ao mesmo tempo, o horror de ver um ser humano ser confundido com alimento para papa-formigas (*ant* e *aunt*) no poema “The Ant-eater”, perceberemos rapidamente que é necessário encontrar uma forma de despertar no leitor uma reacção semelhante sem entrar em confronto com as ilustrações. Neste caso, encontramos detalhes muito específicos da história aos quais não podemos fechar os olhos, ou contornar através da recriação de outro cenário. Na impossibilidade de adaptar esta cena caricata, e não havendo maneira de manter o jogo de palavras com homofonias equivalentes, procurou-se compensar esta irremediável perda e ainda assim conservar o humor através de uma expressão portuguesa. A compensação é, aliás, uma técnica que não pode ser evitada quando se fala da tradução de jogos de palavras. A relação entre sons e significados no texto de partida gera problemas de tradução que forçam o tradutor a recorrer a alternativas de reescrita que envolvem estratégias compensatórias (Wecksteen 116).

Depreende-se então que a criatividade é, no fim de contas, um jogo de compensação e equilíbrio: se por um lado existem constrangimentos ligados a questões

formais e semânticas, o tradutor possui também a liberdade de reformular o texto de partida e reescrevê-lo na língua de chegada (*ibidem* 123).

## **Tradução, adaptação e recriação**

A estratégia da adaptação é uma das modalidades de intervenção textual mais frequentes no que diz respeito à tradução de literatura infantil. Para compreendermos melhor o que significa adaptar, recuperamos aqui algumas considerações de Linda Hutcheon na sua obra *A Theory of Adaptation*. Ainda que neste caso o conceito esteja a ser pensado no contexto cinematográfico, encaixa-se também no âmbito em foco. Diz Hutcheon que a adaptação pode ser entendida como um acto criativo e interpretativo que implica uma transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro (por exemplo, palavras para imagens), podendo também ocorrer dentro do mesmo sistema de signos: uma “transmutação”, “transcodificação” e “reformatação” que implica uma reformulação de convenções e de signos (Hutcheon 16). Georges Bastin, por seu turno, inicia o verbete “Adaptation”, incluído em *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Second Edition), nos seguintes termos:

Adaptation may be understood as a set of translative interventions which results in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, REWITING, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, a somehow more constrained mode of transfer. (Bastin 3)

Verificamos assim que a relação entre tradução e adaptação é problemática e que esta pode ser encarada como algo desprestigiante. Acontece, porém, que este procedimento, quando utilizado em géneros literários marginalizados como é caso da literatura infantil, pode ser empregue com uma liberdade maior do que a usada na tradução de outros géneros: “the translator of children’s literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of peripheral position of children’s literature within the literary polysystem” (Shavit 26). No entanto, se olharmos para esta forma de manipulação de uma outra perspectiva, percebemos que, muito pelo contrário, não tem de ter uma conotação negativa. Aliás, é graças à adaptação que muitos *best-sellers* ganham notoriedade e atravessam as fronteiras do seu país de origem, vindo a ser apreciados noutras línguas e culturas. A saga *Harry Potter* é, neste caso, um bom exemplo

para se perceber o quão importante se pode tornar a intervenção criativa do tradutor. Para além de encontrarmos nestas histórias de J. K. Rowling cenários que nos remetem para locais londrinos e, portanto, possivelmente desconhecidos de muitos leitores, o léxico empregue pela autora deste universo mágico inclui novas palavras que causam os maiores problemas aos tradutores; palavras essas que carregam consigo um significado fundamental para adentrar neste mundo mágico e para conhecer melhor as personagens que ali habitam. Os seus nomes foram escolhidos a dedo, tornando o desafio muito maior para o tradutor que terá de fazer os seus próprios julgamentos quanto às melhores estratégias a adoptar. Aqui tudo deve ser analisado ao pormenor. Os jogos de palavras e a fonética, que nos fornecem elementos necessários para a compreensão dos acontecimentos, bem como as formas de tratamento e os dialectos, são alguns outros exemplos que demonstram a complexidade do processo de tradução (cf. Jentsch 190-197). À medida que se multiplicaram as diferentes versões que relatam a jornada do jovem feiticeiro, começou a tornar-se cada vez mais evidente que esta já não era só a história de um rapaz que ingressou numa escola de magia conhecida como *Hogwarts*, um cenário envolto em magia e com vários traços da cultura britânica, mas também a de um rapaz que estudava em Poulard (Pou du lard), algures em França; ou em Roxfort (junção das palavras Oxford e Roquefort), na Hungria (Vox Video).

A origem românica que se esconde por detrás de alguns dos nomes, como Malfoy (bad faith), Voldemort (flight of death) e Sirius (the Dog Star), torna-se essencial para a compreensão das diferentes personalidades (Jentsch 191) e, se em algumas traduções os nomes são deixados no original, noutras são feitas alterações para ajudar o leitor a pronunciar nomes muito diferentes do habitual, ainda que “The flaw in this argument is that many of Rowling’s newly coined words are so unusual that even English speakers disagree on their pronunciation” (Jentsch 200). É sobretudo nestas alturas que a experiência e a criatividade entram na equação. Os jogos de palavras e aliteraões são, entre outros, uma peça imprescindível para guiar o leitor neste mundo mágico e obscuro onde as palavras carregam um certo misticismo. E se há quem consiga reconhecer esta importância e ajudar o leitor a ter uma maior percepção deste mundo, esse alguém é o tradutor que não se inibe de ir para além das palavras da autora britânica. Ainda que existam muitos elementos que ficam perdidos na tradução, existem tantos outros que beneficiam de novos sentidos.

Por entre as inúmeras versões da saga Harry Potter em mais de sessenta línguas, saltam à vista algumas soluções bastante interessantes, como é o caso do famoso “Sorting

Hat”, um termo que por si só parece não apresentar grandes problemas pois nem sequer é um trocadilho. No entanto, para alguns que de certa forma se deixaram levar pela forma inovadora como J.K. Rowling cunha novas palavras, o desafio é também o de não tornar o texto ainda mais estimulante. O tradutor francês, por exemplo, perante o pequeno mas poderoso acessório de vestuário que decide o destino dos alunos dentro da escola, decidiu aglutinar as palavras “choix” e “chapeau” (Choixpeau magique), remetendo assim para a função e particularidade deste objecto na história. Mas é talvez o anagrama “Tom Marvolo” — cuja reorganização das letras daria origem ao nome do vilão mais temido desta saga — que nos prende mais a atenção pela forma genial como foi resolvido, pois neste caso o tradutor francês não só conseguiu recriar o efeito pretendido pelo original, como ainda dar um segundo sentido a esta charada através da palavra “Jedusor”, ou seja, “game of the curse” (Jentsch 198). Somam-se os exemplos de adaptações de livros que são culturalmente “unmistakably British” e que, por isso, passam por um processo de adaptação que os torna “less foreign for the target country”. Este processo não exclui também os Estados Unidos da América que, ainda que partilhe a mesma língua, tem as suas especificidades e, por isso, nem mesmo um simples pacote de “crisps” se livra do escrutínio do tradutor atento (*Vox Video*).

No que toca à produção literária para o público infantil, o peso da imagem de infância projectada pelos adultos é enorme e isso faz-se sentir através de uma série de exigências impostas por todos os agentes envolvidos no processo de produção, edição e seleção dos livros. Por entre temas tabu, propósitos educativos, opiniões preconcebidas sobre aquilo que as crianças compreendem, valorizam, querem ler, e uma imensa “ambition of many a translator to make everything a bit more beautiful and full of genuine feeling”(Stolt 75), várias são as razões por detrás das múltiplas vozes que se fazem ouvir numa tradução. Os paratextos são um espaço em que a voz do tradutor pode ter uma intervenção particularmente significativa e assumir diferentes formas: “it may speak in a factual, explanatory, or didactic tone, it may be muted or take centre stage or it may try to simulate the narrative tone of the source text” (O’Sullivan 2005: 113-115).

Na verdade, é interessante constatar que um tipo de literatura considerado tão simples pode apresentar tantos desafios: “simple things are not always easy to translate” (Milošič 3). Afinal de contas, como afirmou o tradutor de literatura infantil Vasja Cerar, as crianças procuram “good-night stories or interesting adventures” e parte da magia e interesse da história está nos pequenos detalhes da língua, como as já mencionadas charadas, os trocadilhos e o humor (Milošič 3-4); mas, se assim é, isso também se deve

ao tradutor que aproxima culturas, elimina barreiras que as separam, sem que o leitor se aperceba. Assim funciona uma boa tradução, nas palavras de Riitta Oittinen: num diálogo perfeito onde “the “I” of the reader of the translation meets the “you” of the translator, the author, the illustrator” (*apud* O’Sullivan 2005: 78). Muitas vezes só nos apercebemos de que se trata de uma tradução “when there are little imperfections — scratches, bubbles” —, como diz Norman R. Shapiro, professor de Tradução Literária na Wesleyan University em Middletown —, caso contrário poderíamos jurar tratar-se de um original, não fosse na capa constar um nome estrangeiro (Venuti 1).

Ainda que em muitos géneros se recorra à adaptação, mais uma vez parece-nos que “the particular voice of the narrator of the translation would seem to be more evident in children’s literature than in other areas due to the specific, asymmetrical communication structure”(O’Sullivan 2005:110) e que a grande liberdade de fazer modificações ao texto original se deve à “subordinate position in the literary hierarchy and its classification as ephemeral, or popular literature. (Shavit 1986)” (*apud* Lathey 2016: 113). Em suma, “the low status of children’s literature, different cultural constructs of childhood and different notions of what is ‘good for the child’” são as razões que Shavit aponta para que se recorra tanto à adaptação na literatura infantil, muitas vezes alvo de “radical CENSORSHIP and abridgment” (Lathey 2009: 32). Em Inglaterra, por exemplo, os KHM (Kinder-und Hausmärchen) da autoria dos irmãos Grimm após mais de 100 anos continuam a ter bastante popularidade entre os mais novos, contando frequentemente com o esforço de editoras, ilustradores e tradutores para manter estes contos “afresh to every generation of children” (Blamires 173). Mas, tal como em muitos outros exemplos da literatura infantil mundial, as crianças inglesas tiveram acesso a uma versão com uma conotação religiosa muito menor, sem os cenários de horror do original, os quais foram substituídos por ambientes menos pesados e, como sempre, a história tem um desfecho “on a happier note” (Blamires 166-167). No panorama português, é visível a importância do papel das adaptações, reescritas e recriações na literatura para crianças e jovens, desde logo no que diz respeito a textos da tradição oral, sobretudo a partir dos finais de Oitocentos (Gomes 43).

Ao longo dos séculos fomos percebendo a importância do papel da tradução, quer no enriquecimento dos sistemas literários quer no contributo para a afirmação de novas culturas, e a literatura infantil é bem reveladora desses fenómenos, pois como sabemos nasceu da apropriação, tradução e adaptação de grandes obras já existentes: “History teaches us that this basic role specifically is heavily influenced by translation, since the

repertoire of children's books and children's (narrative/literary) discourse are systematically developed on the basis of international traditions" (Ghesquiere 20). Assim, deixamos de olhar para um texto como uma reprodução exacta e fiél, para contemplarmos outros factores importantes: "Since the 1970s the general trend in the study of translation has moved away from an emphasis on EQUIVALENCE and faithfulness, towards descriptive approaches focusing on the purpose, function and status of the translation in the target culture." (Lathey 2009: 32). Questões ligadas a poder, ideologia e instituições devem também ser tomadas em consideração, pois nesse caso, como afirma André Lefevere na sua obra *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992), "rather than producing 'sameness', translation is rewriting for the new readers in the target culture" (*apud* Oittinen 1996: 39). Enquanto definir limites entre tradução, adaptação e reescrita se torna um tema sensível de abordar, é importante reter que "in translation studies, translation as such is seen as an act of change and rewriting, where problems are solved by using different strategies such as domestication and foreignization" (*ibidem* 42). O estatuto especial que a literatura infantil tem por se dirigir a dois públicos de faixas etárias muito diferentes e com expectativas também elas distintas, e a função instrumental que a tradução pode ter numa sociedade ao moldar mentalidades e difundir novos ideais, mostram-nos que a tradução é um veículo poderoso que se adapta a outras realidades e culturas.

Assim, quando comparamos um texto com a sua tradução percebemos que o que temos diante de nós não é apenas uma mera transferência linguística, mas o reflexo de muitos outros factores como a sociedade, o modo como esta percebe o Outro e o próprio olhar de quem traduz sobre as coisas. No fim de contas, a tradução é uma actividade que sempre foi regida por normas (relacionadas com questões linguísticas, políticas, didácticas, estratégias de *marketing*, etc.) e esse é motivo mais que suficiente para justificar as diferentes abordagens a um texto. Não podemos esperar que uma criança consiga ler um livro que foi escrito para adultos ("in adaptations for children Shakespeare's plays will lose their strong sexual references and bawdy language.": Milton 4), do mesmo modo que não podemos aceitar que um texto repleto de termos técnicos sofra omissões ou alterações que podem, inclusive, comprometer a segurança dos seus leitores.

Qualquer que seja a estratégia que se aplique para corresponder às exigências do público de chegada poderá ser motivo de discórdia e sobretudo no que toca à literatura infantil "foreignization and domestication are very delicate issues" (Oittinen 1996: 43).

Para Lawrence Venuti, por exemplo, a estratégia de domesticação é vista como um acto de violência e de racismo etnocêntrico em oposição a um método que “reconhece e celebra as origens” de um texto. No entanto, é preciso ter em conta a multiplicidade de leitores da literatura infantil. Um ponto de vista antagónico é o de Oittinen, que entende existir um “mutual will to understand and be understood” e que para existir um ponto de diálogo entre ambas as partes o tradutor “must turn the partly alien words of the source text into words of his or her own” (*ibidem* 37). Göte Klingberg, por sua vez, defende uma abordagem conhecida como *cultural context adaptation*, onde apenas detalhes como nomes, locais ou medidas não devem causar confusão entre os mais pequenos (O’Sullivan 2006: 154), tudo o resto deve ser mantido.

No que diz respeito à adaptação de textos, vários teóricos têm elencado as diferentes formas de adaptar, desde a omissão à expansão de informação no corpo do texto ou em notas de rodapé, prefácios e glossários, passando pelo “*exoticism*” (que corresponde à substituição “of stretches of slang, dialect, nonsense words, etc. in the original text by rough equivalents in the target language”), o “*updating*”, onde se procura modernizar um texto, a “*situational or cultural adequacy*”, que consiste na “recreation of a context that is more familiar or culturally appropriate from the target reader’s perspective than the one used in the original” e a “*creation*”, que “preserves only the essential message/ideas/functions of the original” (Bastin 2009: 4-5)

Ao escolher a estratégia a aplicar o tradutor deverá sempre ter em mente o público leitor e os seus interesses, os quais ditarão por último as melhores opções a fazer. O melhor exemplo disso é o testemunho da experiente escritora e também tradutora Luísa Ducla Soares, que mostrou um enorme respeito pelo autor britânico não só ao tentar recriar o impacto das ideias, sentimentos e palavras de Dahl, mas também ao comprometer-se a aceitar os constrangimentos da métrica e rima do original, sem com isso desvirtuar o texto ou apagar os traços característicos que considerou deverem ser mantidos. E, por outro lado, não esqueceu o público a quem esta obra se destina: os seus gostos, as suas exigências, o seu vocabulário, a imaginação própria das crianças com idade acima dos 8 anos, como tivemos oportunidade de saber através de entrevista que a tradutora gentilmente nos concedeu e que se encontra reproduzida no Anexo 3 do presente Trabalho de Projecto.

## **Parte III**

*Criaturas de Arrepiar em Quem Não Podes Confiar:*

**Proposta de tradução e comentário**

## **Introdução às traduções**

Este é um Trabalho de Projecto que combina duas partes que não vivem uma sem a outra: teoria e prática. Embora traduzir possa erroneamente parecer uma tarefa fácil e implica apenas ter conhecimento do funcionamento de duas línguas, sabemos que, na realidade, é uma actividade bastante complexa e que envolve também o domínio de factores extra-linguísticos e culturais. No caso da tradução literária, uma boa pesquisa em torno do autor e da obra, do contexto histórico, do género literário, da fortuna crítica, etc., concorre, sem dúvida, para a produção de uma tradução de maior qualidade, o mesmo sucedendo quando o tradutor possui conhecimentos de história e teoria da tradução, estratégias e técnicas de tradução, normas de tradução, etc.

Como já se viu ao longo do presente Trabalho de Projecto, a escrita de Roald Dahl reúne muitos elementos que o tornam um autor controverso do ponto de vista pedagógico, tendo em conta o humor negro, o recurso a um tipo de linguagem fora do padrão que inclui o calão, e as frequentes críticas, de subversão moral, que desafiam o olhar controlador dos pais e educadores, mas que também constituem um enorme desafio para o tradutor, estimulando-o a procurar para lá do óbvio e obrigando-o a reflectir, de forma criativa, sobre os problemas que encontra. Isto porque lida com um público que projecta facilmente na vida real o faz-de-conta e a magia, mesmo que do ponto de vista lógico muitos detalhes possam parecer não ter pés nem cabeça. Ao mesmo tempo, como afirma Luísa Ducla Soares, as histórias de Dahl cativam de igual forma os adultos, segundos agentes na equação da literatura infantil, que por sua vez fazem uma análise diferente do humor negro e desconstroem as histórias.

Por estes mesmos motivos, tornou-se necessário neste Trabalho de Projecto traçar os perfis do autor da obra e do seu leitor, bem como investigar a literatura infantil e a problemática da sua tradução. É importante compreender os gostos e exigências daqueles que se deixam seduzir pelo universo dahliano, quais os factores que o tornam tão especial e atraente para os mais pequenos e criticável para os seus supervisores adultos. Se é na sonoridade das palavras, na transgressão linguística e no humor escatológico que os mais novos encontram o prazer da leitura, torna-se evidente que se deve assumir a responsabilidade de transportar para a tradução portuguesa estas especificidades, com todas as dificuldades que isso implica. Sem estas particularidades não estaríamos perante uma obra de Dahl.

As traduções que de seguida apresentamos tiveram por base a leitura de inúmeras fontes teóricas e, talvez ainda mais importante do que isso, a observação e análise do modo como tradutores experientes responderam aos desafios da linguagem dahliana, em especial Luísa Ducla Soares, autora de literatura infantil em nome próprio e tradutora de Dahl, que aceitou o desafio de traduzir *Revoltin' Rhymes*, que já outros tinham recusado.

Luísa Ducla Soares, como se sabe, conhece muito bem o público infantil, pois escreve para ele há já muitos anos, o que se revela como uma vantagem muito grande na hora de traduzir, uma vez que sabe exatamente aquilo que lhes passa pela cabeça e aquilo que os cativa na leitura de um bom livro. Assim, o seu posicionamento em relação à tradução é o de alguém que já foi criança e guarda certamente desses tempos lembranças que agora, enquanto escritora e tradutora, lhe permitem compreender e acompanhar de perto os gostos e as exigências dos mais novos.

Ainda que nos tempos de faculdade a literatura infantil não a tenha entusiasmado, a poesia de Saul Bellow e de Roald Dahl marcaram o seu percurso na tradução, considerando-os dois nomes importantes que não queria “trair” e que, por isso, teria de aceitar a difícil tarefa de “transmitir o impacto não só das ideias e sentimentos mas das palavras” através da procura de “originalidade e criatividade noutra língua, de imaginar sonoridades, jogos de palavras equivalentes” (Anexo 3, Entrevista, página 106).

Talvez o baixo estatuto de que goza a literatura infantil, a par de ser uma área considerada pouco prestigiante e mal recompensada monetariamente, faça com que muitas das traduções de literatura infanto-juvenil não tenham grande qualidade, especialmente quando se trata de poesia, como reconhece Luísa Ducla Soares. Aliás, o facto de se considerar este tipo de tradução “simples” leva a que se aceitem tradutores que pouco ou nada conhecem deste público-alvo, o que não produz boas traduções. Nem toda a gente é capaz de recriar o encanto da obra e Luísa Ducla Soares admite essa mesma dificuldade, pois trata-se de uma tarefa que exige momentos de inspiração, de leitura e reformulação, com muitas horas de sono perdidas. Este é de facto um trabalho árduo que nem todos reconhecem ser capazes de executar com sucesso e, no caso de originais como os de Dahl, onde impera a originalidade, o humor e a desconstrução de certas tradições, não se deve censurar o autor, pelo contrário, existe como que a obrigação de manter “todas as características do texto de partida”(Anexo 3, Entrevista, página 107); o medo “de usar expressões e palavras pouco habituais” (Anexo 3, Entrevista, página 109) não pode dominar quem abraça o desafio de traduzir Dahl.

O humor negro e o ritmo são algumas características da obra dahliana que não assustam Luísa Ducla Soares. A tradutora considera importante preservar o que é distintivo do autor e, com base na competência e experiência de quem está à vontade com as duas línguas, enfrenta os problemas tradutórios com entusiasmo. Durante a sua tradução procurou sempre não desrespeitar o original e manter a métrica e a rima, mas nunca abdicando da criatividade — usando-a antes a seu favor para reproduzir o sentido e a sonoridade do texto de partida inglês, de modo a cativar os leitores portugueses, miúdos e até graúdos.

## “O Porco”

Há muito tempo em Inglaterra vivia,  
Um porco grande e cheio de sabedoria.  
Não era preciso muito para se perceber,  
Que aquele Porquinho era esperto a valer.  
Em contas de cabeça era o maior,  
Conhecia todos os livros de cor.  
Sabia o que fazia voar um avião,  
Sabia tudo sobre motores a explosão.  
No fim das contas tudo isto sabia,  
Mas havia uma questão que o consumia:  
Simplesmente não conseguia perceber,  
O que a VIDA queria mesmo dizer.  
Por que razão teria ele nascido?  
Porque a este mundo fora trazido?  
O seu cérebro gigante não parava de pensar.  
Mas uma resposta não conseguia encontrar.  
Até que numa bela noite, de repente,  
Se fez luz e tudo se tornou evidente.  
Deu um salto, como no *ballet*,  
E gritou: “Caramba, já sei o porquê!”  
“Querem o meu *bacon*, fatia a fatia,  
Para venderem por uma alta quantia!  
Querem as minhas costeletas tenras e saborosas,  
Para nos talhos as exibirem, maravilhosas!  
Querem a minha carne para fazer um assado,  
Pois é o que custa mais caro no mercado!  
Querem as minhas salsichas numa longa fiada!  
Querem até os meus intestinos para dobrada!  
O talho! A faca de talhante bem afiada!

Eis a resposta para esta charada!”

Pensamentos como estes, valha a verdade,  
Não dão a um porco grande tranquilidade!  
Na manhã seguinte chega o Agricultor Brando,  
Com um balde, pelo campo caminhando,  
E o Porquinho, com um grunhido assustador,  
Consegue ao chão atirar o agricultor...

Agora vem a parte bem mais horripilante,  
Mas não a tornemos demasiado relevante,  
Excepto algo que *tem* de ficar bem entendido,  
Brando foi pelo Porco *mesmo comido*.  
Comeu-o da cabeça aos pés, sem parar,  
Mastigando os pedaços bem devagar.  
Levou-lhe uma hora a chegar ao fim,  
Tal era o tamanho daquele festim,  
E o Porco, é claro, terminado o manjar,  
Não sentiu qualquer remorso, nem pensar!  
Devagar a sua cabeça genial coçou,  
E com um leve sorriso, afirmou:  
“Eu tive uma fortíssima intuição  
De que acabaria por ser a sua refeição.  
E então, porque realmente temi o pior,  
Pensei que *comê-lo* primeiro seria o melhor.”

## “O Papa-Formigas”

Umam pessoas ricas de Portugal,  
Que viviam muito perto da capital,  
Tinham um filho chamado Vicente,  
Um rapaz gordinho e pouco atraente —  
Imaturo, patético e malcriado,  
E pior que tudo, muito mimado.  
Qualquer coisa que desejava,  
Logo o seu pai lha comprava —  
Comboios elétricos, camiões,  
O último modelo em aviões,  
Uma televisão de alta definição,  
Um saxofone, um violão,  
Ursinhos de peluche caros que falavam,  
Animais que andavam e grasnavam.  
Aquela casa tanta tralha tinha  
Que dava para entusiasmar qualquer criancinha.  
(Para além disso, o jovem Vicente escolhia,  
Estrear dois pares de sapatos por dia.)  
E agora ali estava ele a gritar: “Será  
“Que já tenho tudo o que no mundo há?  
“Quão difícil é novidades arranjar!  
“As escolhas começam a escassear!”  
Depois, coçando a orelha, acrescentou:  
“Espera aí! Mas que grande génio eu sou!  
“Acho que a próxima coisa a comprar  
“Deve ser um animal de estimação peculiar —  
“Do tipo que em nenhum lar encontrarão —  
“Um PAPA-FORMIGAS gigante! Porque não?”  
Assim que o seu pai ficou a saber,

A todos os zoos escreveu a correr.  
“Vossas excelências”, disse, “Caros tratadores,  
“Tem papa-formigas algum dos senhores?”  
Eles responderam logo, sem hesitação,  
“Os nossos papa-formigas à venda não estão.”  
Sem se dar por vencido, o pai dedicado,  
Enviou mais mensagens para todo o lado.  
Disse: “Eu pago um milhão, ou até mais,  
“A quem me arranjar um desses animais.”  
Por fim um senhor indiano veio a encontrar  
(Que numa tenda perto de Deli estava a morar),  
O qual disse que sacrificaria  
O seu animal por uma alta quantia  
(O preço a pagar, se estiver interessado,  
São cinquenta mil rupias, negócio fechado).  
O papa-formigas meio-morto chegou.  
Olhou para Vicente e balbuciou:  
“Estou faminto. Poderias por favor trazer  
“Alguma coisinha para eu comer?  
“Uma côdea de pão? Uma asinha?  
“Não comi mesmo nadinha  
“Enquanto a viagem por mar durou,  
“Porque de mim ninguém cuidou.”  
Vicente gritou: “Nada de carne ou de pão!  
“Vai caçar formigas. São a tua refeição!”  
A criatura faminta para longe se arrastou.  
Noite e dia, no jardim, com afinco procurou,  
Vasculhou mesmo tudo quanto era lugar,  
Mas nem uma formiga conseguiu encontrar.  
“Dá-me de comer!”, a criatura suplicou.

“Vai procurar formigas!”, o rapaz replicou.  
Por acaso, naquele mesmo dia,  
De visita veio a sua tia —  
Uma horrível bruxa velha, octogenária,  
Cujo nome, ao que parece, era Hilária.  
Ao sobrinho disse: “Senta-te aqui ao sol com a tia  
“e vamos lá pôr a conversa em dia.”  
Vicente disse: “Penso que não lhe cheguei a apresentar  
O meu novo animal de estimação, bem invulgar.”  
Apontou para as pedras perto de um poço  
Onde algo jazia, só pele e osso.  
“Papa-formigas!”, gritou. “Não fiques aí a bocejar!  
Esta é a formiga rabiga da minha tia. Vem cumprimentar!”  
(Curiosamente Portugal tem,  
Expressões que não lembram a ninguém.  
Perceber o que querem dizer,  
Eis o problema a resolver.  
Nesta história não há formiga verdadeira,  
Mas sim uma tia bastante matreira.)  
Vicente gritou: “Ó fulano, vem cá!  
A minha tia quer dizer-te olá!”  
Devagar a criatura a cabeça levantou.  
“Isso é uma *formiga rabiga*?”, perguntou.  
“Claro que sim!”, gritou ele. “Chama-se Hilária!  
“É uma formiga rabiga octogenária.”  
A criatura sorriu. A sua barriguinha roncou.  
Lambeu os beiços famintos e murmurou:  
“Uma formiga gigante. Que iguaria valente!  
“Vou ter por fim um jantar decente!  
“Tenha ela os anos que tenha,

“Se é uma formiga, a mim venha!”  
Então, de mira bem apontada,  
Lançou-se sobre a senhora assustada.  
Com força pelos cabelos a agarrou  
E ali mesmo inteira a devorou,  
Dizendo enquanto mastigava um pé:  
“Maior formiga jamais comerei, olé!”  
Entretanto o nosso herói Vicente já se tinha escapado  
Para o telheiro do jardim, bastante aterrorizado,  
E tentou a sua presença dissimular  
Atrás de um monte de estrume que calhou ali estar.  
Mas o papa-formigas entrou, sub-reptício  
(Mais cheinho do que era de início)  
E disse ao Vicente: “Seu fedelho, que surpresa,  
Acho que vais acabar por ser a minha sobremesa.”

## “O Sapo e o Caracol”

Nada melhor para me alegrar  
Do que no lago de nenúfares brincar.  
Tiro sapatos, meias e o casaquinho  
E lá vou eu a remar no meu barquinho.  
Mas ontem, repentinamente,  
Um sapo gigante apareceu-me à frente.  
Era tão grandalhão  
Como um porco gordo e matulão.  
A sorrir perguntou: “Olá, como está o meu amigo?  
Bom dia! Tudo bem! E consigo?  
(De alguma forma o seu rosto fazia lembrar  
A irmã da mamã, a tia Pilar.)  
Disse o sapo: “Não achas que tenho boa figura?  
“Olha para as minhas pernas. Que formosura!  
“Tenho a certeza de que nunca viste à frente  
“Um sapo de um verde tão resplandescente!”  
Respondi: “Até agora, do que pude constatar,  
Pareces mesmo a minha tia Pilar.”  
E ele retorquiu: “Aposto contigo que a tia Pilar  
“Não chega tão alto quanto eu a pular.  
“Salta para as minhas costas, amiguinho”, gritou,  
“Levar-te numa bela aventura eu vou.”  
Ao subir, pensei: “Ai! Onde me meti!  
Tão molhado e viscoso! Ainda caio daqui!

“Senta-te mais atrás”, ordenou. “Está bem assim!  
Vou saltar, por isso agarra-te bem a mim.”  
Saltou! E que salto! Oh diabo!  
Junto dos anjinhos ainda acabo!  
Os meus pobres tímpanos zumbiram e estalaram.  
Como uma bala subimos, até os meus olhos choraram.  
Agarrei-me bem e gritei: “Ainda demora?”  
“A que distância vamos agora?”  
O sapo respondeu, com um rosto sorridente:  
“São oitocentos quilómetros, sempre em frente!”  
Literalmente, não foi nada mau,  
Demos um salto de Lisboa a Bilbao.  
Acima de Bilbao parámos para beber chá,  
E o sapo perguntou, vendo a baía que lá há:  
“E se aproveitássemos esta andança,  
“E saltássemos daqui para a França?”  
Respondi: “Oh meu Deus! Achas que sim?  
“Não quero que a água seja o meu fim.”  
Mas os sapos, como verás, estão-se a borrar  
Para o que nós, criancinhas, possamos pensar.  
Nem se deu ao trabalho de responder.  
Saltou à velocidade da luz, devias ver!  
Voámos que nem flechas por cima do mar,  
O maravilhoso Senhor Sapo e eu, seu par.  
Depois, cada vez mais a descer,  
A uma estranha cidade fomos ter.

Aterrámos bruscamente, aliás, saltitámos.  
O sapo anunciou: “Estamos em França! Chegámos!”  
E disse: “Vê lá se não é porreiro  
“Saltar para um país estrangeiro.  
“Não há carroças, locomotivas, embarcações,  
“Não há carros, nem ruidosos aviões.”  
Foi então que ouvimos um grito atarrador,  
“Oh céus”, disse o sapo num clamor.  
Virei-me e tive uma terrível visão –  
À esquerda e à direita, sem exceção,  
Pela estrada abaixo as pessoas corriam,  
Na nossa direção seguiam,  
Homens e mulheres, casados ou não,  
Empunhavam uma faca afiada na mão.  
Não foi preciso muito para perceber,  
Que algo de errado estava a acontecer.  
Porém, como poderia sabê-lo um rapazito,  
Se ainda ninguém lhe tinha dito,  
Que os franceses não são como as nossas gentes,  
Têm costumes bastante diferentes.  
Dizem “oui”, em vez de “sim”,  
E comem o mais peculiar festim:  
Um francês gosta de se deleitar  
Com meia dúzia de CARACÓIS ao jantar!  
Os glutões tudo de uma vez comerão,  
Destes imundos bichos, e ainda mais pedirão.

(Em muitos dos hotéis chiques a valer,  
Até as cascas costumam comer.)  
Imagina! Até me dá a volta à barriga,  
É o mesmo que comer uma lesma ou uma formiga!  
Mas espera! Mais um pouco deves ler.  
Nem de metade ficaste a saber.  
Estes franceses ainda ficam mais a salivar,  
Se alguém uma Rã lhes ofertar!  
(É melhor ires já buscar um alguidar,  
Não vás ter vontade de vomitar.)  
Na rã, a parte mais apreciada,  
Vai da coxa ao pé, não sobra nada.  
Os franceses devoram carradas  
De pernas de sapos e rãs cortadas.  
Acham uma verdadeira loucura  
Devorar pernas de rã a pingar gordura.  
Por isso a cidade inteira e suas mulheres  
Corriam para nós com afiados talheres.  
Gritavam em francês: “Mas que bem!  
“Que pernas que aquele sapo tem!  
“É cortar! Esfolar! Cozinhar! Fritar!  
Para todos nós podermos provar!”  
“Sapo!”, gritei. “Não sou cobardola,  
Mas não deveríamos dar à sola?  
“Estes patifes não te vieram receber.  
“Eles só te querem comer!”

O sapo virou-se e olhou para mim,  
E com toda a frieza disse assim:  
“Tem calma e ouve-me com atenção,  
“Costumo vir a França espalhar a confusão  
“Entre estes doidos franceses que anseiam comer  
“A minha carne de sapinho tenra a valer.  
“Sou um SAPO MÁGICO!”, disse num grito,  
“E de me esconder nunca necessito!  
“Fica aí! Não te mexas!”, ordenou.  
E num botão que tinha na cabeça carregou.  
Em segundos, surgiu uma luz ofuscante,  
Seguida do estrondo mais arrepiante,  
Tudo em nosso redor faiscava,  
E por todo o lado o chão fumegava...  
Quando os vestígios de fumo se dissiparam,  
Os franceses, de faca afiada, perguntaram:  
“Onde está o sapo? Onde se meteu?”  
Sabes, agora sentado estava eu  
Num maravilhoso CARACOL GIGANTE  
De casca sedosa, castanha e radiante,  
Estava já tão longe do chão  
Que avistava uma grande extensão.  
O caracol disse: “Olá! Viva! Alô!  
Era um sapo, e agora caracol sou.  
“De aparência tive de mudar  
“Para à panela não ir parar.”

“Oh caracol”, disse eu, “Não tenho a certeza.

“Acho que eles querem outra vez levar-te para a mesa.”

Os franceses gritavam: “Que caracol gigante!

“Oh, que monstro! Que elefante!

“Faz o sapo parecer uma miniatura!

“Vai haver caracol para todos com fartura!

“Na casca a criatura vamos cozinhar

“E a todos chamaremos bem alto para o jantar.

“Deitem alho, salsa, manteiga, especiarias!

“Cortá-lo-emos em cinquenta fatias!

“Afiem as vossas facas de seguida!

“Este é o banquete da nossa vida!”

De lábios trémulos murmurei:

“Caracol, estamos tramados, bem sei.”

O caracol respondeu: “Eu cá não acho.

“Estes franceses gulosos não me vão ter no tacho.”

Mas vieram e gritaram: “Bestial!

“Cerquem e acabem com o animal!”

Valha-me Deus, quase se sente

As lâminas afiadas, o metal reluzente!

Mas o Caracol nada temia.

Virou-se para mim enquanto sorria.

“*Au revoir*, adeus”, murmurou,

E uma alavanca da casca puxou.

Olhei em redor e do Caracol nem sinal!

*Agora* em quem estava sentado, afinal?...

Oh, que alívio! Que alegria! Pudera!  
Enfim tinha achado um amigo, que era  
O lindo, glamoroso, absurdo,  
Encantador PÁSSARO RECHONCHUDO!  
Virou-se e ao meu ouvido veio dizer:  
“Ver-te, meu amigo, foi um prazer!”  
Subiu então no ar, num voo picado,  
Agarrei-me ao seu pescoço, bem apertado.  
Percorremos alegremente o céu,  
O Pássaro Rechonchudo e eu,  
E acabámos por aterrar em segurança,  
Perto do lago de nenúfares, longe da França.  
Quando voltei para a minha casinha,  
Não disse a uma única alminha  
Onde estive ou o que vivi,  
Ou o que quer que seja que vi.  
Nunca sequer disse que viajei  
Às costas de um sapo gigante que encontrei,  
Porque se dissesse, seria asneira,  
Ninguém acreditaria, de qualquer maneira.  
Mas nós sabemos bem o que aconteceu.  
Sabemos que saltei e voei pelo céu.  
Sabemos que foi verdade, apesar  
De ninguém conseguir explicar,  
Nunca, nunca conseguiremos compreender,  
O que as crianças ao País das Maravilhas vão fazer.

## Comentário às traduções

Olhando de novo para a biografia de Roald Dahl, sabemos que este era um autor irreverente, que não se preocupava com a opinião de adultos mesquinhos e opressores responsáveis pela destruição das capacidades de sonhar e imaginar, com as suas regras e imposições sociais. As crianças, para Dahl, têm uma ou duas lições a ensinar aos adultos. No entanto, desengane-se quem acha que o adulto vai apenas franzir o sobrolho a estas histórias que são tudo menos politicamente correctas. Como sabemos, elas têm características que as tornam especiais e chamativas em qualquer canto do mundo e os livros de Dahl também têm o poder de encantar muitos leitores adultos: basta-nos, por exemplo, pensar no humor que as caracteriza.

Se é igualmente um facto que a criança de qualquer continente ou geração aprecia o *nonsense* e o humor escatológico, o que justifica a contínua popularidade das obras de Dahl ao longo de anos e o reavivar do interesse por algumas delas através de adaptações cinematográficas como a de *Revolting Rhymes*, datada de 2016, é também verdade que existe uma carga emocional por detrás dos textos que nos desperta sentimentos fortes, sejam eles de repulsa, aprovação ou admiração.

Como já atrás pretendemos demonstrar, o sucesso da recepção de uma obra de Dahl por via da tradução está ligado à forma inventiva como o tradutor lida com o estranho e o humorístico e o transforma em palavras, expressões, frases, neologismos, sonoridades que surtam na língua de chegada um efeito de alguma forma aproximado ao pretendido na língua de partida.

Comparativamente à maioria das obras do autor britânico estudadas em anteriores dissertações e outras obras acerca da interpretação e tradução do imaginário dahliano, a obra *Dirty Beasts* não abunda em neologismos que nos dão a volta à cabeça e nos fazem pensar em mil e uma aglutinações de palavras que possam, tanto quanto possível, produzir um efeito semelhante ao do original. Mas nem por isso as pequenas histórias nela contidas deixam de constituir um desafio para o tradutor, começando logo pelo facto de estarem escritas em verso rimado e tal colocar problemas de ritmo e de métrica: como diz Luísa Ducla Soares, “a poesia veio da música e não pode viver sem ela”. (Anexo 3, Entrevista, página 107)

Para além disso, e deixando por instantes de lado a estrutura dos poemas, as dúvidas começam logo a surgir a propósito da tradução do título. Trata-se de um elemento-chave, na medida em que é uma espécie de janela que nos deixa espreitar para

dentro da obra e, por isso, deve procurar reproduzir o impacto do original. No que toca à escrita de literatura infantil, diz-se que este é “um elemento fundamental da narrativa, de importância apenas equiparável ao *slogan* de um anúncio publicitário”, e que “permite conquistar, de imediato, a atenção do leitor, o que, para destinatários de tenra idade, se mostra decisivo” (Mota 161) — o que nos leva a perceber que na hora de escolher títulos a criatividade pode pesar bastante.

Reconhecendo esta mesma importância de um bom título, é possível verificar não só nos originais mas também em algumas traduções de Dahl, esta atenção especial prestada à tradução do título, talvez também pela responsabilidade que é manter o espírito criativo do autor vivo através da tradução desde o primeiro contacto com o livro. Assim, podemos verificar que a tradução francesa de *Revolting Rhymes* deixa já algumas pistas ao leitor de que as histórias que ali vai encontrar poderão não ser exatamente iguais às aquelas que já conhece: *Un Conte Peut en Cacher un Autre*. Na Alemanha, o recente filme de *Revolting Rhymes* teve direito a um título que faz alusão ao “Era uma vez” que encontramos em praticamente todas as histórias infantis, mas desta vez com um pequeno senão, pois as histórias são criadas por Roald Dahl e por isso não devemos estranhar que os acontecimentos não sejam exatamente como nos lembrávamos (*Es war einmal... nach Roald Dahl*). Por fim, também a tradução daquela obra por Luísa Ducla Soares toma um caminho diferente, optando a tradutora por um título bem mais longo do que o original, mas que por certo fica no ouvido de qualquer um. Cláudia Mota, autora da dissertação “A Escrita Criativa para Literatura Infantil: Uma Abordagem Comparada” (2015), chama a atenção para o facto de muitos títulos tentarem tirar o máximo partido da língua, ou de elementos que possam ser intrigantes e, por isso, capazes de captar a atenção dos mais novos na hora de escolher um livro para ler:

Certos títulos exploram a combinação sonora entre vocábulos através da rima, se bem que outros elencam componentes cuja combinação pode parecer insólita ou pressupor a alteração da ordem “normal” dos elementos da natureza. Nalguns escondem-se segredos ou mistérios e, noutros, o leitor como que se sente transportado para o desconhecido, antevendo viagens mágicas e/ou fantásticas. Diversos escritores decidem-se por títulos que estimulam a descoberta de uma ou várias personagens, desde logo cativante(s) pelo nome, profissão ou característica peculiar; e, por último, reconhecem-se títulos, cujo intuito reside no jogo com as palavras (incluindo trocadilhos, paradoxos ou aliterações). (Mota 161)

Uma tradução literal de *Dirty Beasts*, como por exemplo “Bichos imundos” ou “manhosos”, não faria justiça ao autor: conhecendo quem foi Roald Dahl e a forma como a sua escrita marca e cativa os mais novos pela criatividade e jogos de palavras que nos fazem rir, o título em português teria também de ser cativante e chamativo. Assim, um

pouco ao estilo do que aconteceu com *Histórias em Verso para Meninos Perversos*, a solução proposta por Luísa Ducla Soares para *Revoltig Rhymes*, procurou-se uma solução tradutória que advertisse o público leitor para aquilo que poderá encontrar dentro da obra: histórias com variadas criaturas que, com falinhas mansas e astúcia, acabam por triunfar sobre os humanos que por elas se deixavam levar. *Criaturas de arrepiar em quem não podes confiar* parece-nos traduzir bem a essência da obra e conferir musicalidade ao título, preservando também o lado negro e subversivo do escritor britânico, cujas histórias apresentam desfechos bem distinto dos finais felizes dos tradicionais contos de fadas.

Começando pelo primeiro poema, é-nos apresentado um animal que muitos de nós conhecemos pela sua sujidade e pela única função de entrar na nossa alimentação. No entanto, como não poderia deixar de ser, esta não é uma personagem comum e quando julgamos nada haver a fazer quanto ao seu fatídico destino, somos surpreendidos por uma terrível reviravolta e o tapete é-nos retirado debaixo dos pés. A crescente descrição das angústias de um porquinho culmina num festim “carnavalesco” que acaba com um porco a devorar um humano.

As diversas partes do corpo, o destino final, ou os materiais de corte que serviriam para acabar com a vida da nossa personagem não representaram, durante o processo tradutório, qualquer dificuldade, uma vez que têm um equivalente directo em português que servem bem o propósito em vista, mas o que dizer de um prato culinário bastante apetecível e que faz salivar os americanos do sul dos Estados Unidos, feito de intestino de porco, ou, se quisermos chamar o prato pelo seu nome, *chitterlings*? Para um cidadão português, ainda que entenda que falamos aqui de um prato confeccionado com carne de porco, *chitterlings* pouco ou nada lhe diz, a não ser que tenha algum conhecimento de gastronomia ou faça uma pequena pesquisa sobre este termo, o que o obrigará a interromper, por alguns momentos, a leitura do poema. Apagar esta referência não é também uma opção válida, pois esta informação é necessária para o leitor que, aos poucos, vai juntando as peças e vai vendo o porco, pedaço por pedaço, a ir sendo preparado para uma refeição. Recusando também a possibilidade de recorrer a qualquer tipo de explicitação através de notas de tradutor que desviam a atenção e interrompem o ritmo da leitura, será muito mais impactante se se procurar substituir tal referência por algo familiar ao leitor da língua de chegada. Assim, de entre os vários pratos que a gastronomia portuguesa oferece, o leitor vê o porquinho servir para uma *dobrada*. Ainda que este termo designe um prato feito à base de vísceras de vaca ou boi e *chitterlings* corresponda ao nome dado na culinária do Sul dos Estados Unidos da América ao intestino do porco,

a substituição de um referente cultural por outro permite manter o efeito de sentido pretendido.

Também o nome do agricultor não foi decidido aleatoriamente. Esta é uma característica muito comum em livros de literatura infantil, onde os nomes têm uma função ou propósito particular: “names however, can also have a number of concomitant functions such as amusing the reader, imparting knowledge or evoking emotions” (Van Coillie 1996: 123). Uma das características das obras de Dahl é exatamente a escolha de nomes próprios com um significado bem definido por detrás, algo que Gisela Wirnitzer chama de “semantically loaded proper names”: “Under this category we find names with a peculiar meaning or function, despite the referential element, such as describing somehow the characters’ personality, his appearance, job, hobby” (Wirnitzer 128). Este é um grande desafio para o tradutor, que deve reproduzir a mesma intenção do texto de partida no texto de chegada. O nome “Bland” é talvez um indicativo do carácter da personagem, que não antevê a perspicácia do vilão da história. Alguém “Fracó” ou “Brando”. Por isso, e brincando com o adjectivo *brando*, decidiu-se atribuir à personagem o nome “Brando”, algo que nos indicasse a sua personalidade e, ao mesmo tempo, servisse de nome próprio. Em nomes como este que têm uma conotação específica, “it is common practice to reproduce that connotation in the target language”. Nestes casos em que a função permanece intacta, “in principle the names retain the same denotation and connotation; they evoke the same image and aim to produce the same humorous or emotional effect” (*ibidem* 128).

*Dirty Beasts* é um bom exemplo de obra que se presta à grande liberdade que o tradutor pode ter para adaptar e tornar o estranho e o diferente em algo que faça sentido para a cultura de chegada, até porque o seu sucesso no mercado depende muito do humor subtil que advém de referências culturais e de palavras com conotações marcadas. Ainda que nem todos os nomes presentes nestes poemas tenham uma relevância importante no desenrolar da história, todos foram traduzidos para o português em coerência com a estratégia definida de início.

O tipo de situação repete-se no poema seguinte, em que um papa-formigas devora uma tia octagenária quando uma simples palavra é proferida pela boca da criança mimada. Este poema exemplifica, à vez, a necessidade de criatividade para buscar soluções e o problema de ter de compensar lacunas derivadas das diferenças existentes entre as línguas. Em “The Ant-Eater”, o jogo entre palavras homófonas (“ant”/“aunt”) que satiriza o sotaque americano não pode ser transposto literalmente para a língua portuguesa. Tão-

pouco se conseguiu encontrar nas variantes linguísticas do português palavras ou expressões que não só produzissem um efeito semântico humorístico semelhante, como servissem também de “motor” para o desenrolar da acção seguinte. No entanto, sem este elemento a história acabaria por perder a graça e o sentido, pelo que foi preciso encontrar uma solução que satisfizesse minimamente essas necessidades e, claro está, levasse ao desfecho imaginado por Dahl.

Além disso, as ilustrações foram, a este respeito, um problema acrescido à tradução, pois representam elementos da história que não podem ser apagados ou alterados, para não se gerar um conflito com o texto. Assim, sabendo que a palavra “formiga” seria essencial para a acção, mas reconhecendo igualmente a impossibilidade de replicar o jogo de palavras do original em volta desse insecto, procurou-se inspiração nas histórias e expressões populares portuguesas que ouvimos quando somos crianças. Recordando a história *O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga*, transportámos uma das suas personagens para a de Dahl, colocando-a na pele de uma tia idosa, irritante e “rabiga” que acaba por ser confundida com uma formiga, graças a um mal-entendido. Com esta referência, necessariamente alguns elementos da história original ficam comprometidos e têm de ser alterados. Por esse motivo, as personagens desta história deixam de remeter para a realidade americana, para virem fazer parte da portuguesa, e do mesmo modo uma das personagens da história deixa de se chamar Roy para ser antes Vicente. De igual forma, deixa de existir a referência às diferentes variantes linguísticas do inglês e passa-se a explorar a riqueza do português no que toca a expressões em torno da temática dos bichos.

Vários ingredientes principais que compõem a fórmula da escrita humorística encontram-se aqui reunidos e preservados, ainda que através de mecanismos diferentes. Assim, continua a ser possível observar elementos fundamentais como o alvo (butt of the joke), o contexto e um *logical mechanism*. Mas se estes elementos são essenciais ao texto, os jogos de palavras têm para nós uma importância maior, tendo em conta a proposta de manter presente as características que tornam a escrita de Dahl única, tal como por exemplo não se traduz James Joyce “sans faire sentir d’une manière ou d’une autre le style de pensée irlandais, l’humour dublinois”(Eco 484). Ainda que a equivalência não seja muitas vezes um caminho possível, poderemos sempre procurar outras formas de contornar os problemas de tradução através de vários recursos e métodos (Eco 486-487).

A história de “O Sapo e o Caracol” também nos apresenta diferentes locais e povos, fazendo-se desta vez uma caricatura dos franceses com base na icónica imagem que temos deles relacionada com a culinária. Assim, nesta que é uma viagem onde as personagens transportam o leitor para terras distantes, acompanhamos uma trajectória que leva o sapo e uma criança desde um lago na Escócia até França, passando pelos Cliffs of Dover. Tal percurso, na tradução, é substituído pelo itinerário Lisboa-Bilbau-França, respeitando a referência à travessia marítima que também figura nas ilustrações. Especialmente quando os nomes de locais nos remetem para alguma descrição específica, como por exemplo nas obras de *Harry Potter*, onde alguns lugares “may resonate throughout a novel by contributing to a depiction of its social milieu” (Lathey 2016: 48), e num texto como este que valoriza o ritmo e fluidez da leitura, optar por uma estratégia que leve a “difficulties in pronunciation when a text is read aloud” (*ibidem* 49) não nos parece sensato, para além do possível desconhecimento da distância geográfica entre os locais: estes motivos levaram-nos pois a optar pela domesticação desta referência.

Para além disso, há ainda outros aspectos igualmente relacionados com a realidade cultural inglesa, como por exemplo os meios de transportes descritos, associados à imagem de desenvolvimento tecnológico da Inglaterra. Tratando-se, porém, de meios de transporte que também existem em Portugal, não surgiu aqui uma dificuldade, mas ainda assim procurámos adaptar um pouco a situação à realidade portuguesa, substituindo *bicycles* por *carroças*.

Prosseguindo o levantamento dos casos de adaptação, é possível encontrar na nossa tradução outros elementos que não existem no texto de partida. Mais concretamente a descrição do caracol tão grande como um monstro, “what a whale!”, que foi traduzida por outro animal. Esta diferença fez-se não só para manter a rima, mas para transmitir as exageradas dimensões do bicho com capacidades mágicas. Fazendo uso das palavras de Eco, em tradução “on ne dit jamais la même chose” e por isso o que acontece muitas das vezes é que quando “nous voulons souligner un trait du texte original qui nous semble particulièrement importante, nous ne pouvons le faire qu’aux dépens d’autres traits ou au prix de leur élimination.” (Eco 145-147).

As referências culturais aos franceses não constituíram um grande problema, pois também em Portugal existem imagens estereotipadas em volta desse povo e da sua culinária, para além de que as ilustrações não permitiriam que se fizessem grandes alterações ao texto. Mas procedemos à substituição das unidades de medida referidas no original (“yards”/“metres”) por “oui” e “sim” para manter a coerência com o contexto

português e preservar a estranheza que se pretendia ao caracterizar um povo com costumes linguísticos diferentes e até um tanto ou quanto duvidosos.

Ao longo de qualquer um dos três poemas encontramos igualmente expressões informais da língua inglesa, algumas delas que até já caíram em desuso, como “by gum”. Perante este desafio, o mais importante não era encontrar uma tradução exacta para a expressão, mas sim encontrar algo que produzisse o mesmo efeito: “une traduction (surtout dans le cas de textes à finalité esthétique) *doit produire le même effet que celui que visait l’original*” (Eco 125). Por isso, dentro da riqueza da língua portuguesa procurámos expressões que refletissem a intenção do texto original, acabando a escolha por recair em “Oh diabo!”.

Por fim, um dos elementos mais importantes dos livros infantis, especialmente quando falamos de poesia, é o som e o ritmo, “since children have stories read to them and translating for reading aloud demands considerable competence from the translators.” (Lathey 2009: 32). No entanto, esta é uma tarefa difícil dadas as diferenças que compõem os dois sistemas linguísticos. Aceitando o desafio de preservar as principais características que permitem identificar uma obra de Roald Dahl e manter a rima (ainda que a métrica divirja da original e não se mantenha regular ao longo das traduções dos três poemas), seguiu-se a abordagem proposta por Sayers Peden, que propõe “a formula of ‘de-construction and re-construction and discusses a process that reduces a poem ‘to its architectural frame: its essential communication’” (Attwater 131); por outras palavras, nestas traduções o essencial não passou por traduzir palavra por palavra aquilo que está no original, mas sim transmitir o sentido principal dos poemas conservando os recursos formais da rima e da métrica. Para além disso, e a fim de “polir” o resultado final das rimas, um processo fundamental foi o de ler e reler várias vezes os textos, de modo a perceber que aspectos poderiam ainda ser melhorados: “A common strategy when translating for children is that of reading newly drafted passages aloud to find an appropriate rhythm or syntactic structure in the target language” (Lathey 2016: 94).

## Conclusão

No original ou em tradução, o que leva o leitor a escolher uma obra é provavelmente a história que conta, as personagens, o género em que se insere, quer seja um romance, uma epopeia, ou tantos outros que podem fazer parte das preferências individuais e que motivam a leitura. No entanto, se são estes factores que tornam a história especial para o leitor, na altura em que entra no sistema da literatura traduzida de uma outra língua cabe ao tradutor fazer com que a voz do autor e o seu universo ficcional sejam ouvidos e entendidos num diferente sistema linguístico, indo ainda de encontro às expectativas dos leitores da cultura de chegada. É assim que neste processo intercomunicativo se cruzam, sem se verem, continuamente três agentes diferentes: o autor, o tradutor e o leitor.

O que se vê frequentemente é o produto final deste longo processo, quando os livros são expostos nas livrarias e os nomes dos tradutores surgem, por vezes timidamente, nas capas dos livros; mas aquilo que não vemos é todo o trabalho do tradutor que está por detrás, até que “magicamente” o livro apareça nas prateleiras. Pode até acontecer que os leitores não se apercebam que o país de origem da obra não é o seu. O que se verifica muitas das vezes em termos de estratégia tradutória, dada a natureza da literatura infantil, é aquilo que Lawrence Venuti definiu como *domesticação*, pois só assim é possível que determinadas obras perdurem e sejam aceites além-fronteiras; é uma comunicação multilateral entre autor, leitor e tradutor, sendo que este último funciona como intermediário que estabelece uma ponte entre os dois primeiros. No entanto, e ainda que o tradutor tenha de tomar decisões em função do público-alvo, do tipo de texto que tem em mãos e do propósito em vista, não quer isto dizer que se deva prender demasiado a estas condicionantes, adoptando posições extremas. A tradução deve ser, sim, um compromisso, uma negociação, entre respeitar o original e ter em atenção o leitor de chegada.

Como é sabido, os autores não alcançam o mesmo sucesso em todo o mundo. Devido a ideologias sociais e políticas, ao conservadorismo de alguns países, ao gosto estético, etc., as suas obras chegam às vezes tardiamente a alguns locais e a sua aceitação é pouca. Diferentes culturas reagem de modo distinto às mesmas coisas, como sucede por exemplo com o humor: uma determinada situação pode provocar o riso num certo contexto cultural e não produzir o mesmo efeito noutra, havendo até a possibilidade de a circunstância ser considerada ofensiva e insultuosa.

Ainda que escreva para um público jovem, Roald Dahl não recebeu muita atenção por parte dos leitores portugueses. Enquanto no Reino Unido é indiscutivelmente um nome bem conhecido da literatura e um êxito de vendas, em Portugal começou apenas a ser editado em 1985, depois do sucesso da adaptação cinematográfica da obra *Charlie and The Chocolate Factory*, de 1971 (Paiva 2014b: 367). Antes disso, não podemos esquecer o contexto histórico-cultural do país, o Estado Novo com o seu aparelho censório, que atrasou e possivelmente prejudicou o seu aparecimento na literatura infantil em português, pois o seu cariz irreverente e transgressor não era visto com bons olhos pelo mundo conservador da edição de literatura infantil em Portugal (*ibidem* 368). Para além disso, o facto de Roald Dahl passar despercebido no plano nacional pode estar relacionado com a possibilidade de a “imagem que o autor possuía do seu público de partida não coincidir com a imagem que em território luso se tem dos leitores infantis, dos seus desejos de leitura e das suas capacidades de compreensão” (*ibidem* 370). Aliás, considera-se ainda que Portugal tem um longo caminho a percorrer no que toca ao tratamento de assuntos tabu como a violência, a morte ou a intimidação na literatura infantil, quando comparado com outros países como a Suécia, onde existem cursos universitários na área da literatura infantil desde os anos 80 do século passado e que não mostram qualquer receio em abordar determinadas matérias mais sensíveis.

Foi possível ver ao longo da elaboração do presente Trabalho de Projecto, de um modo geral, não só os problemas e as dificuldades da tradução de literatura infantil e de poesia, como mais especificamente os desafios que determinados elementos presentes na escrita de Dahl podem colocar ao tradutor. Assim, a mensagem que queremos ressaltar ao concluir é que, independentemente de todos os obstáculos que um texto possa levantar, a tradução é um exercício de constante equilíbrio entre perdas e ganhos. Munido de conhecimentos teóricos e de alguma criatividade, sabendo também buscar referências e inspiração na obra de outros tradutores e escritores, possuindo competências de pesquisa, o tradutor deve ponderar conscienciosamente as suas escolhas e soluções à luz de um bom domínio do autor e da obra a traduzir, bem como, evidentemente, das duas línguas envolvidas, procurando que o texto, ao ser reescrito numa outra língua, se constitua, para usar as palavras de Umberto Eco, como “un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur.” (Eco 19)

## **Bibliografia Primária:**

Dahl, Roald. *Dirty Beasts*. London: Puffin Books, 2016 [1983].

## **Bibliografia Secundária:**

“About Roald Dahl”. <[www.roalddahl.com/roald-dahl/about](http://www.roalddahl.com/roald-dahl/about)>

Alston, Ann and Catherine Butler, eds. *Roald Dahl*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Attardo, Salvatore. “Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)”. *Translating Humour*. Guest Editor Jeroen Vandaele. Special Issue of *The Translator. Studies in Intercultural Communication*. Vol. 8, nº 2. Manchester, Uk: St. Jerome Publishing, 2002. 173-194.

Attwater, Juliet. “Perhappiness: The Art of Compromise in Translating Poetry or: ‘Steering Betwixt Two Extremes’”. *Cadernos de Tradução*. Vol. 1, nº 15 (2005): 121-143.

Balacescu, Ioana and Bernd Stefanink. “La didatique de la traduction à l’heure allemande”. *Meta: Translators’ Journal*. Vol. 50, nº1 (2005): 277-293.

Balacescu, Ioana and Bernd Stefanink. “Modèles explicatifs de la créativité en traduction.” *Meta: Translators’ Journal*. Vol. 48, nº4 (2003): 509-525.

Barbe, Katharina. “The Dichotomy Free and Literal Translation”. *Meta: Translators’ Journal*. Vol. 4, nº3 (1996): 328-337.

Bassnett, Susan. “Culture and Translation”. *A Companion to Translation Studies*. Edited by Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2007. 13-23.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Fourth Edition. London and New York: Routledge, 2014.

Bastin, Georges L. "Adaptation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second edition. Ed. by Mona Baker and Gabriela Saldanha. London and New York: Routledge, 2009. 3-6.

"Biography [Quentin Blake]". <<https://www.quentinblake.com/meet-qb/biography>>

Blake, Quentin. "How I Draw." 2016. <<https://www.quentinblake.com/about-drawing/how-i-draw>>.

Blamires, David. "The Early Reception of the Grimm's Kinder-und-Hausmärchen in England." *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 163-174.

Boase-Beier, Jean. *A Critical Introduction to Translation Studies*. London and New York: Continuum, 2011.

Boase-Beier, Jean and Michael Holman, eds. *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

Butler, Catherine. "Introduction". *Roald Dahl*. Ed. by Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 1-13.

Dahl, Roald. *Histórias em Verso para Meninos Perversos*. Trad. Luísa Ducla Soares. 2ª edição. Lisboa: Teorema, 1999.

Dahl, Roald. *Revolting Rhymes*. London: Puffin Books, 2001 [1982].

Delabastita, Dirk. "Literary translation". *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Volume 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. 69-78.

“Dirty Beasts.” <https://www.roalddahl.com/roald-dahl/stories/a-e>

Eco, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

Failes, Ian. “From Book to Animation: What it Took to Adapt Roald Dahl’s ‘Revolting Rhymes’.” *Cartoon Brew*. 4 January 2018. <<https://www.cartoonbrew.com/interviews/book-animation-took-adapt-roald-dahls-revolting-rhymes-155618.html> >.

Fontanet, Mathilde. “Temps de créativité en traduction”. *Meta: Translator’s Journal*. Vol. 50, n°2 (2005): 432-447.

Ghesquiere, Rita. “Why Does Children’s Literature Need Translations?”. *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Ed. by Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 1996. 19-33.

Gomes, José António. “Da Literatura Oral Tradicional À Literatura para Crianças: Alguns Casos Recentes. *No Branco do Sul As Cores dos Livros*. Actas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens. Org. Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Beja. Lisboa: Caminho, 2000. 43-60.

“Harry Potter and the Translator’s Nightmare”. *Vox Video*. 18 Oct. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=UdbOhvjIJxI>>

Hermans, Theo, ed. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London and Sydney: Croom Helm, 1985.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. *The Translation Studies Reader*. Ed. by Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000.113-118.

Jentsch, Nancy K. "Harry Potter and the Tower of Babel: Translating the Magic". *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 190-207.

Jones, Francis R. "Poetry translation". *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Volume 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.117-122.

Lathey, Gillian. "Children's Literature." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second edition. Ed. by Mona Baker and Gabriela Saldanha. London and New York: Routledge, 2009. 31-34.

Lathey, Gillian. "Introduction". *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 1-12.

Lathey, Gillian. *Translating Children's Literature*. London and New York: Routledge, 2016.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

"The Marvellous World of Roald Dahl". *BBC Documentary*. 2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=dHKKN0a9oaU>

Milošič, Nuša Jeza. *Being Revolting in Two Languages: Roald Dahl's Children's Poetry in Slovene Translation*. Undergraduate thesis. Maribor: University of Maribor, Filozofska Fakulteta, 2012.

Milton, John. "Adaptation." *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. 3-6.

Mota, Cláudia Sofia de Sousa Mendes. *A Escrita Criativa para Literatura Infantil: Uma Abordagem Comparada*. Tese de Doutoramento em Culturas e Literaturas Modernas. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: 2015.

Nakaji, Yoshikazu. “L’oeuvre poétique entre traduction et création”. *Littérature* 125, (2002): 66-72.

Nikolajeva, Maria. *Children’s Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. London and New York: Routledge, 1996.

O’Connell, Eithne. “Translating for Children”. *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 15-24.

Oittinen, Riitta. “From Thumbelina to Winnie-the-Pooh: Pictures, Words, and Sounds in Translation”. *Meta: Translators’ Journal*. Vol. 53, n°1 (2008): 76-89.

Oittinen, Riitta. “No Innocent Act: on the Ethics of Translating for Children”. *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Ed. by Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 1996. 35-45.

Oittinen, Riitta. “The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children”. *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 84-97.

Osers, Ewald. “Some Aspects of the Translation of Poetry”. *Meta: Translators’ Journal*. Vol. 23, n°1 (1978): 7-19.

O’Sullivan, Carol. “Creativity”. *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Volume 4. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2013. 42-46.

O’Sullivan, Emer. *Comparative Children’s Literature*. London/New York: Routledge, 2005.

O'Sullivan, Emer. "Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature." *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 146-162.

O'Sullivan, Emer. "Narratology meets Translation Studies, or the Voice of the Translator in Children's Literature." *Meta: Translators' Journal*. Vol. 48, Issue 1-2 (2003):197-207.

Paiva, Ana Brígida. *O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: O Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl*. Dissertação de Mestrado em Tradução (Especialização em Inglês). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014a.

Paiva, Ana Brígida. "A Influência da Tradução na Receção e Imagem das Obras Infantis de Roald Dahl." *Revista de Estudos Anglo-Portugueses* 23 (2014b): 359-373.

Paiva, Ana Brígida. "O papel da tradução na divulgação das obras infantis de Roald Dahl em Portugal". *Interpretar e Traduzir o Imaginário de Roald Dahl*. Coord. Rogério Puga. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016. 39-56.

Palumbo, Giuseppe. *Key Terms in Translation Studies*. London and New York: Continuum, 2009.

Pereira, Nilce M. "Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words". *Meta: Translators' Journal*. Vol. 53, nº1 (2008): 104-119.

Pinsent, Pat. "Dahl's Popularity in the Classroom and Outside." *Roald Dahl*. Ed. by Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 70-85.

Prata, Ana Teresa. *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

“Roald Dahl Day”. < <https://www.roalddahl.com/roald-dahl-day>>

Puga, Rogério Miguel. “Introdução.” *Interpretar e Traduzir o Imaginário de Roald Dahl*. Coord. Rogério Miguel Puga. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016. 9-28.

Puurtinen, Tiina. “Translating Children’s Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies”. *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 54-64.

Pym, Anthony. *Teorias Contemporâneas da Tradução: Uma Abordagem Pedagógica*. Tradução de Ana Maria Chaves, Eduarda Keating e Fernando Ferreira Alves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel, 1985.

Robinson, Andrew. “In Theory. Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power”. *Ceasefire*. 2011a. <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/>

Robinson, Andrew. “In Theory. Bakhtin: Dialogism, Polyphony, and Heteroglossia”. *Ceasefire*. 2011b. <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/>

Rudd, David. “‘Don’t Gobblefunk Around with Words’: Roald Dahl and Language”. *Roald Dahl*. Eds. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 51-69.

Scott, Carole. “Roald Dahl and Quentin Blake”. *Roald Dahl*. Eds. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 160-175.

Seago, Karen. “Nursery Politics: Sleeping Beauty or the Acculturation of a Tale”. *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 175-189.

Shavit, Zohar. "Translation of Children's Literature". *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 25-40.

Shepherd, Jack. "Roald Dahl: 6 words added to Oxford English Dictionary to celebrate 100th Birthday Anniversary, from 'Oompa Loompa' to 'human bean'". *Independent*. 13 September 2016.

Singh, Varsha. "Problems in Translating Poetry: Some Structural, Textural and Cultural Issue": 1-4. <

[https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31662703/Problems\\_in\\_Translating\\_Poetry\\_Some\\_Structural\\_Textural\\_And\\_Cultural\\_Issue.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1557169010&Signature=EGk%2FW12ucRGQzzmK9y6vST%2Bb9II%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DProblems\\_in\\_Translating\\_Poetry\\_Some\\_Stru.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31662703/Problems_in_Translating_Poetry_Some_Structural_Textural_And_Cultural_Issue.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1557169010&Signature=EGk%2FW12ucRGQzzmK9y6vST%2Bb9II%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DProblems_in_Translating_Poetry_Some_Stru.pdf)>.

Soares, Luísa Ducla. "Roald Dahl, notas de uma sua tradutora". *Interpretar e Traduzir o Imaginário de Roald Dahl*. Coord. Rogério Miguel Puga. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016. 29-38.

Stahl, J. D. "Mark Twain's 'Slovenly Peter' in the Context of Twain and German Culture". *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 211-224.

Stallcup, Jackie E. "Discomfort and Delight: The Role of Humour in Roald Dahl's Works for Children". *Roald Dahl*. Eds. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 31-50.

Stolt, Birgit. "How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books". *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Ed. by Gillian Lathey. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. 67-83.

Sturrock, Donald. *Storyteller: The Life of Roald Dahl*. London: Harper Press, 2011.

Tatar, Maria. “‘Violent Delights’ in Children’s Literature.” *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Ed. by Jeffery H. Goldstein. New York: Oxford University Press, 1998. 69-87.

Thacker, Deborah Cogan. “Fairy Tale and Anti-Fairy Tale: Roald Dahl and the Telling Power of Stories”. *Roald Dahl*. Eds. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 14-30.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Van Coillie, Jan. “Character Names in Translation: A Functional Approach”. *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Ed. by Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 1996.

Van Coillie, Jan and Walter P. Verschueren, eds. *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing, 1996.

Vandaele, Jeroen. “Humor in translation”. *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. 147-152.

Vandaele Jeroen, ed. *Translating Humour*. Special Issue of *The Translator. Studies in Intercultural Communication*. Vol. 8, n° 2. Manchester, Uk: St. Jerome Publishing, 2002.

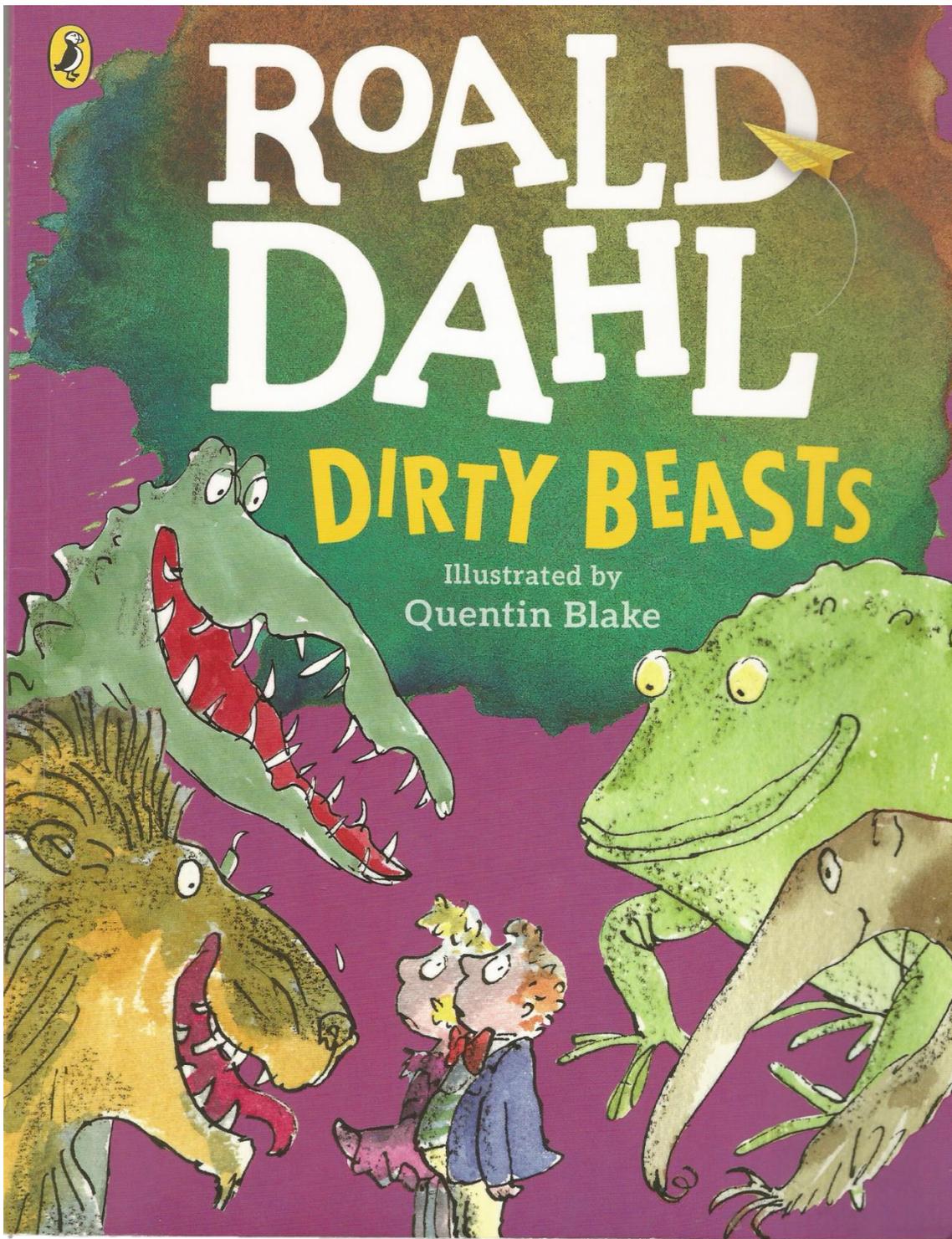
Van der Geest, Sjaak. “Scatological Children’s Humour: Notes from the Netherlands and Anywhere”. *Etnofoor*. Vol. 28, issue 1 (2016): 127-140.

Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Wecksteen, Corinne. “Connotations et double jeu des mots, ou comment ne pas perdre le(s) sens de l’humour en traduction”. *Equivalences* 35/1-2 (2008): 103-125.

Wirnitzer, Gisela Marcelo. "The translator's voice in translation of proper names: Roald Dahl as an example of functional proper names." *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 6 (2008): 117-134.

Anexo 1: Capa de edição de *Dirty Beasts*, de Roald Dahl, de 2016

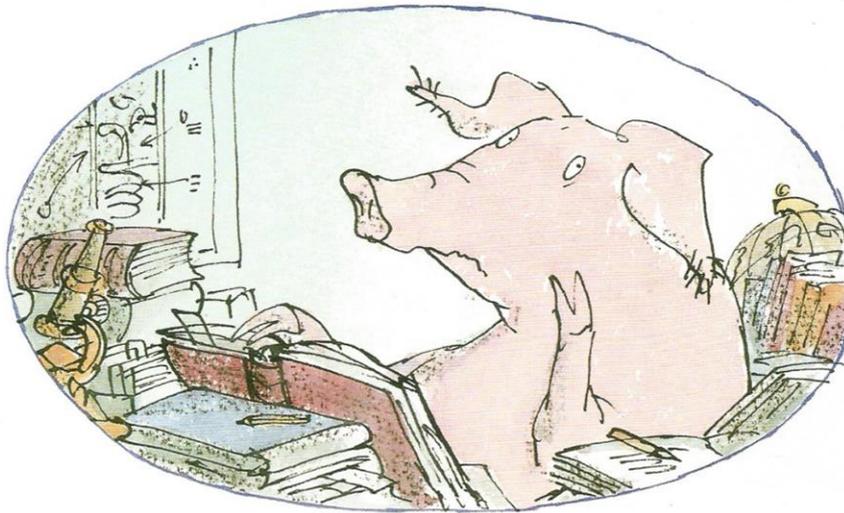


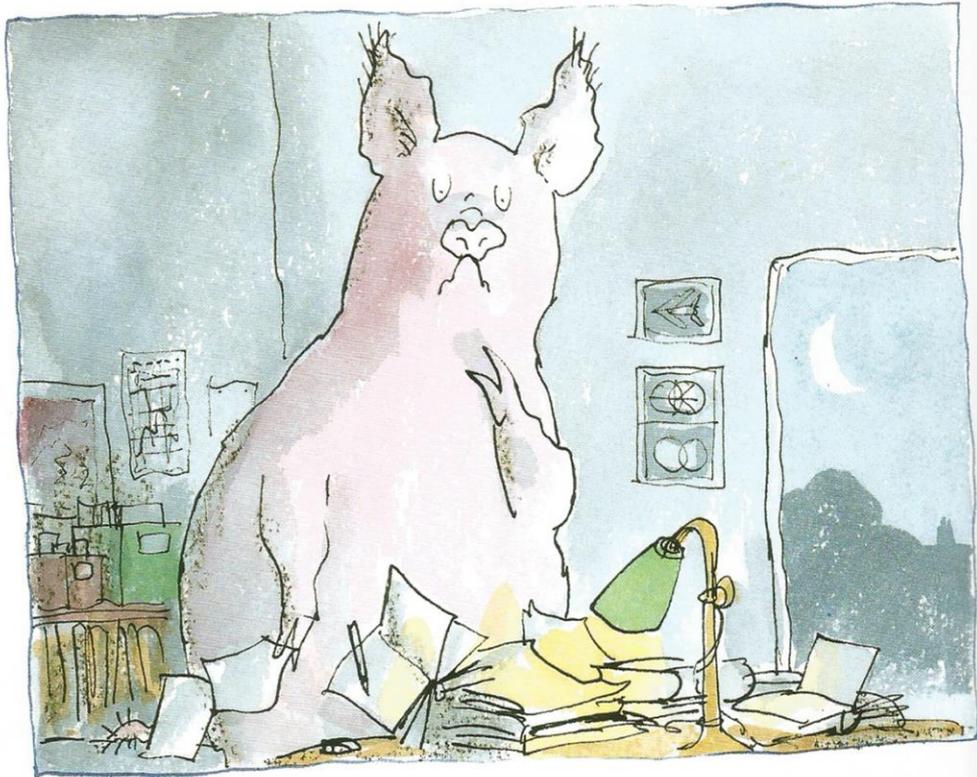
Capa da edição de *Dirty Beasts*, de Roald Dahl (2016)

## Anexo 2: Textos de Partida

### The Pig

**I**n England once there lived a big  
And wonderfully clever pig.  
To everybody it was plain  
That Piggy had a massive brain.  
He worked out sums inside his head,  
There was no book he hadn't read,  
He knew what made an airplane fly,  
He knew how engines worked and why.  
He knew all this, but in the end  
One question drove him round the bend:  
He simply couldn't puzzle out  
What LIFE was really all about.  
What was the reason for his birth?  
Why was he placed upon this earth?  
His giant brain went round and round.  
Alas, no answer could be found,  
Till suddenly one wondrous night,  
All in a flash, he saw the light.  
He jumped up like a ballet dancer  
And yelled, "By gum, I've got the answer!"





“They want my bacon slice by slice  
“To sell at a tremendous price!  
“They want my tender juicy chops  
“To put in all the butchers’ shops!  
“They want my pork to make a roast  
“And that’s the part’ll cost the most!  
“They want my sausages in strings!  
“They even want my chitterlings!  
“The butcher’s shop! The carving knife!  
“That is the reason for my life!”  
Such thoughts as these are not designed  
To give a pig great peace of mind.

†

Next morning, in comes Farmer Bland,  
A pail of pigswill in his hand,  
And Piggy with a mighty roar,  
Bashes the farmer to the floor . . .  
Now comes the rather grizzly bit  
So let's not make too much of it,  
Except that you *must* understand  
That Piggy *did* eat Farmer Bland,  
He ate him up from head to toe,  
Chewing the pieces nice and slow.  
It took an hour to reach the feet,  
Because there was so much to eat,  
And when he'd finished, Pig, of course,  
Felt absolutely no remorse.  
Slowly he scratched his brainy head  
And with a little smile, he said,  
"I had a fairly powerful hunch  
"That he might have me for his lunch."  
"And so, because I feared the worst,  
"I thought I'd better eat *him* first."

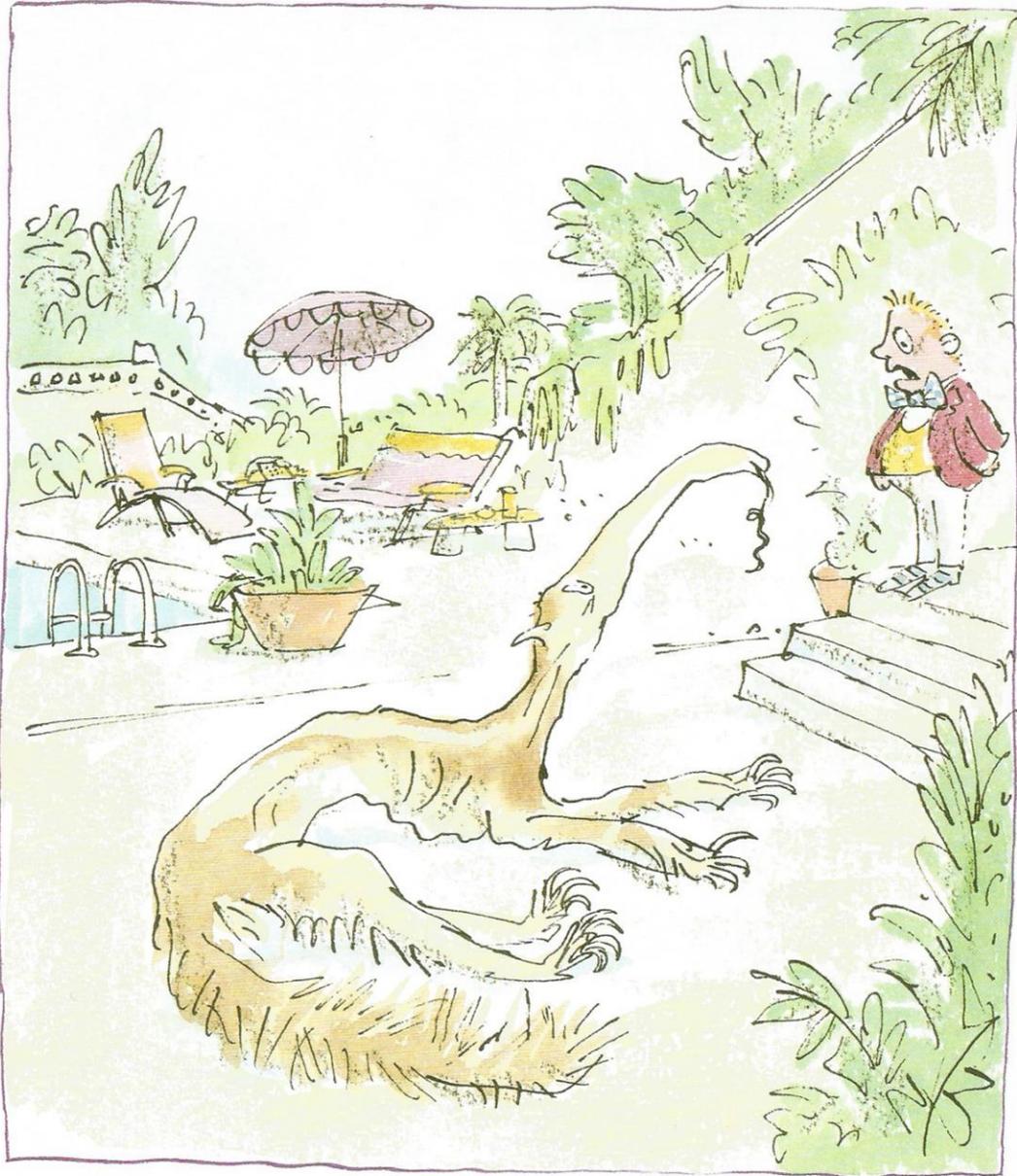


# The Ant-Eater

Some wealthy folks from U.S.A.,  
Who lived near San Francisco Bay,  
Possessed an only child called Roy,  
A plump and unattractive boy –  
Half-baked, half-witted and half-boiled,  
But worst of all, most dreadfully spoiled.  
Whatever Roy desired each day,  
His father bought him right away –  
Toy motor-cars, electric trains,  
The latest model aeroplanes,  
A colour television-set,  
A saxophone, a clarinet,  
Expensive teddy-bears that talked,  
And animals that walked and squawked.  
That house contained sufficient toys  
To thrill a half a million boys.  
(As well as this, young Roy would choose,  
Two pairs a week of brand-new shoes.)  
And now he stood there shouting, “What  
“On earth is there I haven’t got?  
“How hard to think of something new!  
“The choices are extremely few!”

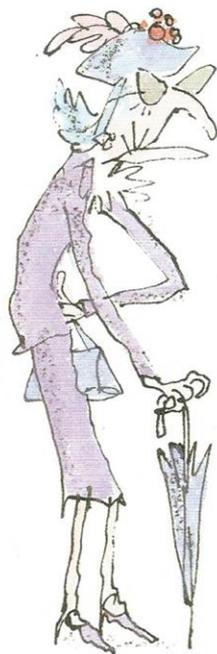


Then added, as he scratched his ear,  
“Hold it! I’ve got a good idea!  
“I think the next thing I must get  
“Should be a most peculiar pet –  
“The kind that no one else has got –  
“A giant ANT-EATER! Why not?”  
As soon as father heard the news,  
He quickly wrote to all the zoos.  
“Dear Sirs,” he said, “My dear keepers,  
“Do any of you have ant-eaters?”  
They answered by return of mail.  
“Our ant-eaters are not for sale.”  
Undaunted, Roy’s fond parent hurled  
More messages across the world.  
He said, “I’ll pay you through the nose  
“If you can get me one of those.”  
At last he found an Indian gent  
(He lived near Delhi, in a tent),  
Who said that he would sacrifice  
His pet for an enormous price  
(The price demanded, if you please,  
Was fifty thousand gold rupees).  
The ant-eater arrived half-dead.  
It looked at Roy and softly said,  
“I’m famished. Do you think you could  
“Please give me just a little food?  
“A crust of bread, a bit of meat?  
“I haven’t had a thing to eat  
“In all the time I was at sea,  
“For nobody looked after me.”  
Roy shouted, “No! No bread or meat!  
“Go find some ants! They’re what you eat!”  
The starving creature crawled away.  
It searched the garden night and day,  
It hunted every inch of ground,  
But not one single ant it found.



“Please give me food!” the creature cried.  
“Go find an ant!” the boy replied.

By chance, upon that very day,  
Roy's father's sister came to stay –  
A foul old hag of eighty-three  
Whose name, it seems, was Dorothy.  
She said to Roy, "Come let us sit  
"Out in the sun and talk a bit."  
Roy said, "I don't believe you've met  
"My new and most unusual pet?"  
He pointed down among the stones  
Where something lay, all skin and bones.  
"Ant-eater!" he yelled. "Don't lie there yawning!  
"This is my ant! Come say good morning!"



(Some people in the U.S.A.  
Have trouble with the words they say.  
However hard they try, they can't  
Pronounce a simple word like AUNT.  
Instead of AUNT, they call it ANT,  
Instead of CAN'T, they call it KANT.)  
Roy yelled, "Come here, you so-and-so!  
"My ant would like to say hello!"  
Slowly, the creature raised its head.  
"D'you mean that that's an *ant*?" it said.  
"Of course!" cried Roy. "Ant Dorothy!  
"This ant is over eighty-three."  
The creature smiled. Its tummy rumbled.  
It licked its starving lips and mumbled,  
"A giant ant! By gosh, a winner!  
"At last I'll get a decent dinner!  
"No matter if it's eighty-three.  
"If that's an ant, then it's for me!"

Then, taking very careful aim,  
It pounced upon the startled dame.  
It grabbed her firmly by the hair  
And ate her up right then and there,  
Murmuring as it chewed the feet,  
"The largest ant I'll ever eat."



Meanwhile, our hero Roy had sped  
In terror to the potting-shed,  
And tried to make himself obscure  
Behind a pile of horse-manure.  
But ant-eater came sneaking in  
(Already it was much less thin)  
And said to Roy, "You little squirt,  
"I think I'll have you for dessert."

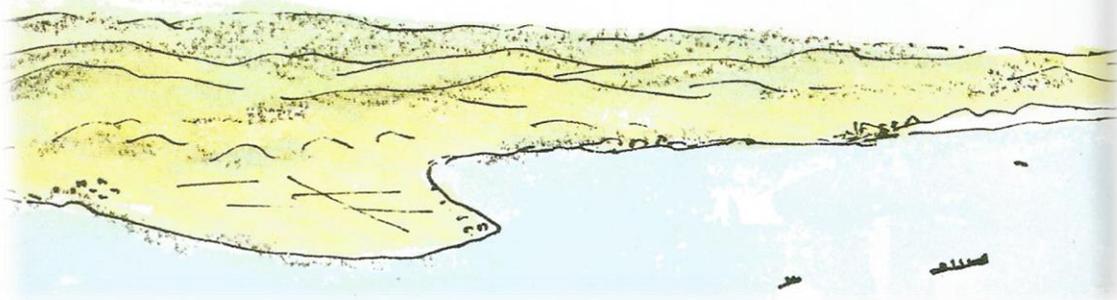


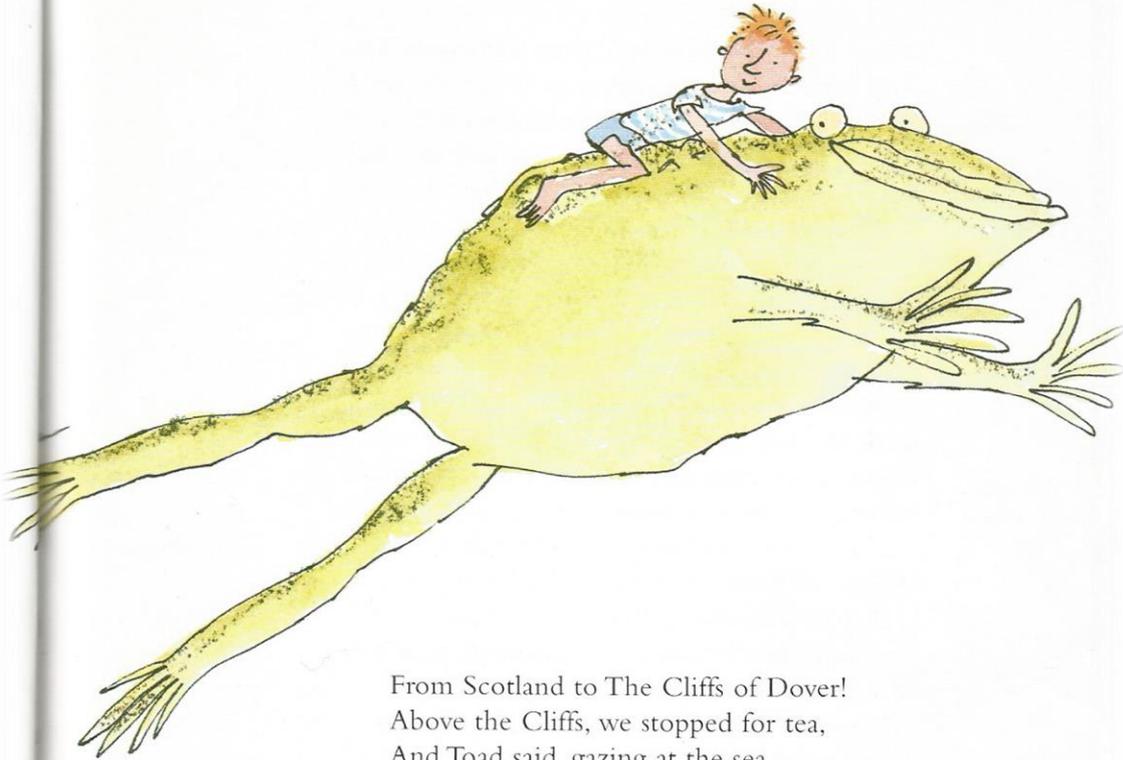
# The Toad and the Snail

I really am most awfully fond  
Of playing in the lily-pond.  
I take off shoes and socks and coat  
And paddle with my little boat.  
Now yesterday, quite suddenly,  
A giant toad came up to me.  
This toad was easily as big  
As any fair-sized fattish pig.  
He smiled and said "How do you do?  
"Hello! Good morning! How are you?"



(His face somehow reminded me  
Of mummy's sister Emily.)  
The toad said, "Don't you think I'm fine?  
"Admire these lovely legs of mine,  
"And I am sure you've never seen  
"A toad so gloriously green!"  
I said, "So far as I can see,  
"You look just like Aunt Emily."  
He said, "I'll bet Aunt Emily  
"Can't jump one half as high as me.  
"Hop on my back, young friend," he cried,  
"I'll take you for a marvellous ride."  
As I got on, I thought, oh blimey,  
Oh, deary me. How wet and slimy!  
"Sit further back," he said. "That's right.  
"I'm going to jump, so hold on tight."  
He jumped! Oh, how he jumped! By gum,  
I thought my final hour had come!  
My wretched eardrums popped and fizzed.  
My eyeballs watered. Up we whizzed.  
I clung on tight. I shouted, "How  
"Much further are we going now?"  
Toad said, his face all wreathed in smiles,  
"With every jump, it's fifty miles!"  
Quite literally, we jumped all over,





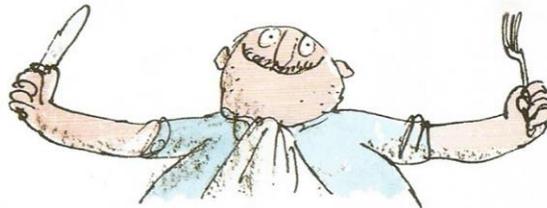
From Scotland to The Cliffs of Dover!  
Above the Cliffs, we stopped for tea,  
And Toad said, gazing at the sea,  
“What do you say we take a chance,  
“And jump from England into France?”  
I said, “Oh dear, d’you think we oughta?  
“I’d hate to finish in the water.”  
But toads, you’ll find, don’t give a wink  
For what we little children think.  
He didn’t bother to reply.  
He jumped! You should have seen us fly!  
We simply soared across the sea,  
The marvellous Mister Toad and me.



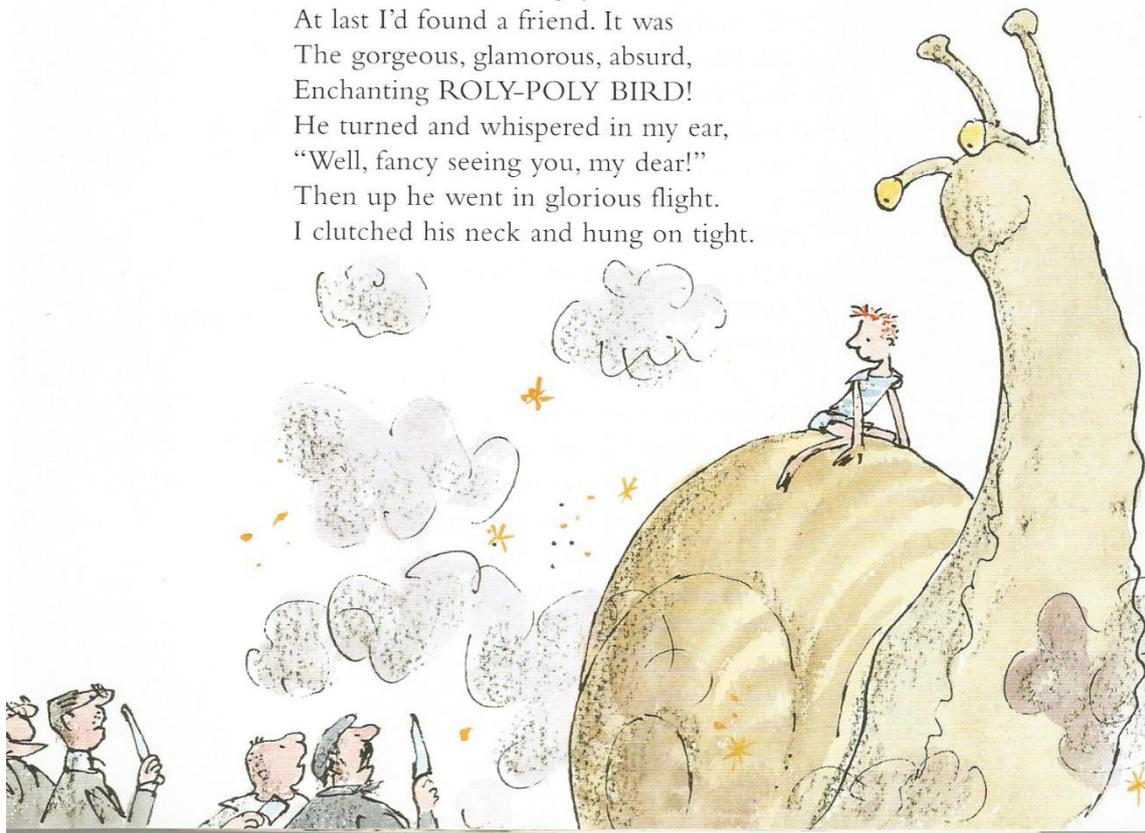
Then down we came, and down and down,  
And landed in a funny town.  
We landed hard, in fact we bounced.  
“We’re there! It’s France!” the Toad announced.  
He said, “You must admit it’s grand  
“To jump into a foreign land.  
“No boats, no bicycles, no trains,  
“No cars, no noisy aeroplanes.”  
Just then, we heard a fearful shout,  
“Oh, heavens above!” the Toad cried out.  
I turned and saw a frightening sight –  
On every side, to left, to right,  
People were running down the road,  
Running at me and Mister Toad,  
And every person, man and wife  
Was brandishing a carving-knife.  
It didn’t take me very long  
To figure there was something wrong.  
And yet, how could a small boy know,  
For nobody had told me so,  
That Frenchmen aren’t like you or me,  
They do things very differently.  
They won’t say “yards”, they call them “metres”,



And they're the *most peculiar* eaters:  
A Frenchman frequently regales  
Himself with half-a-dozen SNAILS!  
The greedy ones will gulp a score  
Of these foul brutes and ask for more.  
(In many of the best hotels  
The people also eat the shells.)  
Imagine that! My stomach turns!  
One might as well eat slugs or worms!  
But wait. Read on a little bit.  
You haven't heard the half of it.  
These French go even more agog  
If someone offers them a FROG!  
(You'd better fetch a basin quick  
In case you're going to be sick.)  
The bits of frog they like to eat  
Are thighs and calves and toes and feet.  
The French will gobble loads and loads  
Of legs they chop off frogs and toads.  
They think it's absolutely ripping  
To guzzle frogs-legs fried in dripping.  
That's why the whole town and their wives  
Were rushing us with carving-knives.  
They screamed in French, "Well I'll be blown!"  
"What legs there are upon that toad!"  
"Chop them! Skin them! Cook them! Fry them!"  
"All of us are going to try them!"  
"Toad!" I cried. "I'm not a funk,  
"But ought we not to do a bunk?"  
"These rascals haven't come to greet you.  
"All they want to do is eat you!"



“Come sharpen up your carving-knives!  
“This is the banquet of our lives!”  
I murmured through my quivering lips,  
“Oh Snail, I think we’ve had our chips.”  
The Snail replied, “I disagree.  
“Those greedy French, they’ll not eat me.”  
But on they came. They screamed, “Yahoo!  
“Surround the brute and run him through!”  
Good gracious, I could almost feel  
The pointed blades, the shining steel!  
But Snail was cool as cool could be.  
He turned his head and winked at me,  
And murmured, “Au revoir, farewell,”  
And pulled a lever on his shell.  
I looked around. The Snail had gone!  
And *now* who was I sitting on? . . .  
Oh what relief! What joy! Because  
At last I’d found a friend. It was  
The gorgeous, glamorous, absurd,  
Enchanting ROLY-POLY BIRD!  
He turned and whispered in my ear,  
“Well, fancy seeing you, my dear!”  
Then up he went in glorious flight.  
I clutched his neck and hung on tight.





We fairly raced across the sky,  
The Roly-Poly Bird and I,  
And landed safely just beyond  
The fringes of the lily-pond.  
When I got home I never told  
A solitary single soul  
What I had done or where I'd been  
Or any of the things I'd seen.  
I did not even say I rode  
Upon a giant jumping toad,  
'Cause if I had, I knew that they  
Would not believe me anyway.  
But you and I know well it's true.  
We know I jumped, we know I flew.  
We're sure it all took place, although  
Not one of us will ever know,  
We'll never, never understand  
Why children go to Wonderland.



### **Anexo 3:**

#### **Entrevista a Luísa Ducla Soares: a tradução de *Revolting Rhymes***

**P: Podemos dizer que a sua carreira passou em grande parte pelo público infantil, quer através das traduções que realizou, quer pelo grande número de obras literárias que continua a escrever para os mais pequenos. Considera que a sua percepção do público leitor, dos seus gostos, das suas exigências, foram factores determinantes para a sua abordagem em relação ao texto de partida *Revolting Rhymes*?**

R: Certamente que sim. Ao escrever para determinado público, principalmente para crianças, devemos ter noção não só dos seus gostos e exigências mas também da abrangência do seu vocabulário, do tipo de experiências que viveram, das características da imaginação nessa faixa etária.

**P: Que faixa etária teve em mente quando traduziu *Revolting Rhymes*?**

R: Os *Revolting Rhymes* não são acessíveis a menores de 8 anos e, a partir dessa idade, todos os poderão ler. O seu humor negro e a desconstrução das histórias podem cativar até adultos. Cada idade terá uma experiência diferente ao ler estes contos.

**P: Antes de traduzir procurou saber se existia alguma tradução desta obra para o português do Brasil, ou até mesmo para outra língua, para possível comparação de escolhas tradutórias?**

R: Não encontrei nenhuma tradução em português do Brasil (o que não significa que não pudesse existir), mas tive conhecimento da existência de traduções noutras línguas.

**P: A actividade como tradutora tem alguma repercussão nas suas obras escritas em nome próprio?**

R: Eu comecei a traduzir quando ainda era estudante universitária de Filologia Germânica e os primeiros livros que traduzi, de literatura infantil, de modo algum me influenciaram pois não lhes achei qualquer interesse especial. Fiz muitas traduções técnicas, da área da saúde, que só me influenciaram no sentido do rigor, mas de um rigor muito diferente do que usei na tradução literária. Certas versões que fiz de poesia, de Saul Bellow, de Dahl, foram para mim importantes pois senti que estava a entrar dentro da oficina de escrita

desses autores e não os podia trair, mas devia procurar transmitir o impacto não só das ideias e sentimentos mas das palavras. Essa é a parte mais difícil: a de procurar originalidade e criatividade noutra língua, de imaginar sonoridades, jogos de palavras equivalentes. Muitas vezes me deitei com frases inglesas na cabeça e não consegui adormecer sem que elas se transformassem, com pozinhos de perlimpimpim, nas correspondentes frases portuguesas.

Os únicos livros que traduzi que tiveram real importância para mim no domínio da literatura infantil foram *Revolting Rhymes* e *George`s Marvellous Medicine*.

**P: Que importância atribuiu a Roald Dahl no universo da literatura infantil?**

Gosto imenso de Roald Dahl e considero-o um autor incontornável da literatura infantil. Contra a literatura melíflua, sempre politicamente correta, teve o arrojo de escancarar as janelas e deixar entrar os ventos da originalidade, do humor, da desconstrução de certas tradições.

**P: Que percepção tem do lugar da tradução no universo da literatura infantil vendida em Portugal? Há muitas encomendas de tradução de literatura infantil?**

Há muita tradução de livros infanto-juvenis e é bom que exista, pois permite que as crianças e os jovens conheçam o que de melhor se produz para eles. Infelizmente as traduções nem sempre têm qualidade. Passam as mensagens, mas não o fascínio. O caso é especialmente grave no que diz respeito às traduções de poesia que são, geralmente, um desastre.

**P: Já lhe aconteceu sugerir a uma editora que publique uma determinada obra em tradução, ou as escolhas partem sempre das editoras?**

Já sugeri, pois durante um período da minha vida fui consultora literária de duas editoras e o meu trabalho consistia, em parte, na leitura de jornais e suplementos literários para indicar obras para tradução.

**P: Quais foram os principais desafios que identificou à partida na tradução desta obra?**

Aceitei esta tradução, em parte, como desafio por o editor me ter confessado que já dois tradutores tinham tentado e desistido. Então quis pôr-me à prova e tentar, à minha

maneira, não abdicando de certa criatividade mas mantendo o que era mais complicado: a métrica. A métrica, a rima, condicionam muito uma tradução mas, aceitando-a, temos, à partida, uma liberdade de expressão que não nos é dada numa obra em prosa. E então fazemos uma tradução bastante pessoal, mas procurando não desvirtuar o original.

Uma tradução como esta não é rentável monetariamente. Não é um trabalho linear, exige momentos de inspiração. Eu gosto de ler em voz alta tudo o que é em verso porque a poesia veio da música e não pode viver sem ela. E se a sonoridade não me agrada, vou alterando, alterando...

**P: A seu ver, no que toca à tradução para um público infantil, até que ponto deve o texto ser adaptado e quais são as situações em que, pelo contrário, se devem preservar algumas características do texto de partida?**

Se o texto já é dirigido às crianças na língua original, não vejo razão para adaptações especiais. Pelo contrário, acho que há obrigação de manter não algumas mas todas as características fundamentais do texto de partida. Caso contrário, é um atentado ao autor.

**P: Quem lê a sua tradução *Histórias em verso para meninos perversos*, consegue perceber em várias ocasiões que existe um misto de reinvenção, adaptação e criatividade nas suas escolhas tradutórias, como é o caso do título. Por que razão escolheu um título tão original como este, em vez de seguir uma via mais literal?**

R: Acho que a tradução literal do título não teria o mesmo impacto que tem em inglês, nem gosto da sonoridade dessa tradução em português. Acho esta mais acutilante, parece-me que chega ao âmago do sentido da obra.

**P: Apesar do nível de criatividade, adaptação e reinvenção de que aqui falámos, considerou importante preservar alguns elementos, como é o caso do esquema rimático da obra. Porque decidiu fazê-lo?**

Porque o ritmo me pareceu essencial e a rima também. Há um espaço para originalidade na tradução, mas convém preservar o que achamos importante e característico.

**P: Neste caso em que estamos perante uma obra escrita em verso, verificou-se de forma notória uma preocupação não só em traduzir o significado mas também a forma, onde a sonoridade e a fluência das palavras são igualmente elementos importantes do texto. Assim sendo, e tendo em conta que trabalhou com duas línguas tão diferentes uma da outra, recorreu a algum tipo de estratégia específica para**

**solucionar os desafios inerentes às diferenças linguísticas no que diz respeito a aspectos como a sonoridade ou a métrica?**

Familiarizei-me com a língua inglesa desde muito nova, pois entrei para um colégio inglês aos 5 anos. Assim, habituei-me a saltar de uma língua para a outra, encantei-me com as *nursery rhymes*, habituei-me a sentir e a exprimir-me nessa dualidade.

Comecei a rabiscar poemetos aos 10 anos, o primeiro livro que publiquei foi um livro para adultos de poesia e, assim, para mim é normal exprimir-me em verso. Se me encantava a forma, a sonoridade e a fluência de Dahl, tinha de tentar estar à sua altura (com humildade!) para não o trair. Pois acredito que há uma moral na tradução e quem não a quiser seguir que desista.

Como me empenhei sempre muito nas traduções, desisti de traduzir para me dedicar aos meus livros, pois a tradução me exigia algo de muito semelhante ao da criatividade autoral.

**P: Ainda falando na tradução de poesia em concreto, como foi para si, naquela altura, o processo de traduzir em verso?**

Traduzir em verso para mim até é divertido pois tenho escrito milhares de versos, está-me de certo modo na massa do sangue.

**P: Outro aspecto curioso nas obras de Dahl é a presença de humor negro, que se reflecte, por exemplo, nas diversas figuras de estilo ou na linguagem coloquial. Este é um aspecto importante e que necessita muitas vezes de soluções criativas, por forma a conseguir produzir um efeito humorístico. De que forma é que abordou esta questão ao longo da sua tradução?**

O humor negro em nada dificulta uma tradução, até é estimulante, o pior para um tradutor como eu é a monotonia. O humor espevita e faz vir à tona expressões engraçadas em que poucas vezes pensamos. Para quem conhece bem as línguas não é difícil saltar de umas figuras de estilo, ou de uma frase coloquial em inglês, para uma correspondente em português.

Claro que pode haver problemas com palavras ou expressões desconhecidas. Vou contar-lhe o que me aconteceu com uma tradução de Bellow. Deparei com uma expressão que não consegui encontrar em qualquer dicionário ou outra obra de referência e fui a um

instituto de línguas tirar a dúvida. Perguntei a um professor e o senhor corou, corou, engasgou-se, parecia que lhe ia dar um AVC... era um palavrão dos piores!

**P: No que diz respeito a estes contos, embora recontados de uma forma muito única, como nos diz o autor, existem ainda neles expressões bem conhecidas oriundas dos clássicos contos de fadas, como é o caso de “Fee-fi-fo-fum” ou “by the hair of my chinny-chin-chin”. Na sua tradução procurou de algum modo encontrar alguma solução que fizesse lembrar estes pequenos traços dos clássicos?**

Não tenho aqui o original nem a tradução e não me recordo.

**P: As ilustrações são também um elemento muito importante da literatura infantil. Na hora de traduzir, elas “atrapalham” ou ajudam? Sentiu que as ilustrações limitaram de alguma forma as suas escolhas tradutórias?**

As ilustrações deste livro em nada me atrapalharam. Acho-as adequadas, cheias de humor, até inspiradoras. Evidentemente, há certas ilustrações que não só podem atrapalhar o tradutor como são um atentado à obra original.

Eu própria, como autora, já tenho sido vítima de péssimos ilustradores que desvirtuam o sentido de uma obra.

Já traduzi livros com ilustrações mais ou menos amorfas, procurei nunca entrar em contradição com elas e só lamentei a pouca sorte do autor e dos leitores, naturalmente...

**P: Por fim, como tradutora muito experiente que é, que conselhos daria a quem queira dedicar-se à tradução de literatura infantil?**

Há quem julgue que traduzir para crianças é mais simples que traduzir para adultos e assim aceite tradutores de baixíssimo nível. São mais baratos e “para quem é bacalhau basta...”

Nada mais errado. Traduzir para crianças é uma tarefa exigente que implica saber dirigir-se a elas, estar por dentro da cabeça e do coração das crianças, conhecer o vocabulário que elas dominam sem cair no perigoso infantilismo. É preciso não ter medo de usar expressões e palavras pouco habituais que elas irão descobrir ( e com cada palavra ou experiência nova vão crescer ).

É preciso ter um sentido da sonoridade das palavras, pois esses livros são muitas vezes lidos em voz alta e essa sonoridade vai ser fundamental para as cativar.

A literatura ( para crianças também ) é uma forma de arte e é bom que seja artista ou, pelo menos, artesão competente quem escreve ( em original ou tradução ) para crianças.

FIM