

INSTITUTO SUPERIOR ANÍSIO TEIXEIRA
Pós-graduação Lato Sensu em Estudos da Linguagem
Subárea Língua Inglesa e Tradução

Kamilla Egidio Vasconcellos da Fonseca

**A TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM ESTUDO DA OBRA *CIDADE DE DEUS* E SUA
TRADUÇÃO *CITY OF GOD*.**

São Gonçalo
2012

Kamilla Egidio Vasconcellos da Fonseca

**A TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM ESTUDO DA OBRA *CIDADE DE DEUS* E SUA
TRADUÇÃO *CITY OF GOD***

Monografia apresentada ao curso de Letras
do Instituto Superior Anísio Teixeira – ISAT
como requisito parcial à obtenção do título
de especialista em Estudos da Linguagem,
Língua Inglesa e Tradução.

Orientador: Prof. M. José Manuel da Silva.

São Gonçalo
2012

Kamilla Egidio Vasconcellos da Fonseca

**A TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM ESTUDO DA OBRA *CIDADE DE DEUS* E SUA
TRADUÇÃO *CITY OF GOD***

Monografia apresentada ao curso de Letras
do Instituto Superior Anísio Teixeira – ISAT
como requisito parcial à obtenção do título
de especialista em Estudos da Linguagem,
Língua Inglesa e Tradução.

José Manuel da Silva - ISAT

São Gonçalo, 18 de dezembro de 2012.

À minha mãe

Tereza Cristina Vasconcellos da Fonseca.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Tereza Cristina Vasconcellos da Fonseca e ao meu namorado
Marcelo Fernandes da Paula pelo apoio e incentivo aos estudos.
Aos professores Mestres José Manuel da Silva e Cristina Mourão Salgado que
compartilharam seus conhecimentos e amor pela Tradução.

“O tradutor é fim e início de duas correntes de comunicação diferentes, mas interligadas”.
Susan Bassnett.

RESUMO

O presente trabalho tem como intuito demonstrar em que medida os aspectos de vida referentes à favela apresentados na versão inglesa da obra *City of God* aproximam-se dos apresentados na versão original em português de *Cidade de Deus*. Para isso, apresenta a origem da favela Cidade de Deus, a vida e obra do autor Paulo Lins, escritor do livro e a visão da tradutora Alison Entrekin sobre o processo que a levou à tradução literária da obra brasileira. Analisa trechos dos livros original e tradução de *Cidade de Deus*, buscando averiguar se é mantido o mesmo sentido na obra inglesa em relação à obra original em língua portuguesa e como foi o processo tradutório para culminar na tradução que conservasse a essência da obra original.

Palavras-chaves: *Cidade de Deus*, tradução, *City of God*, tradução literária.

ABSTRACT

The present work has as objective to demonstrate the extent to which aspects of life referring to the favela presented in the English version of the book *City of God* gets close to those presented in the original version in Portuguese of *Cidade de Deus*. For that, this work presents the origin of the favela Cidade de Deus, the life and work of the author Paulo Lins, writer of the book, and the point of view of the translator Alison Entrekin on the process that led her to the literary translation of the Brazilian book. It analyzes passages from the original book and the translation of *City of God* seeking to establish whether it maintained the same sense in the English work in relation to the original work, in Portuguese, and how was the translation process to culminate in the translation that kept the essence of the original book.

Key words: *Cidade de Deus*, translation, *City of God*, literary translation.

LISTA DE TABELAS

| | |
|----------------------------------|----|
| 1. Tabela 1 — Exemplo 1 | 29 |
| 2. Tabela 2 — Exemplo 2 | 30 |
| 3. Tabela 3 — Exemplo 3 | 31 |
| 4. Tabela 4 — Exemplo 4 | 32 |
| 5. Tabela 5 — Exemplo 5 | 32 |
| 6. Tabela 6 — Exemplo 6 | 33 |
| 7. Tabela 7 — Exemplo 7 | 34 |
| 8. Tabela 8 — Exemplo 8 | 35 |
| 9. Tabela 9 — Exemplo 9 | 35 |
| 10. Tabela 10 — Exemplo 10 | 36 |
| 11. Tabela 11 — Exemplo 11 | 37 |
| 12. Tabela 12 — Exemplo 12 | 37 |
| 13. Tabela 13 — Exemplo 13 | 38 |
| 14. Tabela 14 — Exemplo 14 | 38 |
| 15. Tabela 15 — Exemplo 15 | 40 |
| 16. Tabela 16 — Exemplo 16 | 40 |
| 17. Tabela 17 — Exemplo 17 | 41 |
| 18. Tabela 18 — Exemplo 18 | 42 |
| 19. Tabela 19 — Exemplo 19 | 43 |
| 20. Tabela 20 — Exemplo 20 | 44 |
| 21. Tabela 21 — Exemplo 21 | 45 |
| 22. Tabela 22 — Exemplo 22 | 47 |
| 23. Tabela 23 — Exemplo 23 | 48 |
| 24. Tabela 24 — Exemplo 24 | 54 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 CIDADE DE DEUS: O CONJUNTO HABITACIONAL QUE VIROU FAVELA . | 13 |
| 3 PAULO LINS: RECORDAÇÕES DE INFÂNCIA QUE POVOAM <i>CIDADE DE DEUS</i> | 17 |
| 4 <i>CITY OF GOD</i> NA VISÃO DA TRADUTORA ALISON ENTREKIN | 20 |
| 5 TRADUÇÃO LITERÁRIA | 22 |
| 6 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA | 26 |
| 6.1 Níveis de fala | 26 |
| 6.1.1 Erros de concordância | 28 |
| 6.1.2 Erros de pronúncia | 31 |
| 6.1.3 Norma Culta | 33 |
| 6.1.4 Metaplasmos por supressão | 35 |
| 6.2 Gírias e expressões | 39 |
| 6.3 Siglas e nomes de Empresas | 44 |
| 6.4 Nomes de personagens | 46 |
| 7 CONCLUSÃO | 50 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 52 |
| ANEXO | 54 |

1 INTRODUÇÃO

O questionamento sobre a tradução literária envolve muitos fatores e isso a torna, muitas vezes, difícil de ser analisada. Desde muitos anos até hoje, a tradução literária é motivo de discussão entre estudiosos da área que procuram um melhor caminho para facilitar o trabalho do tradutor. Muitos profissionais de tradução questionam o verdadeiro papel de um tradutor frente a seu trabalho: manter invisível o tradutor da obra ou abrir caminho para que ele encontre a liberdade da interpretação por meio dela.

Seria não natural se à literatura de um povo pudessem ter acesso só os que falam a mesma língua, se a sua acção tivesse de parar nas suas fronteiras. Cada obra de arte autêntica tem um significado humano universal; possui dentro de si a tendência para se pôr em contacto com a humanidade inteira. A música, a pintura, a escultura de certeza conseguem fazer isso. Uma melodia, uma estátua, um quadro não precisam de intermediário algum. Mas o ouvido e a vista ficam impotentes perante a língua estrangeira, não obstante um verso possa ter um seu som absoluto. Aqui deve entrar em acção o tradutor como segundo autor [...] (Wolfgang Iser)¹.

A partir da citação acima, nota-se que há um espaço para várias discussões acerca da problemática da tradução, pois eximir uma obra de ser traduzida significa aprisioná-la para que outras pessoas não conheçam sua história. Os livros se tornam únicos na visão de um autor que se propõe escrevê-lo. Através deles, existem riquezas e especificidades referentes à cultura de um povo, e ao ser traduzida essa visão de mundo, a obra literária rompe os horizontes e passa a ser conhecida em diversos países em diferentes idiomas. Para isso, o tradutor utiliza a interpretação ao executar seu trabalho, pois muitos detalhes presentes na obra original são únicos de um grupo social, e ao verter uma obra à língua estrangeira, a tradução muitas vezes se molda de acordo com o idioma de destino.

A visão sobre a interferência do tradutor ao aplicar a interpretação implica uma alternativa para traduzir uma obra a fim de que ela chegue ao leitor estrangeiro transparecendo clareza em uma cultura diferente da sua.

Com isso, pode-se dizer que uma boa tradução se preocupa com sua época e seu público. Uma obra bem traduzida não remete simplesmente à versão das palavras seguida de uma base técnica e sim à preocupação em transmitir a essência de um texto, atendo-se a detalhes tanto do texto de partida como do de chegada. A preocupação com o leitor e como será a mensagem a ser transmitida, as perguntas que o leitor faz a si mesmo participando ativamente da história na obra, os sentimentos causados ao ler o original e sua tradução.

¹ Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9268/9406>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

No presente trabalho, serão apresentados o surgimento da favela carioca Cidade de Deus, a vida e obra do autor Paulo Lins, morador da favela durante muitos anos e que vivenciou todos os problemas expostos em sua obra, e a sua relação com original e tradução de *Cidade de Deus*. Será abordado brevemente o processo executado pela tradutora frente a sua versão inglesa *City of God*, e por fim, serão analisados alguns trechos da presente obra de Paulo Lins e posteriormente será feita a exposição das análises com o objetivo de mostrar como ocorreram as traduções referentes aos aspectos linguísticos dos personagens da favela brasileira, seus nomes e o de algumas empresas presentes em *City of God*. Dialogando com livros e artigos de tradução e um estudo de campo sobre a favela Cidade de Deus, serão apresentadas, de maneira geral, teorias que influenciaram o trabalho de tradução. Ao final, será feita a conclusão do trabalho.

Os instrumentos de pesquisa utilizados neste trabalho serão o livro original e sua respectiva tradução de *Cidade de Deus*, livros de linguística, gramáticas da língua portuguesa e inglesa, dicionários de ambos os idiomas. Vale dizer que, ainda que seja mencionado brevemente o filme *Cidade de Deus*, ele não será objeto de análise.

Esta análise de *corpus* encontrará apoio em conceitos sobre tradução satisfatória ou não satisfatória. Seja a tradução satisfatória obtendo a interferência do tradutor, mas mantendo as ideias presentes no original, seja a não satisfatória em que o tradutor pode se tornar o artista, sendo o intermédio entre duas culturas diferentes tendo liberdade para expor sua interpretação e traduzir a obra modificando-a ou interferindo completamente no texto original, o presente trabalho tenta buscar a melhor maneira de captar como ocorre uma tradução literária entre sua obra original e versão e o trabalho executado pelo tradutor, que vai além de verter as palavras, encontrar termos técnicos ou criar outros para conhecer o universo original a fim de que seu trabalho seja satisfatório na versão traduzida.

Considerando o romance *Cidade de Deus*, o presente trabalho visa fomentar a discussão acerca das visões da realidade de uma favela brasileira. Ele destina-se a profissionais e alunos da área de tradução, bem como professores de inglês e todos os possíveis interessados no tema.

Portanto, o objetivo da análise, ainda que seja buscar palavras como referência, não é verificá-las isoladamente e sim a presença delas no contexto referido. Junto da análise, breves comentários serão feitos a respeito da versão original e da tradução realizada de *Cidade de Deus* presentes no *corpus* do trabalho.

A escolha do tema deste trabalho deveu-se a uma entrevista da tradutora Alison Entrekin a um programa de televisão, em que ela relatou a dificuldade encontrada para traduzir a obra *Cidade de Deus* devido aos aspectos linguísticos presentes na obra. A experiente tradutora recorreu a diversas ferramentas que a ajudaram na versão *City of God*, lançada em 2006.

2 CIDADE DE DEUS: O CONJUNTO HABITACIONAL QUE VIROU FAVELA

A cidade do Rio de Janeiro foi capital do Brasil de 1763 até 21 de abril de 1960, quando o centro político-administrativo do país tornou-se a cidade de Brasília¹. Durante todo esse período e mesmo depois, o Rio apresentava um grande crescimento populacional devido às famílias de diferentes partes do Brasil que chegavam aqui buscando melhores empregos, salários e condições de vida.

Essas famílias que chegavam e não tinham onde morar passaram a habitar as favelas² de diferentes localidades do Rio de Janeiro, como Praia do Pinto (Leblon), Catacumba (Lagoa), Macedo Sobrinho (Humaitá), Pasmado (Copacabana) e Esqueleto (Tijuca). No auge da ditadura militar (que durou de 1964 a 1985), o Governo Federal criou um órgão chamado Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (Chisam), com o objetivo de acabar com as favelas na cidade³.

Para isso, diferentes medidas foram tomadas, desde mandado oficial entregue aos moradores com prazo para saída de suas residências até incêndios de procedência desconhecida pelas autoridades. Com isso, as pessoas residentes em diversas favelas foram expulsas e transferidas para diferentes conjuntos habitacionais.

Antes mesmo da iniciativa do Governo Federal de realocar a população residente nestas áreas em 1962, o governador Carlos Lacerda construiu um conjunto habitacional chamado Cidade de Deus para abrigar estas famílias que estavam habitando as diferentes favelas da cidade. No entanto, esse Plano de Habitação Popular só foi realizado no final do governo, e o conjunto habitacional ficou inacabado e sem infraestrutura suficiente para garantir condições de moradia. Cidade de Deus foi o nome dado por políticos da época do governador Carlos Lacerda, porém a origem deste nome é incerta. O que se cogitava era que o nome trazia confiança de um futuro promissor para os moradores e os aproximava mais de

¹ Disponível em: <<http://cidadebrasileira.brasilecola.com/rio-janeiro/historia-cidade-rio-janeiro.htm>>. Acesso em: 9 set. 2012.

² O termo favela é originário de uma planta encontrada no sertão baiano, em Arraial de Canudos e foi popularmente empregado a locais de extrema pobreza. Após o momento histórico conhecido como Guerra de Canudos, alguns soldados, quando regressaram da guerra, se instalaram em morros, dando, então, o nome de favela, lembrando a planta encontrada no lugar de origem deles (ZALUAR, 2004).

³ Disponível em:

<http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=21&infoid=8&sid=7>. Acesso em: 9 set. 2012.

Deus, a fim de que eles tivessem o sentimento de estar sempre sendo cuidados pelo Criador⁴.

Na época da transferência de moradores, até força policial era utilizada, caso as pessoas resistissem. As ações das autoridades davam a entender que a única preocupação era a desocupação de terrenos onde mais tarde seriam construídos condomínios para a população em geral. Após isso, muitos moradores foram transferidos para a comunidade conhecida como Cidade de Deus. Pessoas de diferentes favelas começaram a chegar com seus pertences, esperança de um futuro melhor e um novo recomeço. Entretanto, devido ao grande número de pessoas que passaram a habitar o lugar e à falta de assistência por parte dos governantes, que com o tempo não investiam mais na infraestrutura da região, os moradores ficaram entregues ao abandono.

Em 1966, o Rio de Janeiro foi atingido por uma das maiores enchentes da história, que durou cinco dias e deixou cerca de 20 mil pessoas desabrigadas. Isso trouxe graves prejuízos para o estado e para os moradores que ainda não haviam sido retirados das diversas favelas cariocas. Após verem seus pertences destruídos, esses moradores foram levados para o estádio de futebol Mário Filho e depois realocados para diferentes conjuntos habitacionais incluindo a Cidade de Deus. Devido às invasões e construções ilegais, a Cidade de Deus cresceu desordenadamente⁵.

Os moradores da Cidade de Deus, bairro desmembrado de Jacarepaguá, localizado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, ficaram entregues ao esquecimento por parte das autoridades e longe de condições de moradia, pois na época da remoção das pessoas que viviam nas favelas, ao se deslocarem para a nova moradia, o conjunto habitacional não tinha condições de ser habitado. Longe de outros moradores, longe de assistência, o local ficou esquecido pelas autoridades, e por isso os moradores ficaram com o estigma de favelados, devido a precárias condições de vida existentes no local.

O conjunto habitacional passou então a ser conhecido como favela, pois devido ao crescimento populacional superando expectativas quando todos os espaços eram preenchidos com construções, outras casas começavam a crescer verticalmente. Barracos foram e até hoje

⁴ Disponível em:

<http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?search_by_headline=false&search_by_authornome=all&infoid=37&y=0&text=Carlos+Lacerda&from_info_index=21&search_by_state=all&search_by_field=tax&search_by_section=all&sid=3&search_by_keywords=any&x=0&query=simple&search_text_options=all&search_by_priority=all>. Acesso em: 9 set. 2012.

⁵ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-250485,00.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

são construídos com diversos tipos de materiais, que vão de madeira a placas de propaganda eleitoral, evidenciando a precariedade e pobreza na área.

Até hoje não se sabe ao certo quantos moradores existem na Cidade de Deus, também conhecida como CDD, pois durante todas essas décadas a favela apresentou um crescimento populacional contínuo e desordenado.

Segundo GAMA (2010), em 2000 a população era de 38.016 moradores, porém, hoje, pesquisas revelaram que o número de moradores é muito maior, uma vez que a Cidade de Deus é dividida em regiões e sub-regiões: Karatê, Portelinha, Casinhas Novas, Rocinha 2, Vila Nova Cruzada, Tangará, Jardim do Amanhã, Santa Efigênia, Quadra 13, Quadra 15, Quadra 141, Bariri, Apartamentos, Quintanilha, Pantanal 1, Pantanal 2, Praça da Bíblia, Coroado, Bloco Velho e Sítio da Amizade. A favela é caracterizada por várias casas construídas dentro de um mesmo terreno, e localidades de difícil acesso impossibilitam saber o exato número de moradores existentes no local. O tráfico de drogas é outro fator que dificulta o levantamento dessas informações.

Hoje em dia muitas pessoas questionam o que é *favela e comunidade*, suas diferenças ou se elas realmente existem, pois o termo *comunidade* se tornou comum para se referir a pessoas que moram em favelas, a fim de amenizar o peso negativo e violento que este termo carrega consigo.

De acordo com SILVA (2008), é possível ver diferenças entre favela e comunidade: na *favela* há uma desorganização social, os moradores são vistos como cúmplices de traficantes devido à convivência com eles no mesmo território, a cultura é considerada perigosa, os moradores são julgados por terem um estilo de vida que não respeita os direitos civis, um lugar constantemente relacionado ao tráfico de drogas, balas perdidas, estigma de favelados, insegurança e risco, um mundo caracterizado pela ilegalidade e submissão de moradores à violência.

A *comunidade* é representada pela identificação dos moradores em oposição a pessoas vindas de fora que possam denegrir a imagem do lugar onde moram; os moradores são conhecidos por terem qualidades morais através da cultura e modos de vida, o respeito pelo próximo, projetos culturais realizados, zelo das autoridades, associação de moradores para reivindicar o que eles querem. As pessoas que moram na comunidade partilham do mesmo espaço de lazer, todos trabalham para o bem comum. Existe uma infraestrutura no local, garantindo saneamento básico para atender as necessidades das pessoas. Os moradores da comunidade evitam mencionar estigmas e não aceitam que pessoas vindas de outros lugares

ou até mesmo dentro da comunidade deturpem a organização e os direitos e deveres de cada morador.

Na favela existe o contrário, pois não há ajuda do governo com o objetivo de os moradores se beneficiarem. Devido à existência de bandidos no local, todas as pessoas residentes na favela são julgadas como *faveladas*. Esse termo traz consigo uma imagem negativa e dificulta o acesso dos moradores residentes na favela a proteção e a liberdade.

Percebe-se, portanto, que o objetivo da generalização do termo comunidade é não discriminar os moradores que vivem em diferentes territórios e acabar com os estigmas. No entanto, as autoridades e a mídia ainda preferem o uso do termo pejorativo favela, refletindo sua perspectiva marginalizadora.

Um exemplo dessa perspectiva preconceituosa por parte de algumas autoridades é uma entrevista do atual governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, concedida em 2007. Na ocasião, ele afirmou que o aborto pode funcionar como forma de controle nas favelas, pois estas, segundo este político, seriam “verdadeiras fábricas de marginais”⁶.

A questão da interrupção da gravidez tem tudo a ver com a violência pública. Quem diz isso não sou eu, são os autores do livro "Freakonomics" (Steven Levitt e Stephen J. Dubner). Eles mostram que a redução da violência nos EUA na década de 90 está intrinsecamente ligada à legalização do aborto em 1975 pela suprema corte americana. Porque uma filha da classe média se quiser interromper a gravidez tem dinheiro e estrutura familiar, todo mundo sabe onde fica. (...) Leva na Barra da Tijuca, não sei onde. Agora, a filha do favelado vai levar para onde, se o Miguel Couto não atende? Se o Rocha Faria não atende? Ai, tenta desesperadamente uma interrupção, o que provoca situação gravíssima. Sou favorável ao direito da mulher de interromper uma gravidez indesejada. Sou cristão, católico, mas que visão é essa? Esses atrasos são muito graves. Não vejo a classe política discutir isso. Fico muito aflito. Tem tudo a ver com violência. Você pega o número de filhos por mãe na Lagoa Rodrigo de Freitas, Tijuca, Méier e Copacabana, é padrão suéco. Agora, pega na Rocinha. É padrão Zâmbia, Gabão. Isso é uma fábrica de produzir marginal. Estado não dá conta. Não tem oferta da rede pública para que essas meninas possam interromper a gravidez. Isso é uma maluquice só.

Como se viu, o termo comunidade traz a exclusão de julgamentos, com o objetivo de não gerar constrangimento aos moradores. Opõe-se, assim, à visão do governador do Rio de Janeiro expressa na entrevista, pois ele associa a favela a um lugar que origina males para a sociedade. Isso é especialmente relevante, levando em consideração que o governador Sérgio Cabral é uma autoridade pública, portanto sua opinião influencia a maneira como outras pessoas pensam a respeito dessa parcela da população.

⁶ Disponível em:

<<http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL155710-5601,00-CABRAL+DEFENDE+ABORTO+CONTRA+VIOLENCIA+NO+RIO+DE+JANEIRO.html>>. Acesso em: 10 set. 2012.

3 PAULO LINS: RECORDAÇÕES DE INFÂNCIA QUE POVOAM *CIDADE DE DEUS*

Paulo Lins nasceu em 11 de junho de 1958 e aos sete anos mudou-se para a Cidade de Deus (LINS, 2006). Nos anos 1980 iniciou sua carreira como escritor, fazendo parte da Cooperativa de Poetas, e em 1986 lançou seu primeiro livro de poesias *Sobre o sol*, publicado pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Por muito tempo, Paulo Lins dedicou sua vida ao magistério e a pesquisas antropológicas, quando estudou sobre a criminalidade e a vida popular. Com um livro já publicado, em 1995 o escritor brasileiro foi contemplado com o programa Bolsa Vitae e, através do seu interesse pelo projeto de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro”, em 1997 lançou o livro *Cidade de Deus* (LINS, 2007), em que o escritor relata nas páginas da obra como a Cidade de Deus deixou de ser um lugar desconhecido para ser manchete de jornais e um lugar temido pelas pessoas.

No decorrer das 560 páginas da obra *Cidade de Deus*, conduzidas por um universo sombrio e verdadeiro, onde tragédias, pobreza, desemprego, morte, estupro, vingança e tráfico de drogas contribuem para o desenrolar da história literária, Paulo Lins relata a expansão da criminalidade e sua visão ao conviver exposto à criminalidade e à periculosidade do território.

O emprego correto das expressões, as fugas e perseguições entre bandidos e policiais, os muros ao redor da favela, os quintais e becos, a intensidade das ações, o cenário exposto na obra, a brutalidade, a eliminação de bandidos de gangues rivais, o recrutamento de soldados de 10 ou 12 anos para manusear armas com o objetivo de matar o dono da boca-de-fumo, as fugas a pé, os carros roubados, o leite e a maconha para dormir, corpos sem vida deixados no chão apenas de bermuda, a indignação de moradores ao verem suas casas invadidas para servir como esconderijo, a autoridade desmedida da polícia, os desfechos fatais e a necessidade de os moradores encararem a violência, estando próximos e ao mesmo tempo distantes, fizeram do livro *Cidade de Deus* um exemplo de obra contemporânea com situações reais e qualidades próprias.

Diante da repercussão da obra literária, no ano de 2002 *Cidade de Deus* foi adaptado para o cinema e dirigido por Fernando Meirelles. A grande repercussão do filme rendeu quatro indicações ao *Oscar* e uma indicação ao prêmio *Globo de Ouro* por melhor filme estrangeiro. Devido à grande repercussão do filme, seu direito de publicação foi vendido para 15 países.

Quando o filme estreou e foi confirmada a possibilidade de concorrer a grandes premiações, Paulo Lins sentiu a responsabilidade de ver sua obra estampada nas telas, pois o filme havia se tornado motivo de comentários de diferentes pessoas, desde colegas de infância a autoridades políticas no Brasil¹. O filme foi visto por moradores da favela Cidade de Deus, e muitas pessoas que foram criadas no local questionaram a veracidade do filme e o pessimismo com que o diretor Fernando Meirelles retratou os habitantes da favela.

Segundo o cantor rapper MV Bill², morador da Cidade de Deus, o excesso de imagens negativas e distorcidas do filme sobre a favela do Rio de Janeiro fizeram com que pessoas que não conheciam a Cidade de Deus julgassem todos os moradores do território como perigosos. Muitos residentes foram vítimas de preconceitos e o são até hoje.

Diante de tamanha polêmica, foi marcada uma reunião entre o autor Paulo Lins e os moradores da Cidade de Deus para que fosse esclarecida sua visão como morador da favela carioca retratada no filme, pois a história mostrada não condizia com a realidade, já que moradores antigos desta favela afirmaram que a verdade que cresceu ao redor dos muros da Cidade de Deus não era a mesma mencionada no filme. A reunião entre moradores e o autor Paulo Lins não aconteceu na data prevista, e até hoje não há informações oficiais sobre quando isso será feito.

Em 2004, o escritor e roteirista Paulo Lins assinou os episódios do seriado *Cidade dos Homens*, transmitido pela TV Globo, e contribuiu com o roteiro do longa-metragem *Quase dois Irmãos*³ no mesmo ano.

Em 2006, o livro *Cidade de Deus* foi traduzido para o inglês e publicado pela primeira vez na Grã-Bretanha. Através do escritor brasileiro Paulo Lins, a favela Cidade de Deus, localizada no Rio de Janeiro, ficou conhecida no mundo. Até hoje, seu livro é alvo de críticas e elogios.

Em entrevista ao programa Jogo de Ideias⁴, gravado em 2010 durante a sexta edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, Paulo Lins revela que a segunda edição do livro foi lançada devido à sua repercussão internacional. Na primeira publicação do livro *Cidade de*

¹ Entrevista para o programa Jogo de Ideias. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>. Acesso em: 16 set. 2012.

² Informações baseadas no texto publicado pelo cantor rapper MV Bill. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55184-6011,00.html>>. Acesso em: 16 set. 2012.

³ Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/paulo-lins>>. Acesso em: 16 set. 2012.

⁴ Entrevista com Paulo Lins. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>. Acesso em: 16 set. 2012.

Deus, o autor, após recolher as informações de que precisava, escreveu mais de 600 páginas e entregou o livro à editora sem fazer uma revisão antes.

Paulo Lins contou que teve problemas com traduções de *Cidade de Deus* para diferentes idiomas como italiano, francês e inglês. A versão inglesa de *Cidade de Deus* foi traduzida três vezes por diferentes tradutores a pedido de diferentes editoras. O escritor brasileiro relatou que as duas primeiras versões não ficaram boas e que a terceira tradução não pôde ser publicada, pois estava muito cara devido a questões burocráticas. Após essas tentativas, a editora britânica Bloomsbury se propôs publicar a obra na versão inglesa e a tradutora Alison Entrekin foi contratada para explorar a obra literária brasileira referente à favela Cidade de Deus. Esta é a tradução que está sendo utilizada neste trabalho.

No decorrer da entrevista, o autor disse que conheceu alguns tradutores que se propuseram traduzir seu livro; com outros, o escritor mencionou que nunca manteve contato. O romancista brasileiro relembrou o desconforto ao pedir a autorização da tradução do livro *Cidade de Deus* para o governo grego e ter que agradecer por sua obra ser traduzida para este idioma. Tanta burocracia devia-se ao fato de esta língua ser historicamente conhecida pela filosofia de Platão e Aristóteles.

Devido ao sucesso e à curiosidade aguçada das pessoas sobre a obra brasileira *Cidade de Deus*, Paulo Lins viajou para diferentes países e muitas pessoas faziam-lhe perguntas sobre a realidade existente no livro. O brasileiro citou o exemplo da Suécia, onde as pessoas não conseguiam entender o porquê de tamanha violência e o motivo que levavam os personagens da favela a cometer tamanha perversidade. As pessoas não entendiam também o motivo de crianças se envolverem com a criminalidade⁵.

Ainda hoje Paulo Lins carrega consigo o sucesso do filme *Cidade de Deus*, pois após a publicação da revista britânica *Empire*⁶ elegendo o filme como o sétimo melhor filme do mundo não falado em inglês, o autor continua a receber propostas para vender os direitos de publicação do livro para outros países. O escritor brasileiro menciona que o filme faz com que as pessoas conheçam a literatura contemporânea do livro *Cidade de Deus*.

⁵ Entrevista para o programa Jogo de Ideias. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>. Acesso em: 16 set. 2012.

⁶ Disponível em: <<http://www.empireonline.com/features/100-greatest-world-cinema-films/default.asp?film=7>>. Acesso em: 16 set. 2012.

4 CITY OF GOD NA VISÃO DA TRADUTORA ALISON ENTREKIN

Alison Entrekin nasceu na Austrália, formou-se em criação literária⁷ e foi professora. Há mais de 14 anos mudou-se para o Brasil, onde fez curso de tradução e hoje se dedica ao ofício de traduzir obras literárias para o inglês. Em seu currículo, encontram-se várias traduções literárias, dentre elas: *Budapeste*, *Cidade de Deus* e *O Filho Eterno*.

Diante da curiosidade das pessoas sobre como foi o processo de traduzir a obra literária *Cidade de Deus*, a tradutora australiana concedeu inúmeras entrevistas a meios de comunicação e ainda hoje relata o quanto foi difícil traduzir esta obra, devido ao registro de gírias específicas encontradas no livro *Cidade de Deus*.

Apesar de ser fluente em sua língua materna, Alison Entrekin encontrou dificuldade para recriar a obra em inglês, pois o linguajar próprio contido no livro *Cidade de Deus* foi considerado difícil de ser traduzido devido à história do livro se passar em três décadas diferentes. Segundo a tradutora⁸, as gírias pertencentes às três décadas mencionadas no livro foram complicadas de ser pesquisadas a fim de resultar na tradução para o inglês, e a maneira encontrada para traduzir as palavras do original de Paulo Lins foi utilizar construções em que o leitor estrangeiro entendesse a história pelo contexto.

Para a realização deste trabalho, a tradutora de *Cidade de Deus* precisou recorrer a diferentes caminhos que a levassem a buscar as informações de que necessitava, pois nem sempre os dicionários, outros tradutores e linguistas conseguiam ajudá-la a encontrar as informações que queria. Diante disso, foi preciso então manter contato com pessoas que tivessem vivenciado esse universo de drogas, armas, prostituição, vida na prisão⁹ e marginalidade. Para obter tais informações, a tradutora menciona que dentre vários contatos com pessoas ela entrou em um grupo de bate-papo na Internet para apoio a ex-presidiários na Inglaterra e conseguiu recolher as informações que buscava.

No decorrer da tradução, Alison Entrekin precisou manter a desconfiança com as palavras e fazer perguntas a todo tempo para o autor da obra Paulo Lins porque, às vezes, a palavra ou expressão que ela achava óbvia não era exatamente o que o romance descrevia. A

⁷ Entrevista com Alison Entrekin para a revista ÉPOCA. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI163315-15230,00-ALISON+E+A.html>>. Acesso em: 16 set. 2012.

⁸ Entrevista com Alison Entrekin para o programa Conexões – parte 2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QyxaSvkgkzk>>. Acesso em: 16 set. 2012.

⁹ Entrevista com Alison Entrekin para o programa Jogo de Ideias – parte 1. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=q6kmQM5syeE&feature=relmfu>>. Acesso em: 16 set. 2012.

palavra *trampar*, por exemplo, não estava relacionada a *trabalhar*¹⁰, como ela pensava. Então, após consultar o autor para saber do que tratava a expressão, ele disse que naquele momento histórico do livro seu significado era *vender*.

City of God foi uma tradução encomendada pela editora Bloomsbury, na Inglaterra, e o contrato com a tradutora previa a entrega do projeto em seis meses¹¹, mas recolher todas as informações necessárias para realizar a tradução foi um processo longo, e por isso o projeto demorou 20 meses para ficar pronto.

A tradutora australiana revela que nunca havia traduzido uma obra literária tão difícil como *Cidade de Deus* e que no processo de tradução era necessário adicionar algumas palavras que fizessem o leitor entender o que acontecia na favela brasileira. Apesar de adicionar algumas palavras, a tradutora não fugiu do sentido original do texto.

Ainda sobre o livro, Alison Entrekin precisou fazer um pequeno glossário no início da versão inglesa *City of God* para situar o leitor sobre as diferentes palavras encontradas no livro e que foram mantidas no português, como *Orixá* e *Candomblé*. A tradutora teve liberdade para traduzir *Cidade de Deus* em inglês e em trechos do livro nota-se que siglas como *CEDAE* foram traduzidas para *State Water Department*. Mas em outras situações, Alison Entrekin preferiu manter algumas palavras brasileiras porque ao mesmo tempo em que era uma tradução para o inglês britânico e o objetivo era informar o leitor, o foco do livro era mostrar a realidade e violência contida na favela brasileira Cidade de Deus; portanto, palavras em português e inglês foram utilizadas.

Questionada sobre como é feito o processo da tradução dos livros que se propõe traduzir, a tradutora australiana diz que em seus trabalhos sempre são as obras que conduzem a tradução¹². Primeiramente, Alison Entrekin faz uma leitura do livro original para ver como o leitor reage à história, quais sensações são despertadas e o objetivo proposto pelo livro. Feito isso, ela começa o processo de tradução porque olhando como profissional ela corre o risco de atentar para termos técnicos e perder pequenos detalhes do texto, deixando, então, a tradução incompleta em relação ao original.

¹⁰ Entrevista com Alison Entrekin para a revista ÉPOCA. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI163315-15230,00-ALISON+E+A.html>>. Acesso em: 16 set. 2012.

¹¹ Entrevista com Alison Entrekin para o programa Conexões – parte 3. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=votaHqK2JMw>>. Acesso em: 16 set. 2012.

¹² Entrevista com Alison Entrekin para o programa Jogo de Ideias – parte 6. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xoEVpVJVrdM&feature=relmfu>>. Acesso em: 16 set. 2012.

5 TRADUÇÃO LITERÁRIA

Muitos profissionais da área de tradução discutem sobre como traduzir uma obra literária a fim de preservar seu estilo original. No entanto, a certeza que se tem é que sem a tradução, os livros seriam limitados, mas, com as versões traduzidas para diferentes idiomas, essas obras tornam-se conhecidas pelas pessoas ao redor do mundo, pois a tradução de uma obra traz consigo a cultura de um país para o outro.

Ao avaliar uma tradução literária, deve-se ter em mente que este estilo trabalha com interpretações, portanto, ele vai além de simplesmente traduzir para a língua-alvo: observa as diferentes reações que o texto provoca no leitor e analisa como o autor da obra original emprega as palavras a fim de conservar a essência do original ao verter a obra para a língua de chegada.

Por isso, a fidelidade na tradução literária é constantemente alvo de questionamentos por parte de tradutores e estudiosos, pois ao traduzir esse estilo de texto o tradutor interfere na interpretação, empregando maneiras alternativas da tradução e até palavras no idioma proposto que buscam adequar-se à obra original, trazendo, então, uma interferência, ainda que mínima, mas considerada por muitos um problema que não tem solução.

Arrojo (1993), que aborda a fidelidade na tradução, diz que essa relação entre a tradução e a literatura é conflituosa, pois uma literatura é construída sob os cuidados do autor, os detalhes são cuidadosamente verificados e, ao traduzir, o profissional poderia perder a essência e beleza da obra original. Para exemplificar esse problema, ela menciona o complexo de castração, teoria de Freud, onde a tradução de uma obra literária poderia sofrer com a percepção do tradutor para o que não existe, pois se o tradutor tivesse a liberdade de modificar o original isto seria um confronto e desrespeito ao autor da obra. Diversos elementos encontrados na obra original seriam perdidos e possivelmente a sensibilidade romântica encontrada na tradução literária seria deixada de lado. Exemplificando sua concepção de tradução, Arrojo (1986) relata:

(...) ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas lido e *interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado.

A controvérsia em torno da fidelidade na tradução existe porque o tradutor, muitas vezes, precisa optar por adicionar ou modificar palavras a fim de que o leitor tenha fácil

compreensão do que trata o texto original, ou manter as palavras assim como se apresentam na versão original. Às vezes, palavras de uma língua não podem ser reescritas em um outro idioma por se tratar de dialetos característicos de uma cultura e não estarem presentes na outra. Para exemplificar esta dificuldade, encontra-se na versão inglesa *City of God* a presença de elementos característicos da religião Umbanda que não foram traduzidos e sim mantidos como na obra original *Cidade de Deus*. Para trazer um entendimento ao leitor sobre o significado das palavras, a versão traduzida traz um glossário com o significado delas e explica o porquê de serem mantidas em português.

Ainda sobre a tradução literária, cada época tem sua interpretação diferente sobre uma obra. Assim como as obras clássicas, outras literaturas que foram escritas há muitos anos, ao serem reformuladas e traduzidas passam por modificações. Por isso, há de se questionar a fidelidade em uma tradução.

Em contraponto à fidelidade, VENUTI (1995) se preocupa com a posição do tradutor ao exercer uma tradução e diz que o profissional deve colocar sua personalidade na tradução. Apoiado na teoria de Friedrich Schleiermacher, que aborda a existência de duas maneiras tradutórias, a primeira de levar o leitor até o autor da obra original e a segunda levar a obra original até o leitor, Venuti relaciona esses conceitos, respectivamente, a estrangeirização e domesticação. Segundo ele, a domesticação tem o objetivo de facilitar o entendimento do leitor, eliminando palavras que possam gerar dúvidas e diminuir as informações do texto original para que a cultura-alvo entenda. Já a estrangeirização tem o objetivo contrário, pois o leitor é levado a conhecer a obra original, mantendo assim as expressões e as informações contidas no original.

Consciente de que uma obra sofre modificações ao ser traduzida, Oswald de Andrade menciona em seu livro *Serafim Ponte Grande*: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (ANTUNES, 1991).

Uma tradução precisa levar em conta diferentes aspectos. A partir disso, GONÇALVES (1999) aborda em seu artigo as *dimensões situacionais*, citadas por Juliane House, que servem para desmistificar diversas circunstâncias em um texto literário, como a origem geográfica (dialetos sociais presentes no texto original), a classe social (a maneira como as pessoas de um determinado grupo se expressam) e tempo (aspectos que caracterizam o tempo e que precisam permanecer na língua-alvo) para mencionar o usuário da língua. Já o meio (dividido em simples – falado para ser ouvido ou escrito para ser lido e complexo – escrito para ser falado), participação (simples se for escrito por apenas uma pessoa para

representar uma pessoa, ou complexo se for escrito por uma pessoa para representar mais de uma), relação de papéis sociais (igualdade entre o emissor e o receptor ou a autoridade entre eles), atitude social (a presença do estilo escolhido pelo autor da obra original para caracterizar e transmitir a originalidade de cada personagem presente no texto de partida) e área de comunicação (relação semântica) representam o uso da língua (GONÇALVES, 1999).

Além das *dimensões situacionais*, para traduzir um texto deve-se pensar em entender a cultura e história do país do texto que se pretende traduzir, ter domínio da língua de partida, conhecer bem a língua-alvo, entender as técnicas e registros de ambos os idiomas para resultar em uma tradução condizente com o original.

As traduções podem ser classificadas de diversas maneiras. Elas podem ser abertas e não específicas, exigindo do leitor uma interpretação, ou fechadas e específicas, demonstrando clareza e não dão ao leitor a oportunidade de refletir ou questionar sobre o que está lendo. No primeiro caso, nota-se que se a tradução abre espaço para interpretações e nota-se, então, que há mais de uma tradução para essas obras literárias, pois o leitor pode ter diferentes percepções em diferentes momentos que lê uma mesma obra (CUSATIS, 2008).

No momento da tradução de uma obra literária, muitas vezes o profissional se depara com palavras que não podem ser traduzidas e é preciso utilizar metáforas. Neste momento, o tradutor põe em prática o vasto conhecimento da língua estrangeira e utiliza essa figura de linguagem para transpor o vocábulo original para o idioma de chegada. Sendo assim, a tradução foge do comum e passa por questionamento mais aprofundado pois a tradução literária sempre procura uma linguagem nova e com isso metáforas são encontradas nos textos traduzidos.

Muitos autores defendem a ideia de que a tradução deve conservar um valor do texto original. Com isso, eles defendem a tradução como recriação e mencionam que o profissional que a executa precisa se identificar com a obra que pretende traduzir, se apaixonar pelo texto que está a sua frente, pois as palavras poéticas aparecem no momento em que o profissional se apaixonou pelo trabalho a ser executado, tornando assim a tradução mais fácil de ser realizada.

ANTUNES (1991) cita Manuel Bandeira, em *Estética de Croce*:

Toda tradução é impossível se pretende o transvasamento de uma expressão em outra, como o líquido de um recipiente a outro; não podemos reduzir o que já tem forma estética a outra forma estética. Toda tradução, com efeito, ou diminui e estrofia, ou cria uma expressão nova. Assim, a tradução que merece o nome de boa é uma aproximação que tem valor de obra de arte, e que pode viver independentemente.

A tradução como leitura (ANTUNES, 1991) é aquela em que, quando se lê uma obra na língua materna, não há questionamento se ela se refere a uma tradução ou não. Isso mostra que com uma leitura pode haver diferentes interpretações. No momento da leitura, o leitor pode privilegiar as expectativas de si próprio ou do meio em que vive, criando assim uma outra visão do que se está lendo.

Os estudiosos ligados à tradução encontram obstáculos ao traduzir um estilo literário e muitos definem a tradução literária como um dos mais complexos por envolver não somente técnicas, mas também diferentes interpretações sobre a obra original. O tradutor precisa ser criativo diante da interpretação de um texto literário, porém deve haver o cuidado para não perder o foco do que se propõe traduzir. Há muitos anos e ainda hoje se discute sobre a maneira mais adequada para traduzir uma obra, porém se nota que existem diferentes caminhos que a tradução pode percorrer a fim de que as obras sejam reescritas em outros idiomas, atraindo cada vez mais leitores.

Por simplicidade, neste trabalho serão utilizados os conceitos de *tradução satisfatória* e *não satisfatória*, de grande importância para a análise do *corpus*. Esses conceitos serão definidos a seguir. A análise buscará, em todos os exemplos, verificar se os trechos retirados dos livros *Cidade de Deus* e sua versão inglesa *City of God* resultam em tradução satisfatória ou não satisfatória. Os conceitos são definidos como: tradução satisfatória — quando o significado da versão inglesa é semelhante à versão original, não resultando em uma modificação que interfira no sentido, na utilização do vocabulário que se aproxime ao da versão original, no qual o contexto presente na versão inglesa traga o entendimento ao leitor sobre a realidade contida no trecho da versão original; e não satisfatória — quando o sentido do original se encontra modificado parcialmente na versão inglesa ou quando não se encontra na versão inglesa nenhuma das ideias presentes no original.

6 ANÁLISE DE *CORPUS* DA PESQUISA

Neste trabalho, serão analisados alguns trechos extraídos do livro *Cidade de Deus* e sua versão inglesa *City of God*. Seu objetivo consiste em verificar se as traduções dos trechos para a língua inglesa foram satisfatórias ou não satisfatórias em relação à versão original. Apoiando-se em gramáticas da língua portuguesa e inglesa, dicionários de ambos os idiomas, breves comentários serão tecidos a respeito das frases ou palavras em destaque. A abordagem qualitativa, apesar de buscar palavras e frases como referência, pretende verificá-las no contexto referido. Com isso, busca-se determinar se as traduções são satisfatórias ou não.

6.1 Níveis de fala

O ser humano é cercado de signos linguísticos que facilitam a interação entre pessoas e a troca de mensagens. Através de sons e imagens, o homem formula diferentes mensagens que possibilitam a comunicação e com isso o mundo vive em constante atualização.

A interação entre pessoas despertou estudos sobre a maneira como elas se comunicam, criando, então, os campos de estudos da sociolinguística e etnolinguística, que privilegiam a língua falada por indivíduos de diferentes comunidades. A essa variedade da língua dos indivíduos, especialistas americanos chamam de dialetos sociais (PRETI, 1982). Essas variações ocorrem devido às forças sociais que moldam o indivíduo para agir de acordo com o ambiente em que ele se encontra.

Segundo PRETI (1982) Willian Bright, etnolinguista americano, menciona que os estudos da sociolinguística vão além da relação entre língua e sociedade e, com isso, essas variações dividem-se em dimensão do emissor, que envolve a identidade do leitor, no qual a diferença de fala se desenvolve de acordo com a posição social que o indivíduo ocupa, a dimensão do receptor, que remete à identidade social do receptor, em que o indivíduo utiliza vocábulos diferentes do seu para falar com superiores e a situação ou contexto que envolve todos os elementos da comunicação.

Essas três dimensões se encontram na fórmula de Dell Hymes e junto com as teorias de Willian Bright não são suficientes para resolver os problemas linguísticos, porém são significativas para a abordagem do problema da diversidade e uniformidade de uma língua, ou

seja, a estrutura e o léxico da língua fazem parte de uma variação que se refere ao meio em que o indivíduo vive e à posição que o falante ocupa na sociedade e à relação que o une ao meio. Seu pensamento é moldado de acordo com a sociedade em que vive, porém ao utilizar a mensagem ele pode variar a maneira como se expressa (PRETI, 1982).

As variações extralinguísticas podem ser classificadas de diversas maneiras que envolvem: distinções geográficas, responsáveis pelas variações regionais; sociológicas, que são identificadas pelos traços originais presentes na língua do indivíduo, como idade, sexo, nível de estudo, classe social; e as distinções contextuais, que se referem a tudo que pode modificar a linguagem do locutor, seja a influência do ouvinte ou o tipo de lugar.

As variantes geográficas (ou diatópicas) são as responsáveis pelos regionalismos que compõem os dialetos ou palavras locais. Os dialetos são utilizados dentro dos grupos sociais e são considerados como linguagem comum do ponto de vista de dentro do local onde as pessoas pertencentes a esses grupos sociais são compreendidas e aceitas.

As variedades geográficas (ou diatópicas) contribuem para a formação da linguagem urbana que se aproxima da linguagem comum pela influência que recebe de fatores culturais (escolas, literatura, meios de comunicação).

As variantes socioculturais (ou diastráticas) ocorrem dentro de uma comunidade específica e elas podem ser ligadas ao falante, ao grupo a que ele pertence ou à situação.

Podem-se considerar as variantes de acordo com a idade; assim, quanto mais idade tiver o locutor mais difícil será a presença de um vocabulário carregado de gírias e uma linguagem de difícil compreensão.

A variante de sexo pode expor uma sensível diferença entre a linguagem do homem e da mulher devido a características morais e que se tornam características linguísticas. Apesar de ainda existirem essas diferenças, o mundo moderno, os meios de comunicação estão contribuindo para nivelar esta diferença.

A raça ou cultura pode abranger as “variações linguísticas ligadas a fatores etnológicos”, ou seja, o conhecimento de cada etnia (PRETI, 1982).

A profissão influencia como o falante se expressa, pois a maneira de falar é condizente com a atividade que ele exerce.

A posição social é refletida no nível de linguagem que a pessoa utiliza e é um fator que a distingue diante de um grupo social. Como exemplo notam-se chefes de Estado, políticos, líderes religiosos que são identificados de acordo com a maneira como falam.

O grau de escolaridade pode ser identificado através de uma simples frase que o indivíduo pronuncia. A maneira como ele utiliza as palavras, usando concordância ou não, demonstra a capacidade de reflexão dele.

O local em que o indivíduo reside na comunidade tem a ver como os diferentes falares de uma comunidade em relação a outra ou até mesmo a variação que pode ocorrer em um mesmo local. A maneira como as pessoas pertencentes a uma comunidade se comportam e os comportamentos linguístico coletivos classificam a pessoa que vive neste local.

Com isso, o linguista Charles Bally (PRETI, 1982) reconhece a língua como um classificador social pois cada indivíduo inserido em uma comunidade tem uma expressão que difere de outros lugares. Segundo ele, as influências sociais que o indivíduo recebe de acordo com sua classe social, cultura, educação que recebeu, as tradições a que está ligado contribuem como um classificador.

A linguagem culta ou padrão adquire maior prestígio sobre as outras e sua utilização ocorre em ambientes de maior formalidade. Já a linguagem popular é empregada em situações coloquiais.

Os dialetos sociais podem ser divididos em culto, comum e popular. O primeiro demonstra um padrão linguístico formal, isento de simplificações linguísticas, está presente em situações formais, possui uma sintaxe mais complexa e um vocabulário mais amplo. O dialeto comum serve como um meio-termo para o entendimento entre diferentes classes a fim de ambos serem entendidos. E o dialeto popular possui menor prestígio, ocorre em situações menos formais, apresenta simplificação sintática, gírias e perda dos padrões da gramática tradicional.

Assim como os dialetos, os níveis de fala ou registros se dividem em formal, com a presença da linguagem culta, comportamento linguístico mais refletido e vocabulário formal. O registro comum situa-se no meio, com o mesmo propósito da linguagem comum para se fazer entendida em diferentes classes sociais. Já o registro coloquial pode acontecer em situações familiares com a ausência de formalidade, predomínio da linguagem popular e a presença de gíria (PRETI, 1982).

6.1.1 Erros de concordância

Pode-se entender por erros de concordância as frases que não apresentam flexões de pessoa, número e gênero entre dois termos presentes na norma culta da gramática portuguesa. Exemplificando a concordância, percebe-se que na oração *Juliana chutou a bola*, o verbo

está na terceira pessoa do singular concordando com o sujeito *Juliana*. No sintagma *meninos bonitos*, o adjetivo *bonitos* está concordando em gênero (masculino) e número (plural) com o substantivo *meninos*.

A concordância pode ser dividida em verbal, quando o verbo concorda com o sujeito, e nominal, quando o artigo, adjetivo o pronome ou numeral se flexionam para concordar com o substantivo.

O item 6.1.1 abordará os erros de concordância presentes nesta análise de *corpus*.

- Exemplo 1

| | |
|---|---|
| <p>— Muito bem, o caso é o seguinte: tá havendo uns assalto aqui nessa jurisdição e o delegado mandou dar um jeito nisso, tá sabendo? Já tão sabargando até no Anil. Aqui não pode piar um caminhão de entrega que eles logo manda ver. É um tal de Tutuca, um tal de Inferninho e um tal de Martelo. Já me deram o serviço todo. Eu vou prender ou matar todo mundo! (detetive Belzebu) (p. 40)</p> | <p>‘Fine. Here’s the story: there’s been a few hold-ups in this jurisdiction and the chief inspector asked for somethin’ to be done about it, right? They’re even doin’ it out round Anil. A delivery truck can’t even stop here without them showin’ up. It’s some guys by the name of Squirt, Hellraiser and Hammer. I’ve already been given the full rundown. I’m gonna arrest or kill the lot!’ (Detective Beelzebulb) (p. 31)</p> |
|---|---|

Tabela 1 — Exemplo 1

No Exemplo 1 é possível perceber que há uma relação entre língua e sociedade porque o personagem *detetive Belzebu* estabelece um diálogo utilizando as expressões *tá havendo uns assalto*, *tá sabendo*, *Já tão sabargando* e *eles logo manda ver* para se comunicar com um grupo específico de pessoas. Para interagir com essas pessoas, *detetive Belzebu* foge à norma culta da língua e molda suas palavras de acordo com o ambiente em que se encontra.

A frase *tá havendo uns assalto* apresenta a palavra *tá* que constitui um metaplasmo por aférese¹, ou seja, ela se refere à queda do fonema no início da forma verbal (COUTINHO, 1974). Ao completar a frase, é empregado *havendo uns assalto*, com a falta do [s] em *assalto*, demonstrando assim uma informalidade ao utilizar as palavras.

Encontra-se no Exemplo 1 *tá sabendo* e *Já tão sabargando* que apresentam redução de sílaba de acordo com a norma culta presente nas gramáticas de língua portuguesa. Já em *eles logo manda ver*, há a ausência da concordância entre *eles*, que se apresenta no plural, e *manda* que deveria estar também no plural concordando com o sujeito.

¹ Os metaplasmos são caracterizados pelo processo de transformação fonética que a língua portuguesa recebe. Eles podem ser divididos em: metaplasmo por aumento (pertencentes a esta classe temos: epêntese, anaptixe ou suarabácti, paragoge ou epítese e prótese), metaplasmo por supressão (pertencentes a esta classe: aférese, apócope, síncope e haplologia), metaplasmos por transposição (pertencentes a esta classe: metátese, hipétese, sístole e diástole), metaplasmos por transformação (pertencentes a esta classe: degeneração, desnasalação, dissimilação, rotacismo, lambdacismo, ditongação, monotongação, metafofia, nasalação, palatização, sonorização ou abrandamento e despalatização). Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/isabellelinsleite.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2012.

Ao verter para a língua-alvo, a tradução mantém os traços semânticos do original em português e enfoca os detalhes presentes no texto. A forma verbal *tão* traduzida por *doin'*, e a versão *them showin' up* de *eles logo manda ver*, ao se inserirem nos trechos, mantém uma tradução satisfatória, pois ainda que a versão original mostre a queda de dois fonemas e a versão inglesa mantenha todos os fonemas das palavras, a tradutora não se distancia do sentido da versão original e busca em inglês palavras próximas ao sentido presente no trecho em português.

- Exemplo 2

| | |
|--|--|
| — Os cara deixaram eles vender quase tudo e depois ganharam eles Lá na Frente. Arrumaram um pichulé maneiro, deu gás para todo mundo e, ainda, tiraram uma onda com aqueles cara (...) (Pelé) (p. 29) | ' They let them sell almost everythin' and then caught up with them Out Front. They made some good dough, gave everyone gas, then took the piss out of those guys (...)' (Pelé) (p. 19) |
|--|--|

Tabela 2 — Exemplo 2

No Exemplo 2, nota-se que o personagem *Pelé* inicia sua fala com *Os cara* para se referir aos bandidos que assaltaram um caminhão de gás. Ele diz que os bandidos que praticaram o assalto esperaram os funcionários do caminhão de entrega vender a mercadoria a fim de juntar uma quantia razoável de dinheiro para depois os trabalhadores serem rendidos. A mercadoria foi saqueada e o dinheiro das vendas também.

O sujeito *cara*, presente no Exemplo 2, deveria vir no plural para concordar com o artigo *Os* e essa falta de concordância pode ser caracterizada por linguagem popular. As pessoas que ouvem essas frases, como a do Exemplo 2, identificam o erro por se tratar de uma concordância fácil de ser usada, porém a utilização dela não dificulta o entendimento para quem ouve. Essa linguagem mostra um comportamento linguístico mais distenso, que não tem a preocupação com a formalidade e a tensão na fala.

No exemplo em inglês, vê-se que a tradução foi composta apenas pelo pronome *They*, uma palavra comum, de uso comum e utilizada para se referir à terceira pessoa do plural. A versão em inglês não apresenta problema em sua estrutura e, portanto, nota-se que a tradutora utilizou uma tradução satisfatória para representar o trecho da versão inglesa contida na obra de Paulo Lins mantendo o mesmo significado do original. Apesar de ser mencionado o pronome *They* para substituir *Os cara*, o leitor da versão inglesa consegue identificar quem são essas pessoas mencionadas no texto. Isso fica claro para o leitor no decorrer da leitura da versão inglesa.

- Exemplo 3

| | |
|--|---|
| <p>— (...) nós tava no xadrez ganhando um sal dos homi... E era civil, cumpádi, eles bate à pamparra! — disse Inferninho antes de contar o que sucedera no baile. (Inferninho) (p. 43)</p> | <p>‘ (...) we’d’ve been in the lock-up getting the shit bashed out of us by the cops ... And it was the Civil Police, man – they love a bashin’!’ said Hellraiser before recounting what had happened at the dance. (Hellraiser) (p. 34)</p> |
|--|---|

Tabela 3 — Exemplo 3

Nesta passagem, tem-se a fala do bandido *Inferninho*, *eles bate*, seguida de *à pamparra*, que relata o que aconteceu com ele e seus amigos na cadeia e o nível das agressões sofridas pelos bandidos por parte dos policiais.

No Brasil, os meios de comunicação mostram que, muitas vezes, os bandidos são maltratados por muitos policiais que abusam de sua autoridade e que não apenas exercem seus trabalhos, mas também têm o prazer de ver os presos sofrerem como forma de castigo por tudo o que fizeram. Sabe-se que essas agressões partem de muitos policiais civis, porém não se pode generalizar para toda a corporação policial.

A fala, no original, *eles bate*, também apresenta a mesma ausência de concordância verbal que o Exemplo 2, pois o verbo *bate* se apresenta no singular e não concorda com o sujeito *eles*, no plural. O início da frase acrescido de *à pamparra* intensifica como foram as agressões sofridas pelos bandidos. Ao verter para a língua de chegada (inglês), a tradução utiliza *they love* e mantém a estrutura gramatical correta em relação ao verbo e a concordância com o sujeito.

A tradução de *they love* e todo o trecho da versão inglesa, contida no Exemplo 3 se resume a uma tradução satisfatória, pois remete ao significado do trecho original. Neste trecho, ao ser utilizado *they love a bashin’* para se referir a *eles bate à pamparra*, a tradução traz para o leitor o entendimento sobre a intensidade das agressões sofridas pelos bandidos.

6.1.2 Erros de pronúncia

O problema causado pela pronúncia errada das palavras pode, muitas vezes, causar má interpretação para o ouvinte. Quanto a este fator, basta uma simples frase para perceber se o falante tem o domínio da forma correta da língua portuguesa ou não. Ao conversar com as pessoas, podem-se notar as variações e flexões que elas demonstram em suas falas. Às vezes, o que pode ser caracterizado como erro de pronúncia para algumas pessoas pode não ser para outras porque, dependendo do grupo em que o indivíduo se

encontra, ele é influenciado pelo ambiente que o cerca. Quando um indivíduo pronuncia de forma errônea, muitas pessoas podem estranhar essa maneira de falar, porém, na maioria das vezes, a mensagem a ser transmitida não é dificultada.

- Exemplo 4

| | |
|--|---|
| — Vinte quatro hora ainda é fragante! — alertou Martelo. (Martelo) (p. 43) | ‘If you’re caught within twenty-four hours it’s still considered “ in the act ”,’ warned Hammer. (Hammer) (p. 34) |
|--|---|

Tabela 4 — Exemplo 4

Neste quarto exemplo vê-se que as palavras *Vinte quatro hora* e *fragante*, faladas pelo personagem *Martelo*, trazem erros de pronúncia característicos dele. A linguagem coloquial presente no Exemplo 4 deixa de apresentar formas cuidadosas da língua e se preocupa somente em transmitir a mensagem.

Erros de pronúncia referem-se à dificuldade que o indivíduo tem ao pronunciar os fonemas e o estudo desses registros linguísticos é aprofundado na gramática histórica. No exemplo, *hora*, observa-se a ausência do fonema [s]. Isso não resulta em um problema de comunicação, pois o significado é entendido com facilidade.

Já em *fragante*, encontra-se o fenômeno chamado rotacismo, que é a troca do fonema [l] pelo [r] e a perda do segundo [r]. Trata-se de uma forma coloquial, de uso popular ou até mesmo uma variante geográfica presente em grupos sociais específicos. É possível ver pessoas falando *framengo* ao invés de *flamengo*, *frauta* ao invés de *flauta* e muitos outros exemplos (PRETI, 1982).

Na tradução inglesa foi utilizado *twenty-four hours* e *in the act* para traduzir as formas originais do português. Ao contrário da língua de partida (português), a tradutora não utilizou erros gramaticais para se referir às palavras pronunciadas.

Neste Exemplo 4, a tradução foi satisfatória para se referir a *Vinte quatro hora* e *fragante* porque foi mantida a forma correta da língua inglesa *twenty-four hours* e a expressão *in the act*. Ainda que no inglês seja possível, em alguns casos, a utilização de *twenty-four hour*, a tradutora optou por manter a forma correta, e isso não gerou problema ou interferiu no entendimento da tradução.

- Exemplo 5

| | |
|--|---|
| — Dá pra ser hoje mermo . É só arrumar um carro... (Inho) (p. 63) | ‘We can even do it today. We just need to get a car ...’ (Pipsqueak) (p. 52) |
|--|---|

Tabela 5 — Exemplo 5

Percebe-se que no Exemplo 5 há uma gradação inferior da forma gramatical *mesmo* para *mermo* utilizada pelo bandido *Inho* ao falar sobre o planejamento de um roubo. A linguagem do personagem, ao trocar o [s] pelo [r] reproduz a realidade em que ele vive.

Ao presenciar esta variação linguística caracterizada por um dialeto social popular, nota-se que a forma *mermo* é utilizada por grupos específicos de pessoas. Além de caracterizar o indivíduo pelo lugar em que vive, pessoas com quem mantém contato, o uso desta forma pode representar também alguém com baixa condição social e cultural (PRETI, 1982).

Ao traduzir para a língua de chegada (inglês), a tradução apresentou *even* para enfatizar a mensagem sobre o roubo e a sua forma se manteve inalterada de acordo com a gramática da língua inglesa, ao contrário do português. A tradutora apenas traduziu a palavra com clareza a fim de que contribuísse para a fala e ela não se ateu a termos específicos na tradução, resultando, então, em uma tradução satisfatória condizente com a versão original.

6.1.3 Norma Culta

Pode-se entender como norma culta o conjunto de regras existentes na língua portuguesa com o objetivo de padronizar a fala das pessoas. A norma culta pode ser encontrada em livros, revistas, jornais e meios de comunicação que tenham o poder de influenciar as pessoas deixando-as mais próximas da linguagem considerada correta.

A norma culta é utilizada para demonstrar clareza na relação entre os indivíduos e transmitir não somente ideias, mas também um conjunto de informações em diferentes situações que proporcionem a todas as pessoas um entendimento.

- Exemplo 6

| | |
|---|--|
| <p>— Entrega tua alma ao Senhor e terás a vida eterna. Só Cristo salva de todo sofrimento e liberta do fogo do inferno. Arrepende-te de teus pecados que o paraíso te espera! Aleluia! (Homem de terno tergal) (p. 158)</p> | <p>‘Deliver your soul to the Lord and you will live forever. Only Christ can deliver you from suffering and free you from the fires of hell. Repent your sins because Paradise awaits you! Hallelujah!’ (Man in the navy-blue polyester suit) (p. 147)</p> |
|---|--|

Tabela 6 — Exemplo 6

No Exemplo 6, nota-se que a fala é de um pastor que prega uma mensagem evangélica utilizando palavras formais. Independente do ambiente em que ele se encontra dentro da

favela Cidade de Deus, o personagem *Homem de terno tergal* realiza a sua pregação com formalidade e não se influencia com a linguagem coloquial à sua volta.

A forma culta, diferente da coloquial, apresenta clareza sintática e um equilíbrio de estruturas gramaticais correlacionando os tempos verbais nas frases. Em *Entrega tua alma ao Senhor e terás a vida eterna*, nota-se uma característica típica da linguagem culta. Em *Arrepende-te de teus pecados que o paraíso te espera*, exemplifica-se em *Arrepende-te* uma ênclise devido ao verbo que segue o modo imperativo.

Na passagem em inglês, percebe-se que a tradução das frases do personagem *Homem de terno tergal* seguem os mesmos padrões do texto-fonte em português. As frases *Deliver your soul to the Lord and you will live forever* e *Repent your sins because Paradise awaits you* obedecem a regras gramaticais presentes na língua inglesa, assim como no original em português. Ao analisar as duas frases, português e inglês, vê-se a ocorrência de uma tradução satisfatória, conservando a semântica encontrada nas frases do original.

- Exemplo 7

| | |
|--|---|
| — Nas terras dos senhores , edificaremos um novo lugar. (homens de carro com placa branca) (p. 19) | ‘We intend to build a new place on your land.’ (men in the car with the white licence plate) (p. 10) |
|--|---|

Tabela 7 — Exemplo 7

Ao se deparar com o substantivo em sua forma pluralizada, *senhores*, seguida do verbo *edificar*, percebe-se que os falantes que utilizam a frase empregam uma maneira formal em suas falas. O verbo *edificar* pode representar diferentes significados, e conforme se vê no Exemplo 7, o trecho escrito em português remete a uma construção.

A tradução apresentada em *We intend to build a new place on your land* mostra que essa foi a maneira encontrada para se referir à frase presente no trecho em português, sem que seu sentido fosse modificado ao verter para a língua-alvo.

Neste Exemplo 7, a tradução satisfatória é mostrada, e ainda que não traduza o trecho em inglês de forma idêntica à versão original, a tradução proporciona o entendimento do leitor sobre quem são os personagens *homens de carro com placa branca* e o que eles pretendem *edificar*.

- Exemplo 8

| | |
|--|--|
| “Um outro vento, sem pátria ou compaixão, levou-me o riso que este chão me deu (...)”. (Zé das Alfaces) (p. 19) | ‘Another wind, without homeland or compassion, has taken away the smile this soil gave me (...)’. (Lettuce Joe) (p. 10) |
|--|--|

Tabela 8 — Exemplo 8

No Exemplo 8, percebe-se que o personagem *Zé das Alfaces* lamenta o que está acontecendo ao ver que o lugar onde ele trabalha está sendo destruído e conseqüentemente ele não poderá continuar a trabalhar neste local. Nota-se que a fala do personagem *Zé das Alfaces* é dotada de formalismo por conter formas reflexivas e a escolha das palavras reflete uma variação culta da língua.

Nesta passagem do livro *Cidade de Deus*, *Zé das Alfaces* vê o início da favela brasileira mencionada no livro de Paulo Lins. A forma *levou*, do verbo *levar*, seguido do pronome oblíquo *me* mostra um formalismo na fala do personagem mencionada no Exemplo 8.

A tradução para o inglês traz *has taken away* como forma encontrada para verter a língua de partida e seu emprego foi perfeitamente utilizado para mostrar o significado do trecho original. A frase *levou-me o riso* é traduzida por *has taken away the smile* e condiz com uma tradução satisfatória, pois a frase em inglês foi mostrada com clareza na língua-alvo sem perder a essência do original.

6.1.4 Metaplasmos por supressão

Pode-se dizer que os metaplasmos por supressão são aqueles que apresentam a perda de um fonema. Eles podem ser classificados como aférese, quando se perde uma sílaba no início do vocábulo, *está* por *tá*; apócope, quando se retira uma sílaba no final do vocábulo, *bobagem* por *bobage*; síncope, retirada de fonema no meio do vocábulo, *cócegas* por *coscas*; e haplologia, com a retirada da primeira de duas sílabas sucessivas do vocábulo, *paralelepípedo* por *paralepípedo*².

- Exemplo 9

| | |
|---|---|
| — Minha senhora, pode vir panhar a cadeira amanhã mesmo e não precisa pagar nada, não. (carpinteiro Luís Cândido) (p. 191) | ‘My good lady, you can come get the chair tomorrow and you needn’t pay.’ (carpenter Luís Cândido) (p. 183) |
|---|---|

Tabela 9 — Exemplo 9

Muitas pessoas utilizam metaplasmos por supressão para expressar o que querem falar, e o Exemplo 9 mostra *panhar* como um deles. Nota-se em *panhar*, que o *carpinteiro Luís*

² Artigo sobre metaplasmos contemporâneos. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/isabellelinsleite.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2012.

Cândido não cometeu os mesmos erros linguísticos (pronúncia e concordância) que outros personagens anteriormente mencionados.

Com o decorrer dos anos, a língua passou por modificações e, hoje, no português contemporâneo é comum ver pessoas nas ruas utilizarem metaplasmos para expressarem o que querem. Essas variações na fala podem ocorrer de diversas maneiras e uma delas representa a subtração do fonema no início do vocábulo chamada aférese (COUTINHO, 1974). Exemplos no dia a dia podem ser notados em: *inda* por *ainda*, *tá* por *está*, *panhar* por *apanhar*.

Percebe-se que, às vezes, ao realizar uma tradução, dependendo do registro da fala, é difícil encontrar no idioma que se vai traduzir registros parecidos na língua de chegada. O verbo *apanhar* na sua forma modificada *panhar* foi traduzido por *get*, que permaneceu em sua forma original na versão inglesa.

A tradução, neste Exemplo da Tabela 9, foi satisfatória. A tradutora encontrou na língua inglesa uma palavra que se aproximasse do trecho originalmente em português e obteve uma tradução satisfatória a fim de que leitor conseguisse entender o sentido presente na obra brasileira *Cidade de Deus*.

- Exemplo 10

| | |
|---|--|
| <p>— Esse negócio de fotografia é pra quem já tem dinheiro! Você tem é que entrar pra Aeronáutica... Marinha, até mesmo pro Exército, pra ter um futuro garantido. (Mãe de Busca-Pé) (p. 15)</p> | <p>‘This photography game is for folks with money! What you need to do is get into the Air Force, the Navy, or even the Army to guarantee yourself a future. (Rocket’s mother) (p. 7)</p> |
|---|--|

Tabela 10 — Exemplo 10

A personagem *Mãe de Busca-Pé*, no Exemplo 10, mostra que pensa no futuro do filho ao comentar com o filho que ele precisa buscar um emprego. O uso de *entrar pra* traz um verbo e um metaplasmo caracterizado como síncope para exemplificar a fala da personagem. A utilização de *pro* e *pra* presentes no texto em português na obra de Paulo Lins, citados no mesmo exemplo, pode ser considerada parte do registro coloquial por pertencer aos falantes de diferentes classes sociais e estar internalizada na língua dos indivíduos.

Percebe-se que em inglês as formas *get into* e *the* conservam o sentido do trecho originalmente escrito em português. No processo da tradução do livro *Cidade de Deus*, a tradutora concedeu algumas entrevistas falando sobre a dificuldade que teve ao realizar a tradução de diversas palavras devido ao nível de fala encontrado neste romance de Paulo Lins, que retrata a favela brasileira Cidade de Deus.

Em suma, o trecho da versão inglesa reflete perfeitamente o que diz a versão original. A tradução busca vocábulos em inglês que se aproximem do trecho originalmente em português trazendo, então, um bom entendimento para o leitor estrangeiro.

- Exemplo 11

| | |
|---|--|
| <p>— Fala direito comigo, fala sem dizer palavrão! Tô falando com o senhor numa boa, não tô a fim de atrapalhar serviço de ninguém, mas se eu quiser não deixo polícia nenhuma entrar aqui dentro, fico na portaria fardado e quero ver alguém colocar a mão ni mim! (presidente do clube) (p. 41)</p> | <p>‘Watch your tongue with me, you don’t have to swear! I’m talkin’ to you nicely. I’m not lookin’ to get in the way of anyone’s work, but I don’t have to let the police in if I don’t want to. I’ll stand at the door in uniform and I’d like to see someone come and lay a hand on me!’ (club president) (p. 32)</p> |
|---|--|

Tabela 11 — Exemplo 11

A presença do metaplasmo por supressão denominado aférese na fala das pessoas, exclusão de um ou mais fonemas, é muito comum e isso se pode perceber no Exemplo 11 com a fala do personagem *presidente do clube*: a aférese em *tô*, originalmente *estou*. Ao empregar a frase *não tô a fim*, ele demonstra que não tem interesse em atrapalhar o policial na execução de seu trabalho.

O uso de metaplasmos é muito utilizado pelos falantes em diferentes ocasiões, constituindo uma maneira informal, menos tensa.

Com a frase *I’m not lookin’* no texto de chegada, percebe-se que a tradução foi satisfatória, a fim de que os leitores entendessem a realidade da frase original em português. A tradução conservou a essência do original e ao mencionar *I’m* fazendo referência a *não tô*, a posição do pronome e seu verbo na forma em inglês são consideradas comuns e ditas por muitas pessoas. Ainda que o trecho mencionado no Exemplo 11 em português constitua uma aférese, a versão em inglês se apresenta de acordo com a forma correta da gramática inglesa.

Por fim, a versão do texto em inglês é uma tradução satisfatória porque exemplifica o que ocorre no original, trazendo o entendimento ao leitor da versão inglesa.

- Exemplo 12

| | |
|--|---|
| <p>— Deixa que eu rumo uma mulher para rumar a casa, (...). (Inferninho) (p. 50)</p> | <p>‘I’ll get a woman in to tidy up, (...)’ (Hellraiser) (p. 39)</p> |
|--|---|

Tabela 12 — Exemplo 12

A fala do personagem *Inferninho* apresenta o verbo *arrumar* em suas formas *rumo* e *rumar* para se referir a encontrar alguém e arrumar a casa, no Exemplo 12.

Quando há situações como a da fala *Deixa que eu rumo uma mulher para rumar a casa*, que apresenta *rumo* e *rumar*, leva-se em conta, além do grupo em que a pessoa se

insere, o grau de escolaridade de quem fala, pois, muitas vezes, mesmo ao pronunciar poucas palavras, nota-se que o falante não reflete sobre suas palavras.

Ao transpor os verbos mencionados em português (*rumo* e *rumar*) para a versão inglesa, suas formas se apresentam em *get*, conservada em sua forma original, e *to tidy up*, que mostram uma linguagem comum e uma tradução utilizando diferentes palavras.

Percebe-se que, mesmo utilizando diferentes palavras, a tradução é satisfatória pois ela obtém o resultado desejado. Os verbos mencionados empregados na frase levam o leitor estrangeiro a ter a mesma visão que o leitor do romance *Cidade de Deus* em português.

- Exemplo 13

| | |
|---|---|
| — Quantos tá de revólver? (Inferminho) (p. 79) | ‘How many ’ve got guns? (Hellraiser) (p. 67) |
|---|---|

Tabela 13 — Exemplo 13

Ainda que existam pessoas que preferem utilizar a forma *está*, a forma *tá* é considerada de uso comum e não apresenta problemas tanto para quem ouve quanto para quem fala (PRETI, 1982). Percebe-se, então, que a fala do personagem *Inferminho* apresenta um comportamento linguístico informal e despreocupado.

A versão em inglês mostra o *tá de revólver* em português como *’ve got guns* em inglês para se referir à mesma situação apresentada. A tradução remete à ideia de que algumas pessoas estão de posse de armas de fogo. A tradutora, neste exemplo, encontra liberdade para dar vida ao texto da maneira que considera melhor para os leitores estrangeiros e busca conservar a essência do contexto original, em português, que é saber quantas pessoas têm revólveres.

Nota-se, então, que a tradução é satisfatória. Mesmo que a tradutora tenha tido a liberdade para verter o trecho do português para o inglês, ela permaneceu fiel às características presentes na versão original.

- Exemplo 14

| | |
|--|--|
| — Saiu pra casa que tá sujo. Tem um tal de detetive Belzebu aí que tá perguntando a todo mundo se conhece vocês (...) (Passistinha) (p. 38) | ‘ He went home ’cos the pigs’re here. There’s a Detective Beelzebub around askin’ everyone if they know you (...) (Niftyfeet) (p. 29) |
|--|--|

Tabela 14 — Exemplo 14

Neste Exemplo 14, há de se considerar duas orações, *Saiu pra casa* e *que tá sujo*, acompanhadas de seus respectivos metaplasmos por supressão *pra* e *tá*, que contribuem para a

fala do personagem *Passistinha* ao avisar a alguém sobre o sumiço de um amigo. Assim como se vê nos meios de comunicação, as pessoas que entram na vida de crimes precisam sempre se esconder para não serem presas.

Ao entrar nesta vida de crimes, as pessoas que aceitam fazer parte disso conseguem dinheiro fácil em diferentes situações, seja fazendo parte do tráfico de drogas ou roubando casas e pessoas inocentes com o intuito de adquirirem conforto, poder e alimentar seus vícios. Há aqueles que desejam adquirir poder instalando-se em comunidades a fim de serem conhecidos e respeitados, passando-se, então, por chefes do local e tirando vidas de pessoas que não aceitam essa submissão. O resultado de tudo isso é uma vida desregrada, sem os valores presentes como os das pessoas que são consideradas honestas.

Ao analisar a tradução inglesa, nota-se que as orações presentes no português, *Saiu pra casa e que tá sujo*, foram bem colocadas na versão em inglês para se referir, no texto, a alguém que tinha ido para casa porque estava acontecendo um problema. Na gramática inglesa a frase *He went home* não exige preposição, portanto ela não apresenta erro ou falta de preposição que descaracteriza a fidelidade ao texto original. Neste trecho, *He went home* é traduzido normalmente e ao ler a frase nota-se que os policiais estão procurando alguém. A tradutora utiliza *'cos the pigs're here* para se referir aos policiais que estão revistando a favela. Lendo apenas o trecho presente no Exemplo 14, pode-se estranhar a utilização de *pigs* para se referir aos policiais, porém, em todo o texto de *City of God* a tradutora utiliza esta palavra para se referir à autoridade.

Afirma-se que nos trechos do Exemplo 14, existe semelhança entre as duas versões e que a tradução para a língua inglesa é satisfatória, pois os vocábulos em inglês condizem com a versão original.

6.2 Gírias e expressões

A língua sempre passou por constantes mudanças e variações. O vocabulário das pessoas pode apresentar diversas gírias devido a diferentes grupos sociais e muitas gírias são vistas também em meios de comunicação. A televisão tem o poder de influenciar as pessoas, impondo inconscientemente expressões e gírias no vocabulário delas.

O indivíduo precisa da língua para se expressar e se fazer entendido. Dependendo do meio em que se encontra, o grupo social em que se insere, a fala pode ser reduzida a gírias

específicas, gerando então uma possível dificuldade de compreensão para as pessoas que não participam do mesmo ambiente.

- Exemplo 15

| | |
|---|--|
| “(...) eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita (...)”. (Inferninho) (p. 28) | “(...) I would’ve got her out of there on time and maybe she’d still be here with me. Maybe I’d have been a sucker with packed lunches (...)”. (Hellraiser) (p. 18) |
|---|--|

Tabela 15 — Exemplo 15

No trecho do Exemplo 15, nota-se que a gíria *otário de marmita*, utilizada pelo personagem *Inferninho*, faz referência aos trabalhadores que precisam esperar até o fim do mês para receber seus salários, não ganham dinheiro fácil e, muitas vezes, levam comida de suas casas para o trabalho em marmitas.

A gíria *otário* é conhecida pelas pessoas de diferentes grupos sociais e caracteriza alguém que é facilmente enganado. Ao verter para a língua-alvo, vê-se que *sucker* serve para designar pessoas que são facilmente enganadas, pessoas tolas, ou seja, essa gíria possui um significado semelhante ao português.

Ao acrescentar *de marmita*, a gíria passa a ser um elemento classificador do indivíduo e o meio onde ele vive, ou seja, a sua linguagem se molda de acordo com a visão de mundo que ele tem. Essa gíria é falada por grupos específicos de pessoas e, ainda que isso não seja reconhecido por quem não faça parte deste mesmo grupo social, é possível entender seu significado, mesmo que isso cause estranheza. A versão inglesa finaliza a gíria com *with packed lunches*, que se refere à comida, assim como no português, trazendo, então, um exemplo fiel à forma original (*otário de marmita*). A tradutora conserva a mesma essência da gíria em português, fazendo com que o leitor entenda o seu significado e, portanto, o resultado é uma tradução satisfatória.

- Exemplo 16

| | |
|--|---|
| — Qualé , Inferninho? Qualé, Pelé? Tão lombrando por causa de quê? (Passistinha) (p. 33) | ‘ What’s up Hellraiser? What’s up Pelé? What’s the problem? ’ (Niftyfeet) (p. 24) |
|--|---|

Tabela 16 — Exemplo 16

No exemplo 16, vê-se que o bandido *Passistinha* em sua fala utiliza os vocábulos *Qual* é que se tornam *Qualé*; portanto, essa forma caracteriza uma junção de palavras. *Passistinha* utiliza essa forma para indagar a alguém, com o intuito de tirar satisfação sobre algo que aconteceu. Quando o personagem *Passistinha* menciona *lombrando*, ele se refere aos colegas, querendo saber o motivo de eles estarem brigando.

Conservada em sua forma original, *Qual é* serve para formar diferentes perguntas e essa linguagem se torna popular, porém, ao simplificar a expressão, juntando as palavras, além de se referir a um questionamento, ela pode também ser considerada uma simples saudação entre pessoas. *Qualé* se tornou uma expressão de uso informal e encontrada em diversas situações do dia a dia. Já a palavra *lombrando* não é comum de se ouvir e ela pode ser encontrada em grupos sociais específicos.

Na versão inglesa, encontra-se *What's up*, de uso popular para as pessoas. Essa gíria em inglês se refere a uma saudação que, assim como *Hi!*, pode ser utilizada em situações de menor formalidade. No exemplo 16, nota-se que a tradutora viu nesta gíria a melhor maneira para fazer o leitor entender o que a versão original aborda na pergunta, mantendo assim o mesmo grau de informalidade. A palavra *problem* foi utilizada para substituir a forma original *lombrando*, pois ao ler o trecho mencionado no Exemplo 16, o personagem *Passistinha* vê uma confusão e pergunta o motivo disso.

Em suma, a tradução para o inglês é satisfatória ao verter *Qualé* por *What's up* e *lombrando* por *problem*. A pergunta do personagem *Passistinha*, *Tão lombrando por causa de quê*, remete a um problema existente e por isso a tradução traz *problem*. A tradutora opta por utilizar vocábulos que se pareçam com o trecho original e, assim, manter a essência do texto de partida.

- Exemplo 17

| | |
|--|--|
| <p>— Se eu chegar igual moça, nego deita e rola, tá sabendo? Todo mundo aqui tem cara de bandido, quase não tem branco, nesta terra só tem crioulo mal-encarado. Não vou dar sopa mermo! (detetive Belzebu) (p. 41)</p> | <p>'If I go soft on them, they go to town, know what I mean? Everyone here looks like a no-good, there ain't hardly any whites. There's just a bunch of mean-lookin' blacks. I gotta keep my wits about me.' (Detective Beelzebulb) (p. 32)</p> |
|--|--|

Tabela 17 — Exemplo 17

Ao mencionar a gíria *chegar igual moça, nego deita e rola*, no Exemplo 17, o personagem *detetive Belzebu* refere-se ao motivo pelo qual trata as pessoas na favela com grosseria. Segundo ele, caso a abordagem às pessoas deste lugar seja feita de maneira educada, as pessoas não o tratarão com o devido respeito. A maneira encontrada pelo *detetive Belzebu* é ser desrespeitoso com todos e falar assim como muitos bandidos residentes do local, a fim de mostrar quem tem autoridade diante dos moradores da favela.

Nota-se neste trecho o abuso de autoridade que muitos policiais usam ao se referir a uma pessoa. Com o intuito de acabar com o crime, os policiais julgam os moradores como

uma sociedade violenta devido a eles viverem nos mesmos lugares que bandidos e traficantes. Muitos policiais tratam todos os moradores de maneira igual à que trataria os bandidos e traficantes que são procurados pela polícia; por isso, demonstram agressividade na fala (SILVA, 2008).

A escolha da tradutora, na tradução, foi utilizar a expressão *go soft* seguida de *on them, they go to town*. Isso diz que, se o personagem *detetive Belzebu* não tiver uma atitude correta, as pessoas não irão respeitá-lo.

Em suma, a tradutora utiliza uma tradução satisfatória que mostra a fala do personagem *detetive Belzebu*. O Exemplo 17 retrata as mesmas orações presentes na versão original em português.

- Exemplo 18

| | |
|---|--|
| <p>— Bandido que é bandido tem que andar é trepado, morou? Não vou andar na mão baludo, não. Sabe lá se aparece alguém aí pra sabarcar nosso dinheiro? A gente nem sabe quem é quem aqui, cumpádi! Tá pensando que só tem nós de bicho-solto aqui, xará? Aqui só tem favelado! Tem nego até da Baixada entocado por aí. E se os samango pia na parada? Como é que você vai trocar com eles? Na mão é que não vai dar! (...) (Tutuca) (p. 27)</p> | <p>‘Real gangsters’ve gotta stay tooled up. I’m not going round without nothin’. You never know if someone’s gonna show up and try to grab our money. We don’t know who’s who round here, man! You think we’re the only gangsters in this place? Everyone here’s from the favelas! There’s even guys from out of town holed up round here. And what if the pigs show up? How you gonna deal with them? Fists ain’t gonna do the job!’ (...) (Squirt) (p. 17)</p> |
|---|--|

Tabela 18 — Exemplo 18

Neste exemplo 18, percebem-se várias gírias e expressões que podem causar desentendimento para aqueles que não fazem parte do mesmo grupo social que o bandido *Tutuca*. A começar por *tem que andar é trepado*, somente a gíria não é suficiente para entender o seu significado, portanto, deve-se ler toda a frase para que se tenha a noção do que o bandido fala. Nesta passagem do livro *Cidade de Deus*, o personagem *Tutuca* revela que um verdadeiro bandido tem que andar sempre munido de revólver e ao acrescentar *andar na mão baludo*, o personagem acima diz que não vai circular pelo local sem sua arma porque se aparecer alguém para tentar *sabarcar* (roubar) seu dinheiro, ele tem como protegê-lo. Quando o bandido se refere a *bicho-solto*, ele quer dizer que esse é o nome dado aos bandidos da região e é assim que eles se referem uns aos outros. A expressão *favelado* é outra maneira de se referir aos bandidos. Quando o personagem *Tutuca* diz que *samango pia*, ele se refere à possibilidade de os policiais aparecerem no lugar em que ele e os outros bandidos se encontram, e ao mencionar a expressão *trocar*, Tutuca se refere a como alguém resolve o problema de ser pego pelos policiais. Essa expressão, seguida das frases *Como é que você vai*

trocar com eles? Na mão é que não vai dar!, remete ao fato de que alguns policiais são corruptos, portanto, essa troca seria, além de uma conversa, um pagamento.

Além da fala do bandido caracterizando a linguagem popular não somente pelo grupo social em que ele se insere há também a presença do grau de escolaridade que, muitas vezes, contribui para a fala carregada de gírias e expressões.

No trecho traduzido para a versão inglesa, já no primeiro exemplo, percebe-se na expressão *tooled up* que a tradutora realizou boa tradução, pois ao procurar uma forma para se aproximar do original *trepado*, a profissional da tradução utiliza uma expressão que significa estar com a posse ou dar posse de algo a alguém (WEHMEIER, 2000). Apesar de a expressão poder designar qualquer ferramenta (martelo, serrote, lixa) e não necessariamente uma arma de fogo, outras gírias e expressões presentes tanto no original quanto na versão inglesa, *andar na mão baludo*, traduzida por *going round without nothin'*, *sabarcar* por *to grab*, *bicho-solto* por *gangsters*, *favelado!* por *from the favelas!* (neste último exemplo nota-se que a tradutora atenta para a pontuação, deixando o ponto de exclamação na versão inglesa assim como se apresenta no original), *samango pia* por *pigs show up* e *trocar* por *deal* mostram que a tradutora precisou buscar palavras que lembrassem as que se encontram no trecho em português.

Com isso, nota-se que a tradução foi satisfatória e que a tradutora se preocupou com ambos os textos, de partida e de chegada. Fica claro que a tradução buscou no inglês uma maneira de se aproximar o máximo de sua versão original.

- Exemplo 19

| | |
|---|--|
| Não dava mais para fugir sem ser atingido. Sabia que Cabeça de Nós Todo era mirolha . (narrador) (p. 89) | There was no way he could keep running without getting hit. He knew Boss of Us All was a good shot . (narrator) (p. 79) |
|---|--|

Tabela 19 — Exemplo 19

Para muitas pessoas que ouvem a gíria *mirolha* e não fazem parte do mesmo grupo social de quem a utiliza, isso causa estranheza porque essa gíria é utilizada por indivíduos específicos caracterizados de acordo com o grupo em que se inserem. No trecho do Exemplo 19, percebe-se que a gíria *mirolha* é dita pelo narrador da história de *Cidade de Deus* e através da leitura de todo o trecho percebe-se que se trata de boa pontaria do personagem *Cabeça de Nós Todo*.

A obra *Cidade de Deus* traz o personagem *Cabeça de Nós Todo* como um policial que é odiado pelos bandidos devido a sua agressividade e incansável busca pelos responsáveis dos problemas que ocorrem na favela da *CDD*. Assim como na obra de Paulo Lins, no dia a dia é

possível ver nos meios de comunicação que muitos policiais agem em favor da população e se empenham em combater o crime. Ao contrário de muitos que se submetem ao suborno, outros respeitam seus trabalhos e lutam pelo fim da violência.

Ao verter para o inglês, a tradução mostra a expressão *good shot* para mencionar que o personagem, em inglês identificado como *Boss of Us All*, tem uma boa pontaria. Neste exemplo, a tradução não fugiu à ideia do original e comprova-se que ela manteve uma tradução satisfatória.

6.3 Siglas e nomes de empresa

O objetivo da escolha do nome de uma empresa é atrair o público e facilitar que as pessoas possam associar o nome da empresa com o que ela trabalha. As siglas servem para identificá-las caso o nome de uma companhia seja muito grande, pois um nome extenso causaria dificuldade para o público lembrar do que se trata a empresa.

- Exemplo 20

| | |
|--|---|
| Passistinha saiu em disparada pela ponte da Cedae (...) (narrador) (p. 30) | Niftyfeet took off over the State Water Department bridge (...) (narrator) (p. 20) |
|--|---|

Tabela 20 — Exemplo 20

A empresa Cedae é a Companhia Estadual de Água e Esgoto, que oferece seus serviços para todos os municípios do estado do Rio de Janeiro. A empresa é dividida em várias estações de tratamento de água e esgoto como a estação Barra, estação Alegria, estação Gandu e estação Laranjal que prestam serviços para diversos municípios do Rio de Janeiro. A estação Barra da Tijuca, que fornece um programa de saneamento para os bairros Barra da Tijuca, Recreio e Jacarepaguá, localizados na zona oeste do Rio de Janeiro, abrange também a Cidade de Deus³.

Ao citar a ponte da Cedae, no exemplo 20, o *narrador* relata que o bandido *Passistinha* utilizou esse caminho como rota de fuga.

Nota-se que na tradução da versão inglesa, *Cedae* passou a ser considerada *State Water Department* a fim de gerar clareza para o leitor inglês sobre o que se trata. Na

³ Companhia Estadual de Água e Esgoto. Disponível em: <<http://www.cedae.com.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

Inglaterra, a empresa responsável por fornecer água é a Anglian Water⁴, e a tradutora faz a tradução da empresa de água do português *Cedae* para o inglês *State Water Department*. Ela utiliza um nome, baseado nas companhias de fornecimento de água dos Estados Unidos, a fim de que todos possam entender o seu significado e, assim, não precisa especificar o nome da empresa da companhia de água britânica com o objetivo de que os leitores da versão inglesa em outros países também possam entender seu significado.

Nota-se que a tradução foi satisfatória e que o nome dado, na versão inglesa, *State Water Department* para se referir a *Cedae* mostra ao leitor da língua inglesa que o nome utilizado pela tradução indica uma empresa de água.

- Exemplo 21

| | |
|---|--|
| — Não, não tava de revólver, não. Aí, eu comecei a gritar: “ Light! ” (Tutuca) (p. 43) | ‘No, I dind’t have my revolver on me. I pretended to be the meter man and started shoutin’, “ Electricity! ” (Squirt) (p. 34) |
|---|--|

Tabela 21 — Exemplo 21

No Brasil, existem duas empresas brasileiras fornecedoras de energia elétrica, Ampla e Light. A empresa *Light* é responsável por fornecer energia para 31 municípios do estado do Rio de Janeiro, abrangendo as regionais Metropolitana, Grande Rio e Vale do Paraíba⁵. Localizada no Grande Rio, a Cidade de Deus recebe o fornecimento de água da empresa mencionada no Exemplo 21. Na sequência do trecho *Não, não tava de revólver, não. Aí, eu comecei a gritar: “Light!”*, o bandido grita pelo morador de uma casa para ver se há alguém dentro do local.

Antigamente, os relógios de luz (medidores de energia) ficavam dentro das casas e os profissionais da empresa que iam verificar a luz necessitavam chamar os moradores para que eles permitissem a entrada dentro de casa. Muitas pessoas tinham receio de atender esses profissionais das empresas de energia por achar que poderiam ser bandidos e entrar em suas casas para roubar. Hoje os relógios de luz ficam nos muros das casas, na parte externa, e isso facilita o trabalho destes profissionais e oferece segurança para os moradores.

A língua de chegada (inglês) apresenta *Electricity* para traduzir o nome da empresa de energia elétrica brasileira. Assim como no Brasil há duas companhias de energia elétrica,

⁴ Empresa Fornecedora de Água na Inglaterra. Disponível em: <<http://www.anglianwater.co.uk/>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

⁵ Light - Companhia de Energia Elétrica. Disponível em: <<http://www.light.com.br/web/institucional/empresa/perfil/teperfil.asp?mid=8687942672267225>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

na Inglaterra também existem duas empresas responsáveis pela energia elétrica: British Gas e EDF Energy. Ao verter para a língua estrangeira, *Electricity* representa uma companhia de energia elétrica e essa forma em inglês serve para que os leitores estrangeiros entendam o contexto em português.

A tradução do nome da empresa de energia foi satisfatória porque, através da tradução, os leitores podem saber que *Electricity* representa uma companhia de energia, na versão original. Ainda que não haja o nome da empresa na tradução, a opção feita pela tradutora mantém o mesmo sentido da obra original, em português, *Cidade de Deus*.

6.4 Nomes de personagens

Às vezes, em uma história, os nomes dos personagens se mantêm os mesmos, porém muitos são rebatizados e conhecidos por um segundo nome.

Na obra *Cidade de Deus*, a maioria dos personagens tem seus nomes modificados e vistos como estranhos pela população. Um nome pode ser dado por diversos motivos, seja por meio de características físicas e morais de um indivíduo ou até mesmo a maneira como ele é conhecido diante da sociedade.

Na tradução de obras literárias, é passível de discussão os profissionais questionarem se devem traduzir ou não os nomes dos personagens. Alguns profissionais preferem manter os nomes em sua forma original, já outros usam a criatividade para traduzi-los com o objetivo de que os nomes se tornem próximos a cultura de chegada.

- Exemplo 22

| | |
|------------------------------|----------------------|
| Barbantino | Stringy |
| Busca-Pé | Rocket |
| Cabeça de Nós Todo (policia) | Boss of Us All |
| Cabelinho Calmo | Slick |
| Carlinho Pretinho | Black Carlos |
| Detetive Belzebu | Detective Beelzebulb |
| Inferinho | Hellraiser |
| Inho | Pipsqueak |
| Jaquinha | Jackfruit |
| Laranjinha | Orange |
| Madrugadão | Night Owl |
| Manguinha | Mango |
| Martelo | Hammer |
| Pará | Shorty |
| Pardalzinho | Sparrow |
| Passistinha | Niftyfeet |
| Sandro Cenourinha | Carrots |
| Tutuca | Squirt |
| Verdes Olhos | Green Eyes |

Tabela 22 — Exemplo 22

Ao lançar a segunda versão do livro *Cidade de Deus*, a que está sendo usada neste trabalho, o autor Paulo Lins modificou a maioria dos nomes dos personagens em português. A mudança foi feita depois do lançamento do filme *Cidade de Deus* e o próprio autor não deixa claro o porquê da modificação dos nomes. Paulo Lins somente menciona que, como iria modificar a versão original para o estrangeiro, resolveu modificar algumas coisas também na primeira versão do livro sobre a favela brasileira⁶. A obra originalmente escrita em português apresenta os nomes dos personagens como forma de identificação simbolizada pelo grupo em que eles se inserem.

Assim como os nomes de batismo que os pais colocam nos filhos, a maneira como as pessoas conhecem um indivíduo deve-se ao nome que ele recebe ao se inserir em uma sociedade. Nos noticiários de televisão, ao ouvir o nome de um bandido ou traficante, as pessoas conhecem o nome com que eles se apresentam à sociedade e não com o que foram

⁶ Entrevista com Paulo Lins sobre a edição comemorativa de *Cidade de Deus* (1997 – 2007). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

registrados. Provavelmente com o objetivo de não serem facilmente reconhecidos e descobertos pela polícia, esses bandidos e traficantes utilizam nomes que os caracterizam.

Ainda que não haja uma tradução lógica para os nomes dos personagens, alguns deles presentes no exemplo 22, podem ser identificados por lembrar personagens conhecidos das pessoas em geral ou por características físicas como *Passistinha* por *Niftyfeet* por lembrar alguém muito simpático que tem habilidade com os pés, *Barbantinho* por *Stringy* que se parece com uma pessoa alta e magra, *Cabeça de Nós Todo* por *Boss of Us All* que é representado pelo policial que tenta prender os bandidos e impor respeito na favela e *Inferninho* por *Hellraiser*, que lembra um filme de horror produzido na Grã-Bretanha, em 1987. O filme aborda temas como dor, stress e medo⁷.

Pode-se supor que a tradução de alguns nomes como *Busca-Pé* e *Inferninho* indica que a tradutora realizou uma pesquisa até chegar a uma associação que lembrasse esses nomes. Como exemplo, *Inferninho*, que era um bandido conhecido e temido por todos na Cidade de Deus devido ao medo que impunha nas pessoas. Outros nomes, como *Sandro Cenourinha*, traduzido por *Carrots*, e *Pardalzinho* por *Sparrow*, se apresentam na forma normal sem o diminutivo.

Pode-se, então afirmar, que a modificação de alguns nomes não interfere no entendimento da história.

- Exemplo 23

| | |
|----------------|----------------|
| Acerola | Acerola |
| Berenice | Berenice |
| Cleide | Cleide |
| Lúcia Maracanã | Lúcia Maracanã |
| Oriental | Oriental |
| Pelé | Pelé |
| Vanderléia | Vanderléia |

Tabela 23 — Exemplo 23

Ao traduzir para a língua-alvo, criando a versão *City of God*, Alison Entrekin optou por manter alguns nomes como na obra literária *Cidade de Deus*, original em português. Ao contrário de alguns nomes que foram traduzidos, vistos no Exemplo 22, os que compõem o Exemplo 23 permaneceram em sua forma original. Não há uma explicação para a permanência de alguns nomes. Entretanto, é possível supor que a tradutora tenha considerado que alguns nomes fossem comercialmente mais expressivos que outros. Percebe-

⁷ IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0093177/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

se então que ela conduziu seu trabalho da melhor maneira, tendo a liberdade da editora inglesa *Bloomsburry* para modificar ou não os nomes dos personagens.

Neste Exemplo 23, percebe-se que a tradutora foi fiel ao manter os nomes dos personagens, deixando-os da mesma forma que o original.

7 CONCLUSÃO

Ao ler uma obra literária, muitas vezes as pessoas não atentam para o trabalho realizado pelo autor em sua confecção. Muitas pessoas leem livros como entretenimento e deixam de perceber os caminhos percorridos até se chegar ao resultado final. Quando a obra literária é uma tradução, dificilmente os leitores questionam como foi o processo tradutório e como o profissional desenvolveu a versão de um idioma para outro.

O presente trabalho teve por objetivo inicial mostrar ao leitor o surgimento da favela Cidade de Deus e como, em pouco tempo, ela se tornou excessivamente populosa e esquecida pelas autoridades. A história, que ocorre em três décadas diferentes, leva os leitores a entenderem como é a realidade na favela brasileira. No Capítulo 2, pôde-se perceber como a Cidade de Deus se transformou em uma das favelas mais populosas do Rio de Janeiro.

No Capítulo 3, viu-se que Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*, desde sua infância presenciara o crescimento da favela e a criminalidade nas vielas da Cidade da Deus, o que resultou na apresentação da favela carioca aos olhos do mundo. Diante de tamanha repercussão, a obra literária foi para as telas de cinema e o livro foi traduzido para diferentes idiomas incluindo o inglês, depois de três traduções para o inglês que não foram satisfatórias. Apresenta-se no Capítulo 4 a tradutora da versão inglesa *City of God*, que aborda as dificuldades encontradas em *Cidade de Deus* e os instrumentos de pesquisa utilizados por ela para até a realização do seu trabalho.

No Capítulo 5, apresenta-se uma abordagem sobre a tradução literária e alguns teóricos que defendem diferentes formas de conduzir uma tradução.

A análise qualitativa dos trechos presentes no *corpus* do trabalho (Capítulo 6) mostrou como os recursos utilizados pela tradutora Alison Entekin na versão inglesa *City of God* resultaram em uma tradução condizente com a realidade violenta contida na obra original de Paulo Lins. Ao longo da análise do *corpus* coletado, pôde-se perceber que o resultado obtido dos trechos extraídos do romance original em *Cidade de Deus* ao serem traduzidos conserva a essência apresentada no romance originalmente escrito em português e mostra sua realidade em um outro idioma.

Na análise dos trechos coletados foram identificados aspectos linguísticos, nomes dos personagens e empresas conhecidas no Brasil que, presentes no contexto, contribuíram para mostrar a realidade condizente com o momento em que os personagens se encontravam. A tradução satisfatória foi comprovada em todos os trechos coletados para se referir a trechos

presentes neste romance brasileiro, exceto por alguns detalhes (metaplasmos, gírias) que não influenciaram o trabalho como um todo. A tradução da obra *Cidade de Deus* na sua versão inglesa *City of God* não deixou de atender a detalhes presentes nos trechos da versão original e a tradução obteve um resultado condizente com a versão original, a fim de que todos conhecessem a obra de Paulo Lins em um outro idioma.

A tradução dos trechos coletados e apresentados no *corpus* do trabalho mostrou que a versão inglesa da obra brasileira *Cidade de Deus* foi satisfatória, a fim de que a realidade da favela brasileira fosse descrita na língua inglesa e que os leitores estrangeiros pudessem entender como é a realidade da favela brasileira descrita no romance *Cidade de Deus*.

Com a análise do *corpus*, vê-se que a tradutora se preocupou com a língua de partida e com a língua de chegada, e a criatividade foi necessária para realizar a tradução da obra sobre a favela brasileira em um outro idioma sem perder a visão de mundo condizente com os personagens encontrados na versão inglesa *City of God*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, B. Notas sobre a Tradução Literária. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 35, p. 1—10, 1991. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3854/3550>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

ARROJO, R. **Oficina de Tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARBOSA, H. G. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. São Paulo: Pontes, 2004.

COUTINHO, I. de L. **Gramática Histórica**. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1974.

CUSATIS, B. de. A Tradução Literária: Uma arte conflitual. **Cadernos de Tradução: Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 1—25, 2008.

Disponível em: <

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9268/9406>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

GAMA, A. **RELATÓRIO FINAL DE PESQUISA DE CAMPO: Levantamento e Diagnóstico das Condições de Implantação da UPP SOCIAL**. 26f. Relatório – Secretaria de Estado de Assistência Social e Direitos Humanos, Rio de Janeiro: 2010.

GONÇALVES, L. B. Avaliando a Tradução Literária. **Revista de Letras: Universidade do Ceará**, v. 1/2, n. 21, p. 1—5, jan/dez. 1999. Disponível em:

<<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl21Art06.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

LINS, P. **Cidade de Deus: edição comemorativa de 10 anos (1997-2007)**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **City of God**. Trad. Alison Entrekin. Great Britain: Bloomsbury, 2006.

MARTINS, M. A. P. (Org). **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

PRETI, D. **Sociolinguística: os níveis de fala**. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1982.

SILVA, L. A. M. da (Org). **Vida sob cerco: Violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. 2 ed. Routledge: London and New York, 1995.

WEHMEIER, S. (Org). **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. 6 ed. New York: 2000.

ZALUAR, A. e outros (Orgs.). **Um século de favela**. 4 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ANEXO

Gírias e expressões

Os trechos coletados das gírias e expressões, abaixo, referentes à obra *Cidade de Deus* e sua versão em inglês *City of God* não foram analisados neste trabalho por questões de espaço. Para uma futura consulta, as gírias e expressões presentes neste anexo estão organizadas com os nomes dos personagens, a paginação e sua respectiva tradução.

- Exemplo 24

| | |
|--|--|
| — Vou rapar fora dessa vida de uma vez por todas, morou? Senão vou amanhecer com a boca cheia de formiga (...) (Martelo) (p. 156) | ‘ I’m gettin’ out of this life once and for all. If I don’t I’m gonna kick the bucket (...) (Hammer) (p. 144) |
| — Como é que o cara vaza assim sem dar um alô pros parceiros? Sempre achei ele meio final de comédia, tá sabendo? Não topava tudo, tava sempre cortando as ondas , tinha medo de tudo... (Inferninho) (p. 160) | ‘How can a man just piss off like that without sayin’ nothin’ to his pals? I always thought he was a bit of a joke, you know. He was always chickenin’ out of things , a wet blanket, scared of everything ... (Hellraiser) (p. 149) |
| — Não tenho macho não, e é o seguinte: você não pode invadir a casa dos outros assim, não. (Lúcia Maracanã) (p. 69) | ‘I ain’t got no man , and you can’t just go bustin’ into people’s place like this. (Lúcia Maracanã) (p. 59) |
| — Lá trabalham quatro pessoas... Moço, por favor, não tira a vida de ninguém, não! — suplicou a telefonista. (telefonista) (p. 79) | ‘Four people work in the kitchen ... Please don’t kill anyone! ’ she begged. (telephonist) (p. 68) |
| — Vão matar o rapaz. Ele pode ter feito o que for, mas é gente! (Velho) (p. 124) | ‘You’re going to kill the boy. He might have done whatever he’s done, but he’s still human! ’ (old man) (p. 110) |
| — Fala direito comigo, fala sem dizer palavrão! Tô falando com o senhor numa boa, não tô a fim de atrapalhar serviço de ninguém, mas se eu quiser não deixo polícia nenhuma entrar aqui dentro, fico na portaria fardado e quero ver alguém colocar a mão ni mim! ” (presidente do clube) (p. 41) | ‘Watch your tongue with me, you don’t have to swear! I’m talkin’ to you nicely. I’m not lookin’ to get in the way of anyone’s work, but I don’t have to let the police in if I don’t want to. I’ll stand at the door in uniform and I’d like to see someone come and lay a hand on me! ’ (club president) (p. 32) |
| “Como é que os homi descobriu? Quem foi que dedou? Martelo tinha que sair de pinote daquela cachanga, o negócio era invadir outra Lá Embaixo, rapidinho”, pensou Tutuca. (Tutuca) (p. 43-44) | ‘How’d the pigs find out? Who grassed? Hammer’s gotta get the hell out of that place. He’s gotta grab a squat Down Below, fast,’ thought Squirt. (Squirt) (p. 35) |

| | |
|---|--|
| <p>— Ai, quer ver um presunto? É só dar um chego Lá em Cima. (Inferninho) (p. 66)</p> | <p>‘Wanna see a stiff? Just take a spin Up Top.’ (Hellraiser) (p. 56)</p> |
| <p>— Ai, pára a bola e manda ela pra cá que agora ela é minha. Se não mandar a redonda o bicho pega! — ameaçou Inferninho com a arma engatilhada. (Inferninho) (p. 28)</p> | <p>‘Hey, stop that ball and send it over this way, ’cos now it’s mine. If you don’t the shit’ll hit the fan,’ threatened Hellraiser with his gun cocked. (Hellraiser) (p. 18-19)</p> |
| <p>— Os cara deixaram eles vender quase tudo e depois ganharam eles Lá na Frente. Arrumaram um pichulé maneiro, deu gás para todo mundo e, ainda, tiraram uma onda com aqueles cara (...) (Pelé) (p. 29)</p> | <p>‘They let them sell almost everythin’ and then caught up with them Out Front. They made some good dough, gave everyone gas, then took the piss out of those guys (...) (Pelé) (p. 19)</p> |
| <p>— Mas eu nem apontei os berro pra elas! — disse Tutuca. (Tutuca). (p. 30)</p> | <p>‘But I didn’t even point the shooters at ’em!’ said Squirt. (Squirt) (p. 21)</p> |
| <p>— Vai me dando, que eu vi bem você de pinote na hora que os samango pintou, e é o seguinte, quem ia sabargar era a gen... (Inferninho) (p. 33)</p> | <p>‘Hand it over, ’cos I saw you scoot it when the pigs showed up, and for your information, it was us that was gonna ...’ (Hellraiser) (p. 24)</p> |
| <p>— Ainda bem que vocês não se depararam antes. Eu sabia que ia riscar fogo. Vamo ali tomar um birinaite (...) (Passistinha) (p. 33)</p> | <p>‘Just as well you lot haven’ t crossed paths before. I knew sparks’d fly. Let’s head over there for a drink, ’ (...) (Niftyfeet) (p. 24)</p> |
| <p>Madalena já vendia maconha Lá na Frente, mas com dificuldade, por não ter um bom matuto. Com isso não podia estocar a erva para atender à demanda, apesar de esta ser pequena. (narrador) (p. 36)</p> | <p>Madalena already sold dope Out Front, but it was hard, as she didn’t have a good supplier. As a result she couldn’t stock enough weed to keep up with demand, even though it was small. (narrator) (p. 27)</p> |
| <p>— Eu quero comprovante de trabalho, senão te meto em cana, levo você para o delegado te dar uma vadiagem. (detetive Belzebu). (p. 40)</p> | <p>‘I want workin’ papers, or I’ll stick you in the slammer – take you down to the station so the chief inspector can charge you with vagrancy.’ (Detective Beelzebub) (p. 31)</p> |
| <p>— Ai, tem dinheiro, relógio e cordão pra tu trampar lá no Estácio, morou? (Inferninho) (p. 55)</p> | <p>‘There’s money, a watch and a chain for you to sell over in Estácio.’ (Hellraiser) (p. 43)</p> |
| <p>— Seguinte: tem de levar um colchão, um fogão, um sofá, um armário e um rádio lá na Treze. Eu vou invadir uma cachanga lá e tu pam, valeu? (Inferninho) (p. 56)</p> | <p>‘It’s like this: you’ve gotta carry a mattress, stove, sofa, wardrobe and radio down to Block Thirteen. I’m gonna get myself a squart down there, then in you go, OK?’ (Hellraiser) (p. 45)</p> |

| | |
|---|--|
| <p>No caminho Inferninho pediu a um menino que fizesse um avião: (narrador). — Compra lá duas marroca e meio quilo de mortandela... (Inferninho) (p. 57).</p> | <p>On the way, Hellraiser asked a boy to run an errand for him: 'Go and get two bread rolls and a pound of mortadella ...' (Hellraiser) (p. 46)</p> |
| <p>Passistinha sempre falava que bronca era pra ser feita na área dos outros. Mas na moral, na moral, não tinha jeito, seria impossível escoltar uma parada boa para depois achacar, sabendo que a franguinha do seu irmão estava na área. (narrador) (p. 58).</p> | <p>Niftyfeet was always saying you shouldn't shit on your own doorstep. But come to think of it, there was no two ways about it – it would have been impossible to case out a good joint, then hold it up, knowing his ponce of a brother was in the area. (narrator) (p. 47).</p> |
| <p>Sentia sinceridade no olhar de Aluísio e sempre o via falando com todo mundo, pagando cerveja para a rapaziada do conceito. Era um cara que não ficava de chinfra com ninguém, estava sempre disputando os melhores gados da área (...) (narrador) (p. 61).</p> | <p>He sensed sincerity in Aluísio's eyes and always saw him talking to everyone, and buying beers fo the cool guys. He was a man who never had problems with anyone, was always in the running for the best chicks in the area (...) (narrator) (p. 50).</p> |
| <p>(...) aqueles que tinham olho grande nas coisas e nas mulheres dos outros que amanheciam com a boca cheia de formiga. (narrador) (p. 71).</p> | <p>(...) those who had their greedy eyes on other people's things and women who bit the dust. (narrator) (p. 61).</p> |
| <p>— Então é o seguinte: me dá o que vocês güentaram lá embaixo (...) (Inferninho) (p. 81).</p> | <p>'Right, then it's like this: gimme what you got downstairs (...) (Hellraiser) (p. 70).</p> |

Tabela 24 — Exemplo 24